



J.S. Bach
Cantatas Vol. 21

Ton Koopman

The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

**COMPLETE CANTATAS - L'INTÉGRALE DES CANTATES
DAS KANTATENWERK**

VOLUME 21

Sandrine Piau

Johannette Zomer (BWV 195), Caroline Stam (BWV 191)

soprano

Bogna Bartosz

Annette Markert (BWV 195)

alto

James Gilchrist (BWV 100, 195, 140, 97), Paul Agnew (BWV 34, 191)

Christoph Prégardien (BWV 177), Jörg Dürmüller (BWV 143)

tenor

Klaus Mertens

bass

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

COMPACT DISC 1

64:58

Was Gott tut, das ist wohlgetan (III) BWV 100

19:46

Unspecified occasion – Ohne Bestimmung – Sans destination

Text: Samuel Rodigast, 1674

Strings, oboe d'amore, traverso, horns, timpani, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 1 Chorale [Versus 1]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, es bleibt gerecht sein Wille” | 4:22 |
| 2 Aria (Duet: A, T) [Versus 2]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, er wird mich nicht betrüben” | 2:36 |
| 3 Aria (S) [Versus 3]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, er wird mich wohl bedenken” | 4:15 |
| 4 Aria (B) [Versus 4]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, er ist mein Licht, mein Leben” | 3:24 |
| 5 Aria (A) [Versus 5]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, muß ich den Kelch gleich schmecken” | 3:26 |
| 6 Chorale [Versus ultimus]: “Was Gott tut, das ist wohlgetan, darbei will ich verbleiben” | 1:43 |

Bekennen will ich seinen Namen BWV 200

4:20

Aria, probably from a cantata

Unspecified occasion – Ohne Bestimmung – Sans destination

Text: author unknown

2 violins, basso continuo

Bogna Bartosz, alto

- | | |
|---|------|
| 7 Aria (Alto): “Bekennen will ich seinen Namen” | 4:20 |
|---|------|

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

23:14

Dominica 4 post trinitatis

At the 4th Sunday after Trinity – Am 4. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 4^e dimanche après la Trinité

Text: Johann Agricola, ca. 1529

Strings, oboe, oboe da caccia, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor

- | | |
|--|------|
| 8 Chorus [Versus 1]: “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” | 7:38 |
| 9 Aria (Alto) [Versus 2]: “Ich bitt noch mehr, o Herre Gott” | 5:05 |
| 10 Aria (Soprano) [Versus 3]: “Verleih, daß ich aus Herzensgrund” | 4:52 |
| 11 Aria (Tenor) [Versus 4]: “Laß mich kein Lust noch Furcht von dir” | 4:28 |
| 12 Chorale [Versus 5]: “Ich lieg im Streit und widerstreb” | 1:11 |

Dem Gerechten muß das Licht BWV 195

17:25

Wedding Cantata – Trauungskantate – Cantate de mariage

Text: Author unknown. (1) Psalm 97, 11-12; (6) *Nun danket all und bringet Ehr*; Paul Gerhardt, 1647

Strings, oboe, oboe d’amore, traversos, horns, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo

Johannette Zomer, soprano (1, 5, 6); Sandrine Piau (4), soprano – Annette Markert, alto

James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 13 Chorus: “Dem Gerechten muß das Licht” | 4:22 |
| 14 Recitative (Bass): “Dem Freudenlicht gerechter Frommen” | 1:04 |
| 15 Aria (Bass): “Rühmet Gottes Güit und Treu” | 4:02 |
| 16 Recitative (Soprano): “Wohlan, so knüpfet denn ein Band” | 0:54 |
| 17 Chorus (Soli S, A, T, B and Choir): “Wir kommen, deine Heiligkeit” | 6:30 |

Post Copulationem

- | | |
|--|------|
| 18 Chorale: “Nun danket all und bringet Ehr” | 0:33 |
|--|------|

COMPACT DISC 2

61:11

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140

24:10

Dominica 27 post trinitatis

At the 27th Sunday after Trinity – Am 27. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 27^e dimanche après la Trinité

Text: (2, 3, 5, 6) Anon.; (1, 4, 7) Philippe Nicolai, 1599

Strings, oboes, horns, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 1 Chorale: "Wachet auf, ruft uns die Stimme" | 6:25 |
| 2 Recitative (Tenor): "Er kommt, er kommt" | 0:52 |
| 3 Aria (Duet: Soprano, Bass): "Wenn kömmt du, mein Heil" | 5:29 |
| 4 Chorale (Tenors): "Zion hört die Wächter singen" | 3:20 |
| 5 Recitative (Bass): "So geh herein zu mir" | 1:16 |
| 6 Aria (Duet: Soprano, Bass): "Mein Freund ist mein" | 5:24 |
| 7 Chorale: "Gloria sei dir gesungen" | 1:24 |

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

15:27

Feria 1 Pentecostes

At the 1st day of Whit Sun – Am 1. Pfingsttag – Pour le 1^e jour de Pentecôte

Text: Parody after BWV 34a, author unknown; (5) parts of psalm 128

Strings, oboes, traversos, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo

Bogna Bartosz, alto – Paul Agnew, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 8 Chorus: "O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" | 6:58 |
| 9 Recitative (Tenor): "Herr, unsre Herzen halten dir" | 0:41 |
| 10 Aria (Alto): "Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" | 5:10 |
| 11 Recitative (Bass): "Erwählt sich Gott die heiligen Hütten" | 0:27 |
| 12 Chorus: "Friede über Israel!" | 2:11 |

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143

11:36

Festo Circumcisionis Christi

For the Feast of the Circumcision – Am Fest der Beschneidung Christi – Pour la Fête de la Circoncision

Text: Anon.; (1, 3, 5, 7) Psalm 146-1, 5, 10a, 10b; (2, 7) *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*, Jakob Ebert, 1601

Strings, horns, corni da caccia, timpani, bassoon, basso continuo

Jörg Dürmüller, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 13 Chorus: “Lobe den Herrn, meine Seele” | 1:09 |
| 14 Chorale (Sopranos): “Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” | 1:51 |
| 15 Recitative (Tenor): “Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist” | 0:13 |
| 16 Aria (Tenor): “Tausendfaches Unglück” | 2:16 |
| 17 Aria (Bass): “Der Herr ist König” | 1:32 |
| 18 Aria (Tenor): “Jesu, Retter deiner Herde” | 2:28 |
| 19 Chorus with Chorale: “Halleluja. Gedenk, Herr, jetzund an dein Amt” | 2:07 |

Der Friede sei mit dir BWV 158

9'45

Feria 3 Paschatos/Festo Purificationis Mariae

At the 3rd day of Easter/At the Feast of the Purification – Am 3. Ostertag/Am Feste Mariae Reinigung –

Pour le 3^e jour de Pâques / Pour la Fête de la Purification de Marie

Text: author unknown; (4) after *Christ lag in Todesbanden*, Martin Luther, 1524

Strings, oboe, basso continuo

Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 20 Recitative (Bass): “Der Friede sei mit dir” | 1'41 |
| 21 Aria (Bass) and Chorale (Sopranos): “Welt, ade, ich bin dein Müde” | 5'42 |
| 22 Recitative (Bass): “Nun Herr, regiere meinen Sinn” | 1'20 |
| 23 Chorale: “Hier ist das rechte Osterlamm” | 1'02 |

COMPACT DISC 3

71:50

Gott ist unsre Zuversicht BWV 197

25:52

Wedding Cantata – Trauungskantate – Cantate de mariage

Text: Anon., partly parody; (5) Verse 3 from *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, Martin Luther, 1524;

(10) refers probably to verse 7 from *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, Georg Neumark, 1641

Strings, oboe, oboe d'amore, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 1 Chorus: "Gott ist unsre Zuversicht" | 5:22 |
| 2 Recitative (Bass): "Gott ist und bleibt der beste Sorger" | 1:12 |
| 3 Aria (Alto): "Schläfert allen Sorgenkummer" | 5:21 |
| 4 Recitative (Bass): "Drum folget Gott und seinem Triebe" | 0:43 |
| 5 Chorale: "Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst" | 0:53 |

Post Copulationem

- | | |
|---|------|
| 6 Aria (Bass): "O du angenehmes Paar" | 5:52 |
| 7 Recitative (Soprano): "So wie es Gott mit dir" | 1:20 |
| 8 Aria (Soprano): "Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil" | 3:35 |
| 9 Recitative (Bass): "Und dieser frohe Lebenslauf" | 0:43 |
| 10 Chorale: "So wandelt froh auf Gottes Wegen" | 0:51 |

In allen meinen Taten BWV 97

26:51

Unspecified occasion – Ohne Bestimmung – Sans destination

Text: Paul Fleming, 1642

Strings, oboes, bassoon, basso continuo

Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 11 Chorus [Versus 1]: "In allen meinen Taten" | 4:14 |
| 12 Aria (Bass) [Versus 2]: "Nichts ist es spat und frühe" | 2:58 |
| 13 Recitative (Tenor) [Versus 3]: "Es kann mir nichts geschehen" | 0:33 |
| 14 Aria (Tenor) [Versus 4]: "Ich traue seiner Gnaden" | 7:28 |
| 15 Recitative (Alto) [Versus 5]: "Er wolle meiner Sünden" | 0:40 |
| 16 Aria (Alto) [Versus 6]: "Leg ich mich späte nieder" | 3:31 |
| 17 Aria (Duet: Soprano, Bass) [Versus 7]: "Hat er es denn beschlossen" | 3:15 |
| 18 Aria (Soprano) [Versus 8]: "Ihm hab ich mich ergeben" | 3:24 |
| 19 Chorale [Versus ultimus]: "So sei nun, Seele, deine" | 0:48 |

O Jesu Christ, meins Lebens Licht BWV 118

Motette ("Trauermusik") – Erste Fassung

Text: Verse 1 from *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht*, Martin Behm, 1608

Litui (horns), cornetto, trombones, bassoon, double bass

4:11

20 Chorus: "O Jesu Christ, meins Lebens Licht"

4:11

Gloria in excelsis Deo BWV 191

Festo Nativitatis Christi

On the 1st day of Christmas – Am 1. Weihnachtstag – Pour le premier jour de Noël

Text: (1) Luke 2, 14; (2, 3) Shorter Doxology

Strings, oboes, traversos, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo

Caroline Stam, soprano – Paul Agnew, tenor

14'41

21 Chorus: "Gloria in excelsis Deo"

6'45

22 Aria (Duet: Soprano, Tenor): "Gloria Patri et Filio"

3'57

23 Chorus: "Sicut erat in principio"

3'59

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA SOLOISTS:

Margaret Faultless *violin, violino piccolo*
Alida Schat *2nd violin* in BWV 200 & BWV 197[6]
Jonathan Manson *violoncello*

Wilbert Hazelzet *traverso*
Katharina Spreckelsen *oboe, oboe d'amore, oboe da caccia* BWV 100[5], BWV 177[3], BWV 197
Alfredo Bernardini *oboe* BWV 140[6]
Wouter Verschuren *bassoon*

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA:

BWV 191

Margaret Faultless, Marc Cooper, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Catherine Martin, Fanny Pestalozzi,
Alida Schat, Silvia Schweinberger, Sebastiaan van Vucht *violin* • Martin Kelly, Jane Rogers *viola* •
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass* • Wilbert Hazelzet, Marion
Moonen *traverso* • Patrick Beaugiraud, Michel Henry *oboe* • Marc Vallon *bassoon* • Stephen Keavy,
Jonathan Impett, Michael Harrison *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani* • Mike Fentross *lute*
Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV140[5]

Margaret Faultless, Kati Debretzeni, Lisa Landgraf, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Fanny Pestalozzi,
David Rabinovich, Alida Schat, Sebastiaan van Vucht *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass* • Matthew Halls *continuo*

BWV 34, BWV 140[1,2,3,6,7], BWV 143[1,2,5,7], BWV 158

Margaret Faultless, Marc Cooper, Foskien Kooistra, Marshall Marcus, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi,
David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Nicky Akeroyd *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass* • Wilbert Hazelzet,
Marion Moonen *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry, Ann Vanlancker *oboe*
Wouter Verschuren *bassoon* • Andrew Clark, Jorge Renteria, François Mérand, *horn*
Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghigi *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani* • Mike Fentross *lute*
Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV 97[8], BWV 100[2,3,5], BWV 177[2,3]

Wilbert Hazelzet *traverso* • Katharina Spreckelsen, Alexandra Bellamy *oboe*
Wouter Verschuren *basoon* • Jonathan Manson *violoncello* • Nicholas Pap *double bass*
Mike Fentross *lute* • Ton Koopman *continuo*

BWV 100[4], BWV 177[4], BWV 195[2,3,4], BWV 197[2-4,6-8], BWV 200

Margaret Faultless, Lisa Landgraf, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Margaret Urquhart *double bass* • Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Katharina Spreckelsen, Alexandra Bellamy *oboe* • Wouter Verschuren *basoon*
Mike Fentross *lute* • Ton Koopman *continuo*

BWV 97[1-7, 9]

Margaret Faultless, Kati Debretzeni, Lisa Landgraf, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Jennifer Morsches *violoncello* • Michele Zeoli *double bass* • Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe* • Wouter Verschuren *basoon* • Mike Fentross *lute* • Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV 100 [1,6], BWV 195[1,5,6], BWV 197[1,5,9,10]

Margaret Faultless, Marc Cooper, Lisa Landgraf, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat, Ruth Slater *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Margaret Urquhart *double bass* • Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe* • Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Wouter Verschuren *basoon*
Andrew Clark, François Mérand, Joe Walters *horn* • Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghigi *trumpet*
Luuk Nagtegaal *timpani* • Mike Fentross *lute* • Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

BWV 118, BWV 140[4], BWV 143[3,4,6], BWV 177[1,5]

Margaret Faultless, Lisa Landgraf, Foskien Kooistra, Catherine Manson, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Judith Steenbrink, Sebastiaan van Vucht *violin* • Katherine McGillivray, Alfonso Leal del Ojo *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Michele Zeoli *double bass* • Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe* • Wouter Verschuren *basoon* • Andrew Clark, Joe Walters *horn (lituus)*
Bruce Dickey *cornetto* • Charles Toet, Harry Ries, David Joseph Yacus *trombone*
Matthew Halls, Ton Koopman *continuo*

THE AMSTERDAM BAROQUE CHOIR:

Ulrike Grosch *choirmaster*

BWV 191

Maria Luz Alvarez, Els Bongers, Henriëtte Feith, Melanie Greve, Loes Groot Antink, Francine van der Heijden, Margareth Iping, Vera Lansink, Anita Veerling *soprano*
Annemieke Cantor, Marleene Goldstein, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Andreas Gisler, Henk Gunneman, Geraint Roberts, John Wright *tenor*
Donald Bentvelsen, Kees van Hees, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 158

Mariëtte Bastiaansen, Els Bongers, Henriëtte Feith, Vera Lansink, Orlanda Velez Isidro *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Hugo Naessens, Carla Schaap *alto*
Otto Bouwknecht, Andreas Gisler, Henk Gunneman, Joost van der Linden, Geraint Roberts *tenor*
Julian Clarkson, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 34, BWV 100[1,7], BWV 143

Mariëtte Bastiaansen, Henriëtte Feith, Melanie Greve, Loes Groot Antink, Francine van der Heijden, Orlanda Velez Isidro *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Otto Bouwknecht, Sebastian Brouwer, Andreas Gisler, Henk Gunneman, Geraint Roberts *tenor*
Matthijs Mesdag, Mitchell Sandler, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 97

Andrea van Beek, Pauline Graham, Cécile Kempnaers, Vera Lansink, Lut van de Velde, Dorothee Wohlgemuth *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Malcolm Bennett, Otto Bouwknecht, Henk Gunneman, Michiel ten Houte de Lange, Geraint Roberts *tenor*
Donald Bentvelsen, Mitchell Sandler, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 100, BWV 195, BWV 197

Maria Luz Alvarez, Mariëtte Bastiaansen, Pauline Graham, Vera Lansink, Dorothee Wohlgemuth *soprano*
Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens, Carla Schaap *alto*
Otto Bouwknecht, Sebastian Brouwer, Henk Gunneman, Tilmann Kögel, Geraint Roberts *tenor*
Donald Bentvelsen, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 118, BWV 100[4], BWV 177

Maria Luz Alvarez, Mariëtte Bastiaansen, Henriëtte Feith, Cécile Kempnaers, Vera Lansink,
Caroline Stam *soprano*

Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*

Malcolm Bennett, Otto Bouwknecht, Henk Gunneman, Joost van der Linden, Geraint Roberts *tenor*
Donald Bentvelsen, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

Producer: Tini Mathot

Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Location: Waalse Kerk, Amsterdam

Recording Dates: **BWV 191** 9-17/03/1999; **BWV 158** 12/03/2001; **BWV 140**[2,5] 21-26/06/2001; **BWV 34**,
BWV 140[1,3,6,7], **BWV 143**[1,2,5,7] 26/11-3/12/2001; **BWV 97**[2,3,4,7,8], **BWV 100**[2,3,5], **BWV 177**[2,3],
BWV 197[7], 9-14/05/2002; **BWV 100**[4], **BWV 177**[4], **BWV 195**[2,3,4], **BWV 197**[2,3,4,6,8], **BWV 200**
25/09 - 3/10/2002; **BWV 97**[1,5,6,9] 4-5/11/2002; **BWV 100**[1,6], **BWV 195**[1,5,6], **BWV 197**[1,5,9,10] 23-
24/02/2003; **BWV 118**, **BWV 140**[4], **BWV 143**[3,4,6], **BWV 177**[1,5] 13-19/10/2003.

Original Design: George Cramer

Design: Marcel van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Cover Painting: Pieter Saenredam *Kapel in de noordelijke zijbeuk van de St. Laurenskerk in Alkmaar, 1635*

Die späten Leipziger Kirchenkantaten, I

CHRISTOPH WOLFF

Die Kantaten der 21. und damit vorletzten Folge der Gesamtaufnahme entstammen – mit Ausnahme der ungesicherten Kantate BWV 143 – den 1730er und 1740er Jahren. In der Zeit nach 1730 steht die Komposition von geistlichen Kantaten nicht mehr im Zentrum von Bachs Schaffen, auch wenn er nach wie vor gewichtige Beiträge zur Kirchenmusik leistet. Herausragende Werke in dieser Beziehung sind in den 1730er Jahren die Oratorien zu Weihnachten, Ostern und Himmelfahrt (BWV 248, 249 und BWV 11) sowie die fünf Kyrie-Gloria-Messen (BWV 232-I, 233-236), in den 1740er Jahren vor allem die Arbeit an der h-Moll-Messe (BWV 232). Hinzu treten freilich auch einige besonders ausgedehnte Kirchenkantaten wie BWV 30.

Mit dem Abschluß der Kantaten-Jahrgänge um 1729-30 hatte Bach ein großes und vielfältiges Repertoire von Werken erstellt, die sich immer wieder aufführen ließen. Denn es ist keine Frage, daß Bach bis Ende seines Lebens an allen Sonn- und Festtagen eine Kantate aufführte – d. h. in zwanzig Jahren bei gut 1200 Gelegenheiten. Für sehr viele Kantaten lassen sich denn auch mehrere Wiederaufführungen in Bachs Leipziger Zeit dokumentieren und es dürfte insgesamt nur wenige Kantaten geben, die nach 1730 keine erneuten Aufführungen erlebten. Gegenüber den regelmäßigen Wiederaufführungen trat die Neukomposition von Kantaten für das Kirchenjahr sehr deutlich zurück. Für einen fünften Jahrgang, den Bach vor oder nach 1730 komponiert haben soll, finden sich keine greifbaren Spuren.

Unter den späten Leipziger Kirchenkantaten fällt auf, daß er der Choralkantate mit insgesamt zwölf Werken (BWV 9, 14, 80, 97, 100, 112, 117, 129, 137, 140, 177, 192) anscheinend besonderes Interesse entgegen brachte. Hier lassen sich zwei Arten von Textvorlagen unterscheiden: (1) Umdichtung der Binnenstrophen des zugrunde liegenden Kirchenliedes in Rezitativ- und Arienform, wie sie im Choralkantaten-Jahrgang von 1724-25 vorherrscht; (2) die unveränderte Verwendung des Kirchenliedes durch alle Strophen. Bei den Kantaten BWV 9, 14 und 140 handelt es sich um Vertonungen von Texten, die bereits 1724-25 vorlagen, doch seinerzeit von Bach nicht komponiert wurden. Damit stellen sich diese Werke als nachträgliche Ergänzung des Choralkantaten-Jahrganges dar. Die Mehrzahl, bestehend aus den Kantaten BWV 97, 100, 112, 117, 129, 137, 177, 192, vertreten jedoch den älteren Typus der Choralkantate "per omnes versus," die zwar von der modernen Umdichtung unabhängig ist, jedoch Bach nicht davon abhielt, Choralkstrophen auch in Form von Rezitativen (z.B. BWV 112/3, 117/2, 5 und 8, 177/2 und 5) und Arien (z. B. BWV 112/ 2 und 4, 117/3, 6 und 7, 137/3, 177/3 und 6) zu vertonen.

*

Die Kantate "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (III) BWV 100 ist ohne liturgische Bestimmung überliefert. Denkbar ist jedoch, daß es sich bei diesem Werk um eine Trauungskantate handelt. Denn der Choral von Samuel Rodigast (1674), der mit allen sechs Strophen die Textgrundlage bildet, gehörte in Leipzig zu den traditionellen Trauungsliedern. Auch die Entstehungszeit ist nicht genauer bestimmbar, doch gehört die Kantate jedenfalls in

den Zeitraum 1732-35, und hier am ehesten in die Zeit um 1734. Mindestens zwei Wiederaufführungen sind nachweisbar, die erste bereits um 1735 und die zweite um 1742. Es handelt sich bei diesem Werk um die dritte Kantate Bachs, die als Eingangssatz die erste Strophe des Liedes von Rodigast vertont. Die beiden älteren Kantaten, BWV 99 von 1724 und BWV 98 von 1726, verwenden jedoch in den Rezitativen und Arien frei gedichtete Texte.

Die Besetzung der Kantate besteht aus dem vierstimmigen Chor mit solistischer Verwendung von Sopran, Alt, Tenor und Baß und einem großen Orchester, aus zwei Hörnern, Pauken, Flöte, Oboe d'amore, Streichern und Continuo. Das Gesamtinstrumentarium erklingt in den beiden Rahmensätzen 1 und 6 – die einzigen Sätze, die auch die Chormelodie verwenden. Die Binnensätze hingegen, die ausschließlich aus Arien bestehen, bieten farbige Abstufungen in der Verwendung der verschiedenen Instrumente: das Alt-Tenor-Duett (Strophe 2) wird nur vom Continuo begleitet, die Sopran-Arie (Strophe 3) bildet einen Triosatz mit Flöte, die Baß-Arie (Strophe 4) bietet einen Streichersatz und die Alt-Arie (Strophe 5) wiederum einen Triosatz, diesmal jedoch mit Oboe d'amore.

Der Kantatensatz **“Bekennen will ich seinen Namen”** BWV 200 stellt das Bruchstück einer Kantate dar, die als Ganzes nicht erhalten ist. Auch wissen wir nicht, welche liturgische Bestimmung die Kantate hatte, so daß sich die Vermutung, es könne sich um ein Werk zum Fest Mariae Reinigung gehandelt haben, nicht verifizierbar läßt. Der Verlust der Komposition wiegt umso schwerer, als es sich hier um eine der spätesten Leipziger Kantaten handelt, deren Entstehung um 1742 angesetzt werden muß. Die Alt-Arie in E-Dur weist eine bescheidene Begleitung auf (zwei Violinen und Continuo); ihr Textdichter ist nicht bekannt.

Die Kantate **“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”** BWV 177 entstand zum 4. Sonntag nach Trinitatis und wurde am 6. Juli 1732 erstmals aufgeführt. Das Werk, dem in allen Sätzen das gleichnamige Kirchenlied von Johann Agricola (1529) zugrunde liegt, ergänzt den Choralkantaten-Jahrgang von 1724-25, da damals der 4. Sonntag nach Trinitatis mit dem Fest Mariae Heimsuchung zusammenfiel. Für das Marienfest aber schrieb Bach seinerzeit die Kantate **“Meine Seel erhebt den Herren”** BWV 10. Somit fehlte bei der Wiederaufführung der Choralkantaten in den frühen 1730er Jahren ein Werk für den 4. Sonntag nach Trinitatis, dem das Lied von Agricola wegen seiner Beziehung zum Sonntagsevangelium (Lukas 6, 36-42: Bergpredigt) zugeordnet ist.

Von der Kantate haben sich die Originalquellen mit autographen Partitur und Stimmen erhalten; die Partitur enthält ungewöhnlicherweise das originale Datum 1732. Die Besetzung umfaßt wie gewöhnlich den vierstimmigen Chor, aus dem Sopran, Alt und Tenor auch solistische Verwendung finden, dann zwei Oboen, Streicher und Basso continuo. Nur die Rahmensätze basieren auch musikalisch auf dem Choral, wobei sie unterschiedlich behandelt werden: der Eingangsschor als polyphone Bearbeitung des cantus firmus (jedoch ohne Choralbezug im Orchestersatz) und der Schlußchoral in üblicher Form als vierstimmige Harmonisierung der Chormelodie. Die drei Mittelstrophen hingegen nehmen auf die Melodie keine Rücksicht. In der Sopran-Arie (Satz 3) ersetzt Bach die Normaloboe durch eine Oboe da caccia, deren tiefer Klang sich mit der Sopranstimme und dem Continuo zu innigem Ausdruckskarakter verbindet.

Die Kantate **“Dem Gerechten muß das Licht”** BWV 195, ebenfalls eine Trauungsmusik, kennt verschiedene Fassungen. Die Anfänge des Werkes liegen bereits vor 1730, eine zweite Fassung entstand um 1742, der dann 1748-49 eine letzte Fassung folgte. Über die jeweiligen Aufführungsanlässe sind wir leider nicht näher informiert. Jedenfalls aber läßt die ungewöhnlich opulente Besetzung (vierstimmiger Chor mit Sopran- und Baßsoli, drei Trompeten, Pauken, zwei Hörnern, zwei Flöten, zwei Oboen (bzw. Oboi d’amore), Streichern und Continuo) darauf schließen, daß es sich bei den Brautpaaren um hochgestellte Persönlichkeiten handelte. Der Textdichter ist ebenfalls unbekannt. Im Eingangssatz greift er auf Psalm 97, 11-12 zurück und als Schlußchoral auf Paul Gerhards **“Nun danket all und bringet Ehr”**, 1647.

Während die älteren Fassungen des Werkes nur unvollständig überliefert sind, besitzen wir von der Spätfassung eine Partitur, die zum Teil von der Hand des Komponisten neu geschrieben ist. Wir finden in dieser Fassung eine der letzten Kantatenkompositionen Bachs überhaupt. Allerdings stellen nur die Sätze 2 und 4 der Spätfassung Neukompositionen dar; Satz 3 erhielt eine neue Besetzung. Insbesondere Satz 4, ein Sopran-Rezitativ, bietet mit seiner ungewöhnlicher Bläserbegleitung (je zwei Flöten und Oboi d’amore) einen ebenso willkommenen wie seltenen Einblick in Bachs späten Kantatenstil.

Die Kantate **“Wachet auf, ruft uns die Stimme”** BWV 140 komponierte Bach zum 27. Sonntag nach Trinitatis, dem letzten Sonntag des Kirchenjahres – der einzigen Bach-Kantate, die zu diesem Sonntag erhalten ist. Sie wurde am 25. November 1731

erstmals aufgeführt. Das Werk basiert auf dem gleichnamigen Kirchenlied von Philipp Nicolai (1599), dessen Choralstrophen in Satz 1, 4 und 7 wörtlich und mit der zugehörigen Melodie erklingen. Die übrigen Sätze bieten Paraphrasierungen der weiteren Liedstrophen. Das Lied selbst wie auch seine Umdichtung sind deutlich bezogen auf das Evangelium des Sonntages (Matthäus 25, 1-13: Gleichnis von den zehn Jungfrauen).

Die Besetzung des Werkes weist einige Besonderheiten auf. Neben der normalen Vokalbesetzung (vierstimmiger Chor, mit Solo-Sopran, -Tenor und -Baß) und der Orchesterbesetzung mit drei Oboen, Streichern und Continuo verwendet Bach in Satz 3 eine Piccolo-Violine und in Satz 1 und 7 ein Horn. Letzteres hat symbolischen Bezug auf das Horn als Attribut der **“Wächter auf den Zinnen”**. Die Chormelodie verarbeitet Bach nicht nur in den Ecksätzen Nr. 1 und 7, sondern auch in dem solistischen Mittelsatz Nr. 4 (Violinen + Violon, Tenor, Continuo), den er später als Orgeltrio in die Sammlung der sogenannten Schübler-Choräle übernahm.

Die Kantate **“O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe”** BWV 34 ist zum Pfingstsonntag bestimmt. Ein genaues Aufführungsdatum ist nicht bekannt, doch ist das Werk jedenfalls nach 1745 und wahrscheinlich um 1746-47 entstanden. Denkbar ist sogar, daß die Kantate nicht für Leipzig gedacht war, sondern für Halle. An der dortigen Marktkirche wirkte seit 1746 Wilhelm Friedemann Bach, von dessen Hand sich Eintragungen in der Partitur des Vaters finden. Möglicherweise hat also Johann Sebastian Bach das Werk seinem Sohn für den 1. Pfingsttag am 21. Mai 1747 zur Verfügung gestellt. Neu komponiert

sind im übrigen nur die beiden Rezitative, denn die Sätze 1, 3 und 5 gehen auf die gleichnamige Trauungskantate BWV 34a zurück. Die Umdichtung der betreffenden Sätze sowie die beiden Rezitativtexte stammen von einem unbekanntem Verfasser. Das Werk zählt unter die ganz wenigen Kirchenkantaten Bachs, die keinen Choral enthalten.

Die große Instrumentalbesetzung mit drei Trompeten, Pauken, je zwei Flöten und Oboen, Streichern und Continuo ist dem festlichen Anlaß angemessen. Der Chor wirkt prominent an den beiden Ecksätzen mit, während sich die drei Vokalsolisten in die Solosätze teilen: Tenor und Baß die beiden Rezitative und Alt die zentrale, von zwei Flöten und Streichern delikate und ausdrucksvoll begleitete Arie. Der Eröffnungssatz beginnt mit einer ausgedehnten instrumentalen Einleitung, während der Schlußsatz in seinem Charakter durch das einleitende Adagio "Friede über Israel" geprägt wird; die Textpartie mit dem Wechsel "Friede über Israel/über euch" erscheint auch in der Mitte des Satzes.

Die Kantate "**Lobe den Herrn, meine Seele**" BWV 143 ist als ein Werk zum Neujahrstag ausgewiesen, jedoch ihrer Echtheit als Komposition Bachs ist nicht gesichert. Das Werk ist weder in Originalquellen noch aus dem engeren Bachschen Umkreis überliefert. Die älteste und einzige Handschrift ist mit 1762 datiert, doch ist die Kantate in jedem Falle älteren Ursprungs. Der Textdichter der Kantate ist unbekannt. Freie Dichtung ist auf die Sätze 4 und 6 beschränkt. Die Sätze 1, 3 und 5 zitieren die Verse 1, 5 und 10 aus Psalm 146; Textgrundlage von Satz 2 und dem Schlußchor bildet das Lied "Du

Friedefürst, Herr Jesu Christ" von Jakob Ebert (1601), dessen Melodie instrumental auch in der Tenor-Arie Nr. 6 erklingt. Diese eigenartige Textform legt eine frühe Entstehungszeit der Kantate um oder vor 1710 nahe.

Die vokale Besetzung entspricht dem Standard der Bach-Kantaten, während die Instrumentalbesetzung mit drei Hörnern, Pauken und Streichern bei Bach sonst nicht vorkommt. Damit allein lassen sich jedoch Echtheitszweifel kaum begründen, da es sich um eine insgesamt qualitätvolle Komposition handelt. Auf der anderen Seite ist es schwierig, überzeugende Kriterien für eine verlässliche Zuschreibung der Kantate an Johann Sebastian Bach zu finden.

Die Kantate "**Der Friede sei mit dir**" BWV 158 ist mit zwei liturgischen Bestimmungen überliefert (Fest Mariae Reinigung und 3. Ostertag), und zwar in der Abschrift eines zuverlässigen Kopisten aus der Zeit kurz nach Bachs Tod. Die Entstehungsgeschichte des Werkes liegt darum im Dunkel. Wahrscheinlich jedoch handelt es sich um die Erweiterung einer ursprünglich für das Marienfest am 2. Februar bestimmten Kantate für Solobaß, der wahrscheinlich die Sätze 2 und 3 entnommen sind. Vermutlich waren es arbeitsökonomische Gründe, die wegen Häufung musikalischer Verpflichtungen in den Ostertagen Bach dazu veranlassten, eine viersätzige Kantate mit einer singulären "Orchester"-Kleinbesetzung (Oboe, Violine und Basso continuo) zusammenzustellen.

Der Textdichter der freien Sätze ist unbekannt; der Schlußchor bringt die letzte Strophe von Martin Luthers Osterlied "Christ lag in Todesbanden"

(1524). Satz 2 bietet zudem in der Sopranstimme die Choralstrophe "Welt, ade, ich bin dein müde" (1649), die ursprünglich wohl nur als instrumentales Zitat erklang. Der erste Satz mit seinem deutlichen Bezug an den Ostergruß Jesu an seine Jünger ("Friede sei mit euch") erinnert inhaltlich wie musikalisch (Baß als Vox Christi) an Bachs Behandlung dieses Textes in Satz 6 der Kantate BWV 67 (1724) zum Sonntag Quasimodogeniti, der auf den 3. Ostertag folgt.

Die Kantate "Gott ist unsre Zuversicht" BWV 197 entstand 1736-37 als Trauungsmusik. Der konkrete Anlaß und das Ehepaar, für das die Komposition bestimmt war, sind unbekannt. Sowiegenau kennen wir den Textdichter, der mit dem 1. Satz (Psalm 48, 11) wahrscheinlich auf den Predigttext Bezug nimmt. Die beiden Choralstrophen (Satz 5 und 10) entstammen Liedern von Martin Luther ("Nun bitten wir den heiligen Geist", 1524) bzw. Georg Neumark ("Wer nur den lieben Gott läßt walten", 1641).

Die erhaltene Kompositionspartitur Bachs läßt erkennen, daß die Sätze 6 und 8 der Weihnachtskantate "Ehre sei Gott in der Höhe" BWV 197a (nach der Dichtung Picanders) von 1728 entnommen sind, die als solche allerdings nicht mehr vollständig erhalten ist. Die große Besetzung des zweiteiligen Werkes mit vierstimmigem Chor, drei Trompeten und Pauken, zwei Oboen (bzw. Oboi d'amore), Streichern und Continuo deutet auf eine prominente Hochzeit. Die Solosätze der Kantate sind besonders abwechslungsreich gestaltet. Die Alt-Arie Nr. 3 zeichnet den Textinhalt ("Schläfret allen Sorgenkummer") nicht nur mit der Deklamation der Singstimme und mit dem Wechsel der

Taktarten, sondern auch im Einsatz des Instrumentariums (Oboe d'amore, Streichorchester) ausdrucksvoll nach. In der Baß-Arie Nr. 6, einem delikaten Quintettsatz mit Oboe, zwei Violinen und Continuo, tritt das Fagott aus der Continuo-Gruppe mit selbständiger Figuration hervor. Die Sopran-Arie Nr. 8 schließlich bietet sich dar in der Manier des Siciliano, um damit den Inhalt der Dichtung ("Vergnügen und Lust") zu unterstreichen.

Die Kantate "In allen meinen Taten" BWV 97 ist ohne Bestimmung überliefert, trägt jedoch in Bachs Originalpartitur nicht nur das Datum 1734, sondern vor Satz 7 auch den (allerdings durchgestrichenen) Hinweis "nach der Trauung". Es muß sich demnach ursprünglich um eine Trauungskantate gehandelt haben, die Bach später anderen Zwecken zuführte. Denn eine Abschrift aus dem Umkreis der Leipziger Thomasschule weist die Kantate dem 5. Sonntag nach Trinitatis zu. Der Kantate liegen die neun Strophen des gleichnamigen Liedes von Paul Fleming (1642) zugrunde. Das Kirchenlied allgemeinen Inhalts bezieht sich jedoch nicht speziell auf die Lesungen des 5. Sonntag nach Trinitatis und läßt eher vermuten, daß Bach es ohne festen Bezug zum Kirchenjahr, möglicherweise für eine Trauung, sicherlich jedoch im Blick auf vielfältige Verwendungsmöglichkeiten konzipierte.

Die erhaltenen Originalquellen belegen mindestens zwei Wiederaufführungen des Werkes zwischen 1735 und 1747, wobei Bach verschiedene Änderungen vornahm. Die Besetzung umfaßt neben dem vierstimmigen Chor, dessen Stimmen alle auch solistisch eingesetzt werden, lediglich zwei Oboen, Streicher und Continuo und deutet damit

eher auf vielfältige Verwendungsmöglichkeiten als auf einen besonderen Anlaß hin. In der musikalisch-formalen Disposition der Choralkantate beschränkt Bach die Aufnahme der Choralmelodie auf die beiden Ecksätze Nr. 1 und 9. Die sieben Binnensätze wechseln zwischen den beiden Satztypen Arie und Rezitativ, jedoch ohne jeden Anklang an die Choralmelodie.

Die Choralmotette "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" BWV 118 gehört streng genommen nicht in das Kantatenrepertoire, da sie auf die Formen von Rezitativ und Arie verzichtet. Das Werk ist im altertümlichen Stil der Motette gehalten und vertont das Kirchenlied "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" von Martin Behm (1608), das aus 15 Strophen besteht. Bach komponierte die Musik in strophischer Form mit instrumentaler Umrahmung, so daß durch Wiederholung des Satzes beliebig viele Strophen gesungen werden können. Da der Anlaß für die Komposition unbekannt ist, läßt sich die Motette auch nicht genauer datieren. Sie muß jedoch um 1736-37 entstanden sein. Da es sich bei dem Lied um einen traditionellen Sterbchoral handelt, dürfte es sich um eine Komposition für eine Trauerfeier handeln.

Auch die Besetzung des Werkes spricht für einen Trauerakt. Denn die den Chor feierlich begleitenden Instrumente (zwei Hörner, Zink und drei Posaunen) lassen an eine Trauerprozession im Freien denken. Die Anzahl der gesungenen Strophen dürfte sich nach der Länge des Weges richten haben, die der Trauerzug bis zum Johannisfriedhof außerhalb der Stadtmauern hinter sich zu legen hatte. Bach hat die Motettenbegleitung aber auch für eine spätere Darbietung in der Kirche

eingerrichtet, indem er von der Originalbesetzung nur die beiden Hörner beibehielt, zu denen sich ein Streichorchester gesellte. Zusätzlich wurden die Singstimmen noch durch zwei Oboen, Taille und Fagott verstärkt. Diese Fassung der Motette stammt aus der Zeit 1746-47.

Die Festmusik "Gloria in excelsis Deo" BWV 191 ist laut Eintrag in der autographen Partitur für den 1. Weihnachtstag bestimmt. Sie entstand zwischen etwa 1743 und 1746 offenbar zu einem besonderen Anlaß, der freilich im Zusammenhang mit BWV 191 nicht genauer dokumentiert ist. Ein passender Anlaß wäre jedoch der besondere Festakt, wie er am 1. Weihnachtstag 1745 aus Anlaß des Friedensschlusses zwischen Sachsen und Preußen in der Leipziger Universitätskirche stattfand und für dessen musikalische Ausgestaltung Bach zuständig war. Der Textbezug "et in terra pax" hätte damit einen besonders konkreten Sinn.

Bach griff bei dieser Komposition auf drei Sätze der nur aus Kyrie und Gloria bestehenden Missa h-Moll von 1733 zurück, mit deren Vervollständigung er offenbar seinerzeit ohnehin beschäftigt war. Satz 1 bietet entsprechend der Messe, jedoch in neuem Kontext den zentralen Vers der Weihnachtsgeschichte (Lukas 2:14) in lateinischer Form, Satz 2-3 den liturgischen Text der sogenannten kleinen Doxologie "Gloria Patri". Das Maß der Umarbeitung gegenüber den drei Messensätzen (Gloria, Domine Deus, Cum Sancto Spiritu) ist geringfügig. Die beiden Ecksätze sind mit fünfstimmigem Chor und vollem Orchester (einschließlich Trompeten und Pauken) besetzt, von denen sich der Mittelsatz als flötenbegleitetes sein vokales Duett absetzt.

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

| | |
|---------------------|---|
| 22./23.4.1723 | Bach nimmt die Berufung zum Thomaskantor in Leipzig an |
| 22.5.1723 | Bach übersiedelt mit seiner Familie von Köthen nach Leipzig |
| 1723-24 | 1. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten |
| 1724-25 | 2. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Choralkantaten) |
| 1725-27 | 3. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten |
| 1728-29 | 4. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Picander-Jahrgang) |
| | * |
| 27.7.1733 | Dedikation von Kyra und Gloria der h-moll Messe BWV 232 |
| 25.12.1734-6.1.1735 | 1. Weihnachtstag - Epiphania: Weihnachts-Oratorium BWV 248 |
| 30.3.1736 | Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (2. Fassung) |

Spätere Kirchenkantaten

| | |
|-----------------|---|
| 25.11.1731 | 27. Sonntag nach Trinitatis: BWV 140 |
| 6.7.1732 | 4. Sonntag nach Trinitatis: BWV 177 |
| vor 1735 | Mariae Reinigung (2. Februar) und 3. Ostertag: BWV 158 ohne Bestimmung: BWV 97 ohne Bestimmung: BWV 100 |
| 1734 um 1734 | |
| 30.1.1735 | 4. Sonntag nach Epiphania: BWV 14 |
| 19.5.1735 | Himmelfahrt: BWV 11 |
| um 1736-37 | Trauerfeier: BWV 118 |
| ca. 1736-37 | Trauung: BWV 197 |
| ca. 1742 | Trauung: BWV 195 |
| ca. 1742 | Mariae Reinigung: BWV 200 (Fragment) |
| um 1743-46 | 1. Weihnachtstag: BWV 191 |
| um 1746-47 | 1. Pfingsttag: BWV 34 |
| [um/vor 1710 | Neujahr: BWV 143 – Echtheit als Bachsches Werk nicht gesichert] |
| 28.7.1750 | Bachs Tod |

The late church cantatas from Leipzig, I

CHRISTOPH WOLFF

The cantatas of the 21st and penultimate volume of this complete edition – with the exception of the doubtful Cantata BWV 143 – date from the 1730s and 1740s. In the period after 1730 the composition of sacred cantatas no longer stands at the centre of Bach's creative activity, even though he continued to make substantial contributions to church music. Outstanding works of this kind are, from the 1730s, the oratorios for Christmas, Easter and Ascension (BWV 248-249 and BWV 11) and the five Kyrie-Gloria masses (BWV 232-I, 233-236), and, from the 1740s, above all his work on the B minor Mass (BWV 232). To this we may add some remarkably expansive church cantatas, such as BWV 30.

With the conclusion of the cantata cycle of 1729-30 Bach had produced a large and varied repertoire of works that could be performed repeatedly. For it is undoubtedly true that Bach performed a cantata on every Sunday and feast day until the end of his life, in other words, on a good 1200 occasions over 20 years. In addition, for very many cantatas there is documentation of several subsequent performances in Bach's Leipzig period, and there must be only a few cantatas overall that were not subsequently performed after 1730. In comparison to the regular revivals, the number of newly composed cantatas declines very clearly. Of a fifth yearly cycle supposedly composed by Bach before or after 1730 there are no tangible traces.

Among the late Leipzig church cantatas it is striking that Bach showed particular interest in the

chorale cantata, with a total of 12 works (BWV 9, 14, 80, 97, 100, 112, 117, 129, 137, 140, 177 and 192). In these works one may distinguish two textual models: (1) paraphrase of the inner strophes of the church Lied on which the work is based in recitative and aria form, the prevailing type in the chorale cantata yearly cycle of 1724-25; (2) the use of the church Lied unchanged throughout all strophes. Cantatas BWV 9, 14 and 140 are settings of texts that already lay to hand in the years 1724-25, but which were not set by Bach at that time.

These works can therefore be considered as late additions to the chorale cantata cycle. The majority of the cantatas, consisting of BWV 97, 100, 112, 117, 129, 137, 177, 192, represent the older type of chorale cantata "per omnes versus". Though independent of the modern paraphrase technique, Bach did not refrain from setting chorale strophes in the form of recitatives (for example BWV 112 no. 3; 117 nos 2, 5 and 8; and 177 nos 2 and 5) and arias (for example BWV 112 nos 2 and 4; 117 nos 3, 6 and 7; 137 no. 3; and 177 nos 3 and 6).

*

The cantata "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (III), BWV 100, survives without designation for any particular liturgical occasion. It is possible that the work is a wedding cantata, as the chorale by Samuel Rodigast (1674), which forms the basis of all six strophes, was one of the wedding Lieder traditionally used in Leipzig. Its date of origin cannot precisely be determined, but it must belong to the period 1732-35, and most probably to the period around 1734. At least two subsequent performances can be documented, the first around as early as 1735, the second around 1742. This work is the

third of Bach's cantatas to set the first strophe of Rodigast's Lied in its opening movement. The two previous cantatas, BWV 99 of 1724 and BWV 98 of 1726, use freely conceived texts for their recitatives and arias.

The cantata is scored for four-voice choir with soprano, alto, tenor and bass also acting as soloists, and a large orchestra of two horns, timpani, flute, oboe d'amore, strings and continuo. The full instrumental compliment is heard in the two outer movements, nos 1 and 6 – the only two movements to use the chorale melody. The inner movements, by contrast, consist only of arias and use the various instruments in carefully graded sound colours: the duet for alto and tenor (strophe 2) is accompanied only by the continuo, the soprano aria (strophe 3) forms a trio texture with the flute, the bass aria (strophe 4) has a string accompaniment and the alto aria (strophe 5) once again forms a trio texture, this time with the oboe d'amore.

The cantata movement "**Bekennen will ich seinen Namen**", BWV 200, presents the fragment of a cantata that is not preserved in its entirety. Nor do we know the cantata's liturgical destination, so that the supposition that it could be intended for the Feast of the Purification of the Virgin cannot be proved. The loss of the composition is all the more serious as it is one of the latest Leipzig cantatas and can be dated around 1742. The alto aria in E major is scored for modest forces (two violins and continuo); the author of the text is unknown.

The cantata "**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**", BWV 177, dates from the Fourth Sunday after Trinity and was first performed on 6 July 1732. The

work, all of whose movements are based on the church Lied of the same name by Johann Agricola (1529), completes the chorale cantata cycle of 1724-25, when the Fourth Sunday after Trinity coincided with the Visitation of the Virgin Mary. For the Marian feast Bach had already written the cantata "Meine Seel erhebt den Herren" BWV 10, so that when the chorale cantatas were revived in the early 1730s, a work for the Fourth Sunday after Trinity was missing. The present cantata features the Agricola Lied because of its reference to the Sunday Gospel reading (Luke 6:36-42: Sermon on the Mount).

The cantata survives in the original sources with an autograph score and parts; unusually, the score bears the original date of 1732. The scoring comprises the usual four-voice choir, of which the soprano, alto and tenor also function as soloists, and also two oboes, strings and continuo. Only the outer movements are based musically on the chorale, and they receive different musical treatment: the opening chorus as a polyphonic elaboration of the cantus firmus (though the orchestral texture does not refer to the chorale) and the concluding chorale in the usual form of a four-voice harmonisation of the chorale melody. The three central strophes, by contrast, do not refer to the melody. In the soprano aria (movement 3) Bach replaces the normal oboe with an oboe da caccia, whose deep sound combines with the soprano voice and continuo to lend the movement its profoundly expressive character.

The cantata "**Dem Gerechten muss das Licht**", BWV 195, also destined for a wedding, survives in several versions. The work's origins date from be-

fore 1730, a second version originates from about 1742, while a final version follows from 1748-49. Unfortunately we do not know any more details about the performance occasions of each of these versions. However, the unusually opulent scoring (four-voice choir with soprano and bass solos, three trumpets, timpani, two horns, two flutes, two oboes (or oboi d'amore), strings and continuo) leads to the conclusion that the bridal couple were eminent figures. The author of the text is also unknown. In the opening movement he refers to Psalm 97:11-12 and in the concluding chorale to Paul Gerhardt's "Nun danket all und bringet Ehr" (1647).

While the earlier versions of the work are preserved incomplete, we possess a score of the final version partially written out by the composer himself. This version constitutes one of Bach's very last cantata compositions. However, only movements 2 and 4 of the late version are newly composed; movement 3 was rescored. In particular movement 4, a soprano recitative, with its unusual wind accompaniment (two each of oboes and oboi d'amore) presents a rare but welcome insight into Bach's late cantata style.

The cantata "**Wachet auf, ruft uns die Stimme**", **BWV 140**, was composed for the 27th Sunday after Trinity, the last Sunday of the church year. It is the only cantata of Bach's preserved for this Sunday. It was first performed on 25 November 1731. The work is based on the church Lied of the same name by Philipp Nicolai (1599); both words and melody are heard in chorale strophes 1, 4 and 7. The remaining movements present paraphrases of the other Lied strophes. The Lied itself, like the paraphrases, clearly refer to the Sunday Gospel reading

(Matthew 25, 1-13: the parable of the Wise and Foolish Virgins).

The work's musical treatment has some unusual features. In addition to the normal vocal forces (four voices with solo soprano, tenor and bass) and orchestral forces comprising three oboes, strings and continuo, Bach uses a *violino piccolo* in movement 3 and a horn in movements 1 and 7. The latter movement refers symbolically to the horn as attribute of the "Wächter auf den Zinnen" (watchmen on the battlements). The chorale melody is elaborated not only in the outer movements 1 and 7, but also in the solo central movement no. 4 (violins + violas, tenor, continuo), which Bach later took over as the organ trio in the collection of "Schüler" chorales.

The cantata "**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**", **BWV 34**, was written for Whit Sunday.

The exact performance date is not known, but the work must date from after 1745 and probably from around 1746-47. It is even possible that the cantata was conceived not for Leipzig but for Halle. Since 1746 Wilhelm Friedemann Bach had been working at the Marktkirche in Halle, and his father's scores bear additions in his hand. So it is possible that Johann Sebastian Bach made the work available to his son for Whit Sunday, 21 May 1747. Moreover, the only newly composed movements are the two recitatives, for movements 1, 3 and 5 originate from a wedding cantata of the same name, BWV 34a. The paraphrase of the movements in question and of the two recitative texts originate from an unknown author. The work is one of the fairly limited number of Bach's church cantatas without a chorale.

The large-scale instrumental scoring, with three trumpets, timpani, two each of flutes and oboes, strings and continuo, is suited to the festive occasion. The choir is prominent in the outer movements, while the three vocal soloists share the solo movements: the tenor and bass sing the two recitatives and the alto sings the central aria, delicately and expressively accompanied by two flutes and the strings. The opening movement begins with an expansive instrumental introduction, while the concluding movement's character is determined by the introductory Adagio "Friede über Israel"; these words, with the exchange "Friede über Israel/über euch", recur in the middle of the movement.

The cantata "**Lobe den Herrn, meine Seele**", BWV 143, is designated for New Year's Day, but its authenticity as a work of Bach is uncertain. The work is preserved neither in the original sources nor in those from Bach's immediate circle. The oldest and only manuscript is dated 1762, but the cantata itself dates from earlier. The author of the text is unknown. Freely composed verse is limited to movements 4 and 6. Movements 1, 3 and 5 quote verses 1, 5 and 10 from Psalm 146; the text of movement 2 and that of the concluding chorus are based on the Lied "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" by Jakob Ebert (1601); its melody is also presented instrumentally in the tenor aria No. 6. This unique text form suggests that the cantata originated around or before 1710.

The vocal forces used are standard for Bach's cantatas, whereas the instrumental scoring, with three horns, timpani and strings, does not occur elsewhere in Bach's works. However, this is scarcely a sufficient reason to doubt the work's authenticity,

given its overall quality. On the other hand, it is difficult to find convincing criteria for a reliable attribution of the cantata to Bach..

The cantata "**Der Friede sei mit dir**", BWV 158, survives with designations for two liturgical occasions (Purification and Easter Tuesday), in a copy made by a reliable copyist shortly after Bach's death. The origins of the work are therefore uncertain: probably it is an expansion of a solo bass cantata originally written for the Marian Feast of 2 February; movements 1 and 2 are probably taken from this source. Presumably it was to save labour during the Easter period, with its many musical duties, that Bach put together this four-movement cantata with its singularly modest "orchestral" forces (oboe, violin and continuo).

The author of the text of the free movements is unknown; the concluding chorale sets the final strophe of Martin Luther's Easter hymn "Christ lag in Todesbanden" (1524). Movement 2 also presents in the soprano voice the chorale strophe "Welt, ade, ich bin dein müde" (1649), which originally must have appeared only as an instrumental quotation. The first movement, with its clear reference to Jesus' Easter greeting to his disciples ("Peace be unto you"), recalls both text and music (with the bass as Vox Christi) of Bach's treatment of this text in movement 6 of Cantata BWV 67 (1724) for the first Sunday after Easter.

The cantata "**Gott ist unsre Zuversicht**", BWV 197, is a wedding cantata from the period 1736-37. The actual occasion and bridal pair for whom the composition was destined are unknown. Neither do we know the author of the text, which probably refers in the first movement to the sermon text by using

Psalm 48:11. The two chorale strophes (movements 5 and 10) derive from *Lieder* by Martin Luther ("Nun bitten wir den heiligen Geist", 1524) and Georg Neumark ("Wer nur den lieben Gott läßt walten", 1641).

Bach's working score shows that movements 6 and 8 are taken from a Christmas cantata of 1728, "Ehre sei Gott in der Höhe", BWV 197a (after a poem by Picander); this work does not survive in an independent source. The large-scale scoring of this bipartite work – four-voice choir, three trumpets, timpani, two oboes (or oboi d'amore), strings and continuo – indicate that it was intended for the wedding of two people of exalted social status. The solo movements are richly in contrasts. Alto aria no. 3 expressively underlines the words ("Schläfert allen Sorgenkummer" – "May all worries slumber") not only with the voice's declamation and with changing metres, but also with the instrumental scoring (oboe d'amore and strings). In the bass aria no. 6, a delicate quintet movement with oboe, two violins and continuo, the bassoon stands out from the rest of the continuo group with its independent figuration. Finally, the soprano aria no. 8 assumes the manner of the siciliano in order to underline the sense of the poetry ("Vergnügen und Lust" – "Pleasure and Joy").

The cantata "**In allen meinen Taten**", BWV 97, is preserved without liturgical designation, though Bach's original score bears not only the date 1734 but, at the head of movement 7, the inscription "after a wedding" (albeit crossed out). The work must therefore have originally been destined for a wedding, before Bach converted it to another use. A copy from the circle of the Leipzig Thomas-

schule assigns the cantata to the Fifth Sunday after Trinity. The cantata is based on the nine strophes of the *Lied* of the same name by Paul Fleming (1642). However, the church *Lied*'s general content does not especially refer to the reading of the Fifth Sunday after Trinity and leads one to suspect that Bach conceived it without specific reference to the church calendar, possibly for a wedding, but in any case certainly with a view to using it on multiple occasions.

The surviving original sources show that there were at least two subsequent performances of the work between 1735 and 1747, for which Bach carried out several changes. Apart from the four-voice choir, all the voices of which are also used soloistically, the only forces used are two oboes, strings and continuo, thus pointing more to use on multiple occasions than to any particular occasion. The chorale cantata's musical form is such that Bach limits the appearances of the chorale melody to the first and last movements, nos 1 and 9. The seven inner movements alternate between aria and recitative types, without reference to the chorale melody.

The chorale motet "**O Jesu Christ, meins Lebens Licht**", BWV 118, does not, strictly speaking, belong to the cantata repertoire, as it makes no use of the recitative and aria form. The work is cast in the old-fashioned style of the motet and sets the 15-strophe church *Lied* "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" by Martin Behm (1608). Bach composed the music in the form of strophes framed by an instrumental section that is repeated, allowing as many strophes as desired to be sung. Since it is not known for what occasion the work was composed, the motet cannot be dated with precision.

It must, however, date from around 1736-37. Since the Lied is a traditional funeral chorale, the work could have been destined for a funeral service.

The work's scoring also supports the hypothesis of a funeral rite, for the solemn instrumental accompanist to the choir (two horns, cornett and three trombones) suggests an outdoor funeral procession. The number of strophes sung could have been determined by the length of the route the funeral procession would have had to take leading to the Johannisfriedhof (St John's cemetery) outside the city walls. But Bach later adapted the motet's accompaniment for a subsequent performance in the church, preserving only the original version's horn pair, and adding a string orchestra. Additionally, the voices were reinforced only by two oboes, *taille* (oboe in F or oboe *d'amore*) and bassoon. This version of the motet dates from 1746-47.

The festive music "**Gloria in excelsis Deo**", BWV 191, is, according to an entry in the autograph score, assigned to Christmas Day. It dates from between about 1743 and 1746, evidently for a particular occasion, but one which cannot be precisely documented as being linked to BWV 191. However, an appropriate occasion would have been the festivities that took place on Christmas Day 1745 in the Leipzig university church on the signing of a peace treaty between Saxony and Prussia; Bach was responsible for the music performed on this occasion. The passage "*et in terra pax*" would thus have acquired a particular concrete meaning. In this composition Bach had recourse to three movements from the B minor Mass of 1733, which consisted only of a Kyrie and Gloria; he was in any case working on its completion. Movement 1 sets

the central verse of the Bible story (Luke 2:14), which in its Latin form corresponds to the Mass, albeit in a different context, movements 2 and 3 the liturgical text of the so-called Short Doxology, "Gloria Patri". The reworking of three Mass movements (Gloria, *Domine Deus*, *Cum Sancto Spiritu*) is only slight. The two outer movements are scored for five-voice chorus and full orchestra (including trumpets and drums). It is set off by the middle movement, a vocal duet accompanied by flute.

**Johann Sebastian Bach (1685-1750):
Chronology of the Leipzig church cantatas**
(with particular reference to the cantatas in this set)

| | | |
|---------------------|---|--|
| 22./23.4.1723 | Bach takes up his appointment as Thomaskantor in Leipzig. | before 1735 |
| 22.5.1723 | Bach moves with his family from Köthen to Leipzig. | 1734 |
| 1723-24 | First yearly cycle of Leipzig church cantatas | c. 1734 |
| 1724-25 | Second yearly cycle of Leipzig church cantatas (chorale cantatas) | 30.1.1735 ^{4th} |
| 1725-27 | Third yearly cycle of Leipzig church cantatas | 19.5.1735 |
| 1728-29 | Fourth yearly cycle of Leipzig church cantatas (Picander cycle) | c. 1736-37 c. 1736-37 c. 1742 c. 1742 |
| | * | |
| 27.7.1733 | Dedication of Kyrie and Gloria of Mass in B minor Mass, BWV 232 | c. 1743-46 c.1746-47 [c. or before 1710] |
| 25.12.1734-6.1.1735 | Christmas Day to Epiphany: "Christmas" Oratorio, BWV 248 | |
| 30.3.1736 | Good Friday: St Matthew Passion, BWV 244 (second version) | 28.7.1750 |

Later church cantatas

| | |
|-------------|---|
| 25.11.17312 | 7th Sunday after Trinity: BWV 140 |
| 6.7.1732 | 4th Sunday after Trinity: BWV 177 |
| | Purification (2 February) and Easter Tuesday: BWV 158 |
| | Liturgical function unspecified: BWV 97 |
| | Liturgical function unspecified: BWV 100 |
| | Sunday after Epiphany: BWV 14 |
| | Ascension: BWV 11 |
| | Funeral: BWV 118 |
| | Wedding: BWV 197 |
| | Wedding: BWV 195 |
| | Purification: BWV 200 (fragment) |
| | Christmas Day: BWV 191 |
| | Whit Sunday: BWV 34 |
| | New Year: BWV 143 – authenticity as a work by Bach not confirmed] |
| | Bach's death |

Translation: James Chater

Les dernières cantates d'église de Leipzig, I

CHRISTOPH WOLFF

Les cantates du 21e et avant-dernier volume de cette édition complète – qui excepte la douteuse cantate BWV 143 – datent des années 1730 et 1740. Après 1730 la composition de cantates sacrées n'est plus au centre de l'activité créatrice de Bach, même s'il continua à contribuer de manière importante à la musique d'église. Les œuvres marquantes de ce type sont les oratorios pour Noël, Pâques et l'Ascension (BWV 248-249 et BWV 11) ainsi que les cinq messes Kyrie-Gloria (BWV 232-I, 233-236) dans les années 1730, et surtout, dans les années 1740, son travail sur la Messe en Si mineur (BWV 232). A cela nous pouvons ajouter quelques cantates d'église remarquablement amples, telle que BWV 30.

Avec la conclusion du cycle de cantates de 1729-1730, Bach avait produit un répertoire étendu et varié d'œuvres qui pouvaient être jouées à maintes reprises. En effet, il est absolument certain que Bach joua une cantate chaque dimanche et chaque jour de fête jusqu'à la fin de sa vie, autrement dit, à 1200 reprises au moins en 20 ans. De plus, pour de très nombreuses cantates il existe des documents attestant des représentations ultérieures multiples dans la période de Leipzig de Bach; et il ne doit y avoir que quelques cantates qui ne furent pas rejouées après 1730. En comparaison des reprises régulières, le nombre de nouvelles compositions de cantates déclina très clairement. Et à propos d'un prétendu cinquième cycle qui aurait été composé par Bach avant ou après 1730 il n'y a pas de traces tangibles.

Parmi les dernières cantates d'église de Leipzig, il est manifeste, avec un total de 12 œuvres (BWV 9, 14, 80, 97, 100, 112, 117, 129, 137, 140, 177 et 192), que Bach montra un intérêt particulier pour la cantate-choral. Dans ces œuvres, on peut distinguer deux types de textes: (1) la paraphrase des strophes comprises dans le Lied d'église sur lequel l'œuvre est basée, selon les formes du récitatif et de l'aria, type qui prévaut dans le cycle annuel de cantates-chorals de 1724-1725; (2) l'utilisation du Lied d'église, inchangé, à travers toutes les strophes. Les cantates BWV 9, 14 et 140 sont des mises en musique de textes qu'il avait à disposition dans les années 1724-1725, mais qui n'étaient pas mises en musique par Bach à cette époque. Ces œuvres peuvent donc être considérées comme des ajouts tardifs au cycle annuel de cantates-chorals. La majorité des cantates, c'est-à-dire BWV 97, 100, 112, 117, 129, 137, 177, 192, représente le plus ancien type de cantate-choral "per omnes versus". Bien qu'il fut indépendant de la technique de paraphrase moderne, Bach ne s'empêcha pas de mettre en musique des strophes du choral sous la forme de récitatifs (par exemple BWV 112 n°3; 117 n°2, n°5 et n°8; 177 n°2 et n°5) et d'arias comme par exemple en BWV 112 n° 2 et n°4, 117 n°3, n°6 et n°7; 137 n°3; 177 n°3 et n°6).

*

La cantate "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (III), BWV 100, a subsisté sans aucune indication liturgique particulière. Il est possible que l'œuvre fut une cantate de mariage, car le choral de Samuel Rodigast (1674), qui forme la base des six strophes, fut l'un des Lied de mariage

traditionnellement utilisés à Leipzig. La date de son origine ne peut être déterminée avec précision, mais elle doit appartenir à la période de 1732-1735 – très probablement autour de 1734. Au moins deux représentations ultérieures sont répertoriées, la première autour de 1735 et la seconde autour de 1742. Cette œuvre est la troisième des cantates de Bach à utiliser la première strophe du Lied de Rodigast dans son mouvement d'ouverture. Les deux cantates précédentes BWV 99 de 1724 et BWV 98 de 1726 emploient des textes librement rédigés pour leur récitatif et leur aria.

La cantate est arrangée pour un chœur à quatre voix, comprenant soprano, alto, ténor et basse, qui se produisent également en solo, et pour un grand orchestre de deux cors, timbales, flûte, hautbois d'amour, cordes et continuo. L'ensemble complet des instruments est entendu dans les premier et dernier mouvements n°1 et n°6 – les seuls mouvements utilisant la mélodie du choral. Par contraste, les autres mouvements ne consistent qu'en arias utilisant les différents instruments dans un dégradé soigneux de couleurs sonores: le duo pour alto et ténor (strophe 2) est seulement accompagné du continuo, l'aria pour soprano (strophe 3) avec la flûte a la texture d'un trio, l'aria pour basse (strophe 4) est accompagné des cordes, et l'aria pour alto (strophe 5) a lui aussi, mais avec le hautbois d'amour, la texture d'un trio.

Le mouvement de la cantate "**Bekennen will ich seinen Namen**", BWV 200, consiste dans un fragment de cantate qui n'a pas été préservée dans son entier. On ne sait pas non plus la destination

liturgique de cette cantate, par conséquent l'hypothèse selon laquelle elle aurait pu être réalisée pour la fête de la Purification de la Vierge ne peut être prouvée. La perte de cette composition est fort dommageable car elle fut l'une des toutes dernières cantates de Leipzig, datée des environs de 1742. L'aria pour alto en Mi majeur est arrangé pour un ensemble instrumental modeste (deux violons et continuo); l'auteur du texte est inconnu.

La cantate "**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ**", BWV 177, pour le quatrième dimanche après la Trinité fut créée le 6 juillet 1732. L'œuvre, dont tous les mouvements se basent sur le Lied d'église du même nom de Johann Agricola (1529), complète le cycle des cantates-chorals de 1724-1725, alors que le quatrième dimanche après la Trinité coïncidait avec la Visitation de la Vierge Marie. Pour la fête mariale, Bach avait déjà écrit la cantate "**Meine Seel erhebt den Herren**" BWV 10; c'est pourquoi, lorsque les cantates-chorals furent reprises au début des années 1730, une œuvre pour le quatrième dimanche après la Trinité manquait. Celle-ci reprend le Lied d'Agricola en raison de sa référence à l'Évangile du dimanche (Luc 6:36-42: Le sermon sur la montagne).

La cantate subsiste dans les sources originales avec une partition autographe et des parties; inhabituellement, la partition comporte la date d'origine: 1732. L'arrangement comprend l'habituel chœur à quatre voix parmi lesquelles soprano, alto et ténor chantent aussi en solo, ainsi que deux hautbois, cordes et continuo. Seuls les premier et dernier mouvements sont

musicalement basés sur le choral. Ils reçoivent un traitement musical différent: le chœur d'ouverture comme élaboration polyphonique du *cantus firmus* (bien que l'orchestre ne se réfère pas au choral) et le choral conclusif dans la forme habituelle d'une harmonisation à quatre voix de la mélodie du choral. Les trois strophes centrales, par contraste, ne se réfèrent pas à la mélodie. Dans l'aria chanté par le soprano (mouvement 3) Bach remplace le hautbois normal par un hautbois da caccia, dont la sonorité profonde se combine avec la voix de soprano et le continuo pour prêter au mouvement son caractère profondément expressif.

La cantate "**Dem Gerechten muss das Licht**", BWV 195, également destinée à un mariage, subsiste dans plusieurs versions. L'origine de l'œuvre remonte avant 1730, une deuxième version date des environs de 1742, et une version finale de 1748-1749. Malheureusement, nous n'en savons pas davantage à propos des occasions auxquelles chacune de ces versions fut jouée. Cependant, la partition singulièrement riche (chœur à quatre voix avec solos de soprano et basse, trois trompettes, timbales, deux cors, deux flûtes, deux hautbois – ou hautbois d'amour – cordes et continuo) nous conduit à la conclusion que les époux furent des figures éminentes. L'auteur du texte est lui aussi inconnu. Dans le mouvement d'ouverture, il fait référence au Psaume 97:11-12 et dans le choral conclusif au "Nun danket all und bringet Ehr" de Paul Gerhardt (1647).

Alors que les premières versions de l'œuvre sont préservées de façon incomplète, nous possédons

une partition de la version finale, en partie rédigée par le compositeur lui-même. Cette version est l'une des toutes dernières compositions de cantates de Bach. Pourtant, seuls les mouvements 2 et 4 de la dernière version sont de nouvelles compositions; le mouvement 3 fut recopié. Dans ce singulier mouvement 4, un récitatif pour soprano accompagné inhabituellement des vents (deux hautbois et deux hautbois d'amour) permet une rare – mais bienvenue – compréhension du style des dernières cantates de Bach.

La cantate "**Wachet auf, ruft uns die Stimme**", BWV 140, fut composée pour le 27^e dimanche après la Trinité, dernier dimanche de l'année ecclésiastique. C'est la seule cantate de Bach restante pour ce dimanche. Elle fut jouée pour la première fois le 25 novembre 1731. L'œuvre est basée sur un Lied d'église du même nom de Philipp Nicolai (1599) dont on entend les paroles et la mélodie dans les strophes du choral 1, 4 et 7. Les autres mouvements sont des paraphrases des autres strophes du Lied. Le Lied lui-même, comme les paraphrases, se réfère clairement à l'Évangile du dimanche (Matthieu 25, 1-13: la parabole des vierges sages et des vierges folles).

Le traitement musical de l'œuvre a des caractéristiques singulières. En plus des forces vocales habituelles (quatre voix et solo de soprano, ténor et basse) et de l'orchestre comprenant trois hautbois, cordes et continuo, Bach utilise un *violino piccolo* dans le mouvement 3 et un cor dans le mouvement 1 et 7. Ce mouvement 7 recourt symboliquement au cor comme à un attribut des "Wächter auf den Zinnen" (les gardes des remparts). La mélodie du choral est mise en œuvre

non seulement dans les premier et dernier mouvements (1 et 7), mais aussi dans le mouvement 4 central chanté par le soliste (violons + altos, ténor, continuo), lequel mouvement fut plus tard réemployé par Bach comme trio d'orgue dans la collection des chorals de "Schübler".

La cantate "**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe**", BWV 34, fut écrite pour le Dimanche de Pentecôte. La date exacte de la représentation est inconnue, mais l'œuvre doit dater d'après 1745 et probablement est-elle de 1746-1747. Il est même possible que la cantate ait été conçue non pour Leipzig, mais pour la ville de Halle. Depuis 1746 Wilhelm Friedemann Bach travaillait à la Marktkirche de Halle, et les partitions de son père comportent des ajouts de sa main. Il est donc possible que Johann Sebastian Bach ait mis l'œuvre à la disposition de son fils pour le dimanche de Pentecôte du 21 mai 1747. De plus, les seuls nouveaux mouvements sont deux récitatifs, car les mouvements 1, 3 et 5 appartiennent à l'origine à une cantate de mariage homonyme, BWV 34a. La paraphrase des mouvements en question et des deux textes récitatifs sont d'un auteur inconnu. L'œuvre est l'une des quelques cantates d'église de Bach sans choral.

L'orchestration de grande ampleur, comprenant trois trompettes, timbales, deux flûtes, deux hautbois, cordes et continuo, convient très bien à l'occasion festive. Le chœur est important dans les premier et dernier mouvements, alors que trois solistes se partagent les mouvements solo: le ténor et la basse chantent les deux récitatifs et l'alto chante l'aria central, lequel est, délicatement et de façon expressive, accompagné par les

deux flûtes et les cordes. Le mouvement d'ouverture commence avec une grande introduction instrumentale, pendant que le caractère du mouvement conclusif est déterminé par l'adagio préliminaire "Friede über Israel"; cette partie du texte, avec l'alternance "Friede über Israel/über euch", réapparaît au milieu du mouvement.

La cantate "**Lobe den Herrn, meine Seele**", BWV 143, est dédiée au jour de l'an, mais son authenticité en tant qu'œuvre de Bach est incertaine. L'œuvre ne subsiste ni dans les sources originales, ni dans celles du cercle immédiat de Bach. Le plus ancien, et le seul manuscrit qui reste, est daté de 1762, mais la cantate elle-même date d'avant. L'auteur du texte est inconnu. Les versets librement composés se limitent aux mouvements 4 et 6. Les mouvements 1, 3 et 5 citent les versets 1, 5 et 10 du Psaume 146; les textes du mouvement 2 et du chœur conclusif sont basés sur le Lied "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" de Jakob Ebert (1601); sa mélodie est aussi reprise instrumentalement dans l'aria n°6. La forme unique de ce texte suggère que la cantate fut créée autour, ou avant, 1710.

Les forces vocales utilisées sont un classique des cantates de Bach, alors que l'arrangement instrumental, avec ses trois cors, timbales et cordes, n'apparaît nulle part ailleurs dans les œuvres de Bach. Mais étant données ses qualités générales, ceci n'est pas une raison suffisante pour douter de l'authenticité de l'œuvre. D'un autre côté, il est tout de même difficile de trouver des critères convaincants permettant d'attribuer cette cantate de façon sûre à Bach.

La cantate **“Der Friede sei mit dir”, BWV 158**, subsiste avec les désignations de deux occurrences liturgiques (la Purification et le Mardi de Pâques) dans une copie réalisée par un copiste digne de foi, peu de temps après la mort Bach. Les origines de l'œuvre sont donc incertaines: ce fut probablement le développement d'une cantate pour solo de basse créée pour la fête mariale du 2 février; les mouvements 1 et 2 sont probablement empruntés à cette source. Peut-être cela fut-il pour épargner du travail durant la période de Pâques, emplie de nombreuses exigences musicales, que Bach assembla cette cantate à quatre mouvements avec un “orchestre” si singulièrement modeste (hautbois, violon et continuo).

L'auteur des textes des mouvements libres est inconnu; le choral conclusif utilise la strophe finale de l'hymne de Pâques de Martin Luther “Christ lag in Todesbanden” (1524). Le mouvement 2 emploie également pour la voix de soprano la strophe du choral “Welt, ade, ich bin dein müde” (1649), qui doit primitivement avoir été composé pour un instrument. Le premier mouvement, avec sa claire référence à la bénédiction pascale de Jésus à ses disciples (“La Paix soit avec vous”), rappelle à la fois le texte et la musique (avec la basse comme Vox Christi) du traitement par Bach de ce texte dans le mouvement 6 de la Cantate BWV 67 (1724) pour le premier dimanche après Pâques.

La cantate **“Gott ist unsre Zuversicht”, BWV 197**, est une cantate de mariage datant de 1736-1737. Aussi bien l'occasion que le couple pour lequel elle fut composée sont inconnus. On ne connaît pas non plus l'auteur du texte qui, dans

le premier mouvement, se réfère probablement au texte du sermon en utilisant le Psaume 48:11. Les deux strophes du choral (mouvements 5 et 10) dérivent du Lied de Martin Luther “Nun bitten wir den heiligen Geist”, 1524 et du Lied de Georg Neumark “Wer nur den lieben Gott läßt walten”, 1641.

La partition de travail de Bach montre que les mouvements 6 et 8 sont repris d'une cantate de Noël de 1728, “Ehre sei Gott in der Höhe”, BWV 197a (d'après un poème de Picander); cette œuvre ne subsiste pas dans une source indépendante. L'arrangement très ample de cette œuvre bipartite – chœur à quatre voix, trois trompettes, timbales, deux hautbois (ou hautbois d'amour), cordes et continuo – indique qu'elle fut réalisée à l'intention de deux personnes d'un statut social élevé. Les mouvements solo forment des contrastes riches. L'aria pour alto n° 3 souligne de façon expressive les paroles (“Schlafert allen Sorgenkummer” – “Que tous les soucis sommeillent”) non seulement grâce à la déclamation de la voix et aux changements de mesure, mais aussi grâce à l'arrangement instrumental (hautbois d'amour et cordes). Dans l'aria pour basse n° 6, un quintette délicat avec hautbois, deux violons et continuo, le basson ressort du continuo avec son style indépendant. Au final, l'aria pour soprano n° 8 adopte la manière du siciliano afin de souligner le sens du poème (“Vergnügen und Lust” – “plaisir et joie”).

La cantate **“In allen meinen Taten”, BWV 97**, est préservée sans désignation liturgique, bien que la partition originale de Bach comporte non seulement la date de 1734, mais encore, à la tête

du mouvement 7, l'inscription (quoique raturée) "après un mariage". L'œuvre doit donc originellement avoir été destinée à un mariage, avant que Bach ne l'adapte pour autre usage. Une copie issue du cercle du Thomasschule de Leipzig assigne la cantate au cinquième dimanche après la Trinité. La cantate est basée sur les neuf strophes du Lied du même nom de Paul Fleming (1642). Pourtant le contenu général du Lied d'église ne se réfère pas spécifiquement à la lecture de l'Évangile du cinquième dimanche après la Trinité. Cela conduit à penser que Bach conçut cette cantate sans se référer spécifiquement au calendrier liturgique, peut-être pour un mariage particulier, mais en aucun cas avec l'intention de l'utiliser pour des occasions multiples.

Les sources originales restantes montrent qu'il y eut au moins deux représentations ultérieures de l'œuvre entre 1735 et 1747, pour lesquelles Bach exécuta plusieurs changements. Le chœur à quatre voix, dont toutes les voix sont également utilisées en solo, est seulement accompagné de deux hautbois, cordes et continuo, ce qui renforce encore la possibilité d'une utilisation à plusieurs occasions plutôt qu'à une occasion particulière. La forme musicale cantate-choral est conçue en sorte que Bach limite les apparitions de la mélodie du choral aux premier et dernier mouvements, n°1 et 9. Le sept mouvements internes oscille entre aria et récitatif, sans référence à la mélodie du choral.

Le motet-choral "**O Jesu Christ, meus Lebens Licht**", BWV 118, n'appartient pas, rigoureusement parlant, au répertoire de cantates, puisqu'il n'utilise pas les formes du récitatif et de l'aria.

L'œuvre est réalisée dans le style ancien du motet et utilise le Lied d'église de 15 strophes "O Jesu Christ, meus Lebens Licht" de Martin Behm (1608). Bach composa la musique sous forme de strophes entrecoupées d'un morceau instrumental qui est répété, ce qui permet de chanter autant de strophes que l'on veut. Dans la mesure où l'on ne sait pas pour quelle occasion l'œuvre fut composée, le motet ne peut être daté avec précision. Pourtant, il doit dater de la période de 1736-1737. Et, puisque le Lied est un choral de funérailles traditionnel, l'œuvre pourrait avoir été destinée à un service de funérailles.

L'arrangement de l'œuvre renforce l'hypothèse d'un rite funéraire, car la solennité de l'accompagnement instrumental du chœur (deux cors, cornet à piston et trois trombones) suggère un cortège funèbre. Le nombre de strophes chantées pourrait avoir été déterminé par la longueur de la route que le cortège devait emprunter pour se rendre au Johannisfriedhof (cimetière de St Jean) en dehors des murs de la ville. Mais plus tard, Bach adapta l'accompagnement du motet pour une représentation ultérieure dans l'église ne préservant que la version originale des cors et ajoutant un orchestre de cordes. Par ailleurs, les voix furent seulement renforcées par deux hautbois, l'un taille (hautbois en Fa ou hautbois d'amour) et l'autre basson. Cette version du motet date quant à elle de 1746-1747.

La musique festive "**Gloria in excelsis Deo**", BWV 191, est, d'après une inscription dans la partition autographe, assignée au jour de Noël. Datée entre 1743 et 1746, elle fut évidemment créée pour une occasion particulière, mais on

ne peut pas trouver de documents précis reliant cette occasion à BWV 191. Pourtant, les festivités du jour de Noël de 1745, dans l'église de l'université de Leipzig, au moment de la signature d'un traité de paix entre la Saxe et la Prusse aurait pu être une occasion appropriée. Et Bach fut responsable de la musique jouée en ce jour. Le passage "et in terra pax" aurait alors acquis un sens particulièrement concret.

Dans cette composition Bach eut recours aux trois mouvements de la Messe en Si mineur de 1733, qui consistait simplement en un Kyrie-Gloria; il travaillait en tout cas à son achèvement. Le mouvement 1 utilise le verset central de l'histoire de la Bible (Luc 2:14), qui dans sa forme latine correspond, quoique dans un contexte différent, aux mouvements 2 et 3 du texte liturgique appelé Petite Doxologie, "Gloria Patri". La réélaboration des trois mouvements de la Messe (Gloria, Domine Deus, Cum Sancto Spiritu) est minime. Les premier et dernier mouvements sont arrangés pour un chœur à cinq voix et un orchestre complet (incluant trompettes et tambours). L'œuvre est rehaussée par son mouvement du milieu, un duo vocal accompagné de la flûte.

Johann Sebastian Bach (1685-1750):**Chronologie des cantates d'église de Leipzig**

(avec références particulières aux cantates de ce volume)

| | | | |
|---------------------|---|------------------|--|
| 22/23.4.1723 | Bach accepte sa nomination au poste de cantor à St Thomas à Leipzig | avant 1735 | 27e dimanche après la Trinité: BWV 140 |
| 22.5.1723 | Avec sa famille, Bach quitte Köthen pour s'installer à Leipzig | 1734 | 4e dimanche après la Trinité: BWV 177 |
| 1723-24 | Premier cycle annuel de cantates d'église de Leipzig | ~ 1734 | Purification (2 février) et Jeudi Saint: BWV 158 |
| 1724-25 | Deuxième cycle annuel de cantates d'église de Leipzig (cantates-chorals) | 30.1.1735 | fonction liturgique non spécifiée: BWV 97 |
| 1725-27 | Troisième cycle annuel de cantates d'église de Leipzig | 19.5.1735 | fonction liturgique non spécifiée: BWV 100 |
| 1728-29 | Quatrième cycle annuel de cantates d'église de (cycle de Picander) | ~ 1736-37 | 4e dimanche après l'Épiphanie: BWV 14 |
| | | ~ 1736-37 | Ascension: BWV 11 |
| | | ~ 1742 | Funérailles: BWV 118 |
| | | ~ 1742 | Mariage: BWV 197 |
| | | ~ 1743-46 | Mariage: BWV 195 |
| | | ~ 1746-47 | Purification: BWV 200 (fragment) |
| | | [~ ou avant 1710 | Jour de Noël: BWV 191 |
| | | | Dimanche de Pentecôte: BWV 34 |
| | | | Nouvel an: BWV 143 |
| | | | - authenticité de cette oeuvre comme appartenant à Bach non confirmée] |
| 27.7.1733 | Dédicace du Kyrie-Gloria de la Messe en Si mineur, BWV 232 | 28.7.1750 | mort de Bach |
| 25.12.1734-6.1.1735 | De Noël à l'Épiphanie: Oratorio de "Noël", BWV 248 | | |
| 30.3.1736 | Vendredi Saint: Passion selon St Matthieu, BWV 244 (seconde version) | | |

Cantates d'églises ultérieures

25.11.1731

6.7.1732

avant 1735

1734

~ 1734

30.1.1735

19.5.1735

~ 1736-37

~ 1736-37

~ 1742

~ 1742

~ 1743-46

~ 1746-47

[~ ou avant 1710

28.7.1750

Traduction: Nathalie Chater