

N°6

bwv 140 «wachet auf, ruft uns die stimme»

bwv 57 «selig ist der mann, der die anfechtung erduldet»

bwv 73 «herr, wie du willst, so schick's mit mir»

BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme»

01	Choral – <i>wachet auf, ruft uns die stimme</i>	06:03
02	Rezitativ (Tenor) – <i>er kommt, er kommt, der bräutigam kommt</i>	00:59
03	Arie (Duett Sopran, Bass) – <i>wenn kömmt du, mein heil?</i>	05:32
04	Choral (Tenor) – <i>zion hört die wächter singen</i>	03:29
05	Rezitativ (Bass) – <i>so geh herein zu mir</i>	01:29
06	Arie (Duett Sopran, Bass) – <i>mein freund ist mein</i>	05:27
07	Choral – <i>gloria sei dir gesungen</i>	01:32
	24:24

BWV 57 «Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet»

08	Arie (Bass) – <i>selig ist der mann, der die anfechtung erduldet</i>	03:49
09	Rezitativ (Sopran) – <i>ach! dieser süsse trost</i>	01:37
10	Arie (Sopran) – <i>ich wünschte mir den tod</i>	04:51
11	Rezitativ (Sopran, Bass) – <i>ich reiche dir die hand</i>	00:29
12	Arie (Bass) – <i>ja, ja, ich kann die feinde schlagen</i>	05:38
13	Rezitativ (Sopran, Bass) – <i>in meiner schoss liegt ruh und leben</i>	01:34
14	Arie (Sopran) – <i>ich ende behende mein irdisches leben</i>	03:25
15	Choral – <i>richte dich, liebste, nach meinem gefallen und gläube</i>	00:51
	22:08

BWV 73 «Herr, wie du willst, so schick's mit mir»

16	[Choral und Rezitativ] (Tenor, Bass, Sopran) – <i>herr, wie du willst, so schick's mit mir</i>	04:28
17	Arie (Tenor) – <i>ach senke doch den geist der freuden</i>	03:41
18	Rezitativ (Bass) – <i>ach, unser wille bleibt verkehrt</i>	00:41
19	Arie (Bass) – <i>herr, so du willst</i>	03:19
20	Choral – <i>das ist des vaters wille</i>	01:15
	13:26

Liveaufnahmen

BWV 140	21. November 2008
BWV 57	17. Dezember 2010
BWV 73	21. Januar 2011

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

Bachs vokales Werk, ein Hauptpfeiler seines Schaffens, entzieht sich – abgesehen von den Passionen – heute weitgehend dem Gottesdienst und dem Konzert. Wie kann dieses Kulturgut ersten Ranges dennoch den Hörern von heute und vor allem auch der kommenden Generation nahegebracht werden? Entscheidend bleibt das Konzerterlebnis. Der Musiker Rudolf Lutz und der Privatbankier Konrad Hummler haben sich zusammengefunden, um Bachs gesamtes Vokalwerk – mit seinen über 200 Kantaten als Zentrum – in einer Konzertreihe neu zu erschliessen. Die aus privaten Mitteln finanzierte J.S. Bach-Stiftung St.Gallen trägt das auf rund 25 Jahre Dauer angelegte Projekt.

Seit Oktober 2006 wird in der Barockkirche von Trogen, einem Appenzeller Dorf

in der Nähe von St.Gallen, monatlich eine Kantate vorgestellt. Die dafür entwickelte Form findet beim Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem benachbarten Ausland zu den Aufführungen anreist, grossen Anklang. In einer Einführung stellen der Dirigent Rudolf Lutz und der Theologe Karl Graf das Werk im lebendigen Dialog mit dem Publikum vor. Dabei zeigt Rudolf Lutz am Keyboard spielend und singend die musikalischen Eigenheiten und lädt zum Mitsingen der Choräle ein. Im Konzert wird die Kantate zweimal gespielt, zwischen den beiden Aufführungen steht eine Reflexion. Die Referentinnen und Referenten, Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, greifen einen Gedanken oder Aspekt der Kantate auf und denken ihn auf ihre Weise weiter. Die zweite

Aufführung des Werks erhält vor dem Hintergrund dieser Reflexion eine zusätzliche aktuelle Dimension.

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen erscheinen jährlich als «Bach-Anthologie» in Buchform.

Einen lebendigen Bach für die Hörer von heute auf der Basis historischer Erkenntnisse – das hat sich der musikalische Leiter Rudolf Lutz vorgenommen. Als Improvisationslehrer an der auf Alte Musik spezialisierten Schola Cantorum Basiliensis versteht er die Barockmusik und ihre Entstehung von innen, von ihrem Erfindungsprozess her. An zwei Proben tagen erarbeitet er jeden Monat zusammen mit dem speziell für diese Reihe zusammengestellten Ensemble die jeweilige Kantate. Die vorwiegend jungen Musikerinnen und Musiker kommen aus der ganzen Schweiz, aus Süddeutschland und Österreich und brin-

gen Erfahrung in historischer Aufführungspraxis mit. Die Besetzung ist wechselnd; je nach Werk wird der Chor mal grösser (bis zu zwanzig Stimmen), mal solistisch besetzt. Die Solistinnen und Solisten, darunter bekannte Namen, stellen sich ihrerseits ganz in den Dienst einer auf Lebendigkeit und Werktreue abgestimmten Gesamtleistung.

bach, das «de tempore» und die heutige aufführungspraxis

Anselm Hartinger

Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die Hauptmusik (Kantate) des lutherischen Gottesdienstes strikt an die für den jeweiligen Sonn- oder Feiertag vorgesehenen Lesetexte aus den biblischen Evangelien und Episteln (sog. Perikopen) gebunden. Ergänzend konnte in Choralkantaten ein dazu passendes Kirchenlied die Textgrundlage bilden. Die Umwidmung einer Kantate für einen anderen Tag oder Anlass war deshalb nur mittels aufwendiger Neutextierung und Bearbeitung möglich. Diese enge Beziehung einer Kirchenkomposition zu ihrer Bestimmungszeit im Kirchenjahr – das sogenannte *de tempore* – ist neben der Untersuchung von Papiersorten und Wasserzeichen ein zentrales Kriterium für die Datierung auch der Kantaten Johann Sebastian Bachs.

Während in der heutigen Aufführungspraxis die Zeit von Ende November bis weit in den Januar hinein fast unterschiedslos im Zeichen der weihnachtlichen Freude steht, unterscheiden sich Bachs für diesen Zeitraum bestimmte Kompositionen entsprechend den wechselnden Bibelperikopen in Charakter und Textwahl ganz erheblich. Die Sonntage vom zweiten bis zum vierten Advent waren in Leipzig – genau wie die Fastenwochen zwischen Estomihi und Palmarum – als stille Zeit (*tempus clausum*) sogar von jeder Figuralmusik ausgeschlossen. Dies gab dem Thomaskantor einerseits Raum zur Vorbereitung der weihnachtlichen Festmusiken, zwang ihn andererseits aber zur Umarbeitung der Weimarer Adventskantaten für andere Anlässe im Kirchenjahr.

Während heute das Ende des Kirchenjahres meist dem Totengedenken gewidmet wird, ist die für den 27. Sonntag nach Trinitatis – den letzten Sonntag im liturgischen Kalender, der nur bei einem sehr frühen Osterdatum zustande kommt – geschriebene Kantate «Wachet auf, ruft uns die Stimme» bereits von der adventlichen Vorbereitung geprägt, die im Gleichnis vom Bräutigam und den zehn klugen und törichten Jungfrauen (Mt 25, 1 – 13) gefasst wird. Dass der zweite Weihnachtstag zugleich an das in der Apostelgeschichte überlieferte Martyrium des heiligen Stephanus gemahnt, geht heute in der Festtagsstimmung meist unter. Bachs überraschend dunkle Komposition «Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet» bezieht sich aber genau darauf und ist deshalb himmelweit von der am Vortag (25. Dezember 1725) dargebotenen Jubelkantate «Unser Mund sei voll Lachens» (BWV 110) entfernt.

Der dritte Sonntag nach Epiphania hingegen wird kaum noch von Krippe und Kindes-anbetung erhellt, sondern rückt mit den

Geschichten von Jesus und dem Aussätzigen sowie dem Hauptmann zu Kapernaum (Mt 8, 1 – 13) die bedingungslose Einfügung in Gottes Willen in den Mittelpunkt. Bachs Kantate «Herr, wie du willst, so schick's mit mir» ist deshalb trotz ihrer zeitlichen Nähe zum Weihnachtsgeschehen ein ernstes und in Teilen verzagtes Werk, das sich die Dimension des Trostes als Überwindung der Todesangst erst erkämpfen muss.

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: Bei einem Roman kommt fast alles auf den ersten Satz an, und auch in der Musik sind die ersten Takte für den Fortgang und die atmosphärische Wirkung eines Stückes von entscheidender Bedeutung. Wie legt Bach sein Orchestermaterial in den konträren Eröffnungssätzen der Kantaten BWV 140, 57 und 73 an, und wie setzt man dies als Ausführender um?

rudolf lutz: Die Startphase der bei Bach meist sehr gehaltvollen Eröffnungssätze ist in der Tat von grosser Bedeutung nicht nur für die Entwicklung des Stückes, sondern der gesamten Kantate. Dass man – einmal gehört – die Kopfmotive so vieler Kantaten in Erinnerung behält, entsprach offenbar Bachs Absicht, trotz wiederkehrender Besetzungen und typi-

sierter Affekte immer wieder individuelle Abläufe zu erschaffen.

Bach beginnt stets gewichtig und erzeugt damit einen unverkennbaren rhythmischen Ablauf, den ich als Groove bezeichnen würde. Noch bevor das erste Wort erklingt, wird eine spezifische Stimmung erzeugt. Bachs Ritornelle sind wie verwandlungsfähige Bühnenbilder, in deren Rahmen die Singstimmen als Bestätigung und Antwort später eintreten. Das funktioniert natürlich nur, weil in den Motiven und vor allem in der Bassführung die gesungene Musik schon eingerechnet ist. Bach entwirft keine unverbindlichen Overtüren, sondern Gedanken über Worte, die Gestik und Gehalt des Textes in sich tragen und wie ein gut sortiertes Materiallager für den ganzen Satz dienen.

Der Eingangsschor von BWV 140, dessen Thema die erwartungsvolle Vorbereitung auf etwas Grosses ist, arbeitet mit einer doppelchörigen Anlage, die die punktierten Motive wiederholt. Von vornherein ist ein herrschaftliches Moment spürbar. Dass der zunächst stehende Klang sich von der Oberstimme und vom Continuo her beschleunigt, hat gewiss mit der Aufforderung «ihr müsset ihm entgegen gehn» zu tun und zieht Hörer und Ausführende geradezu in das Stück hinein.

BWV 73 beginnt mit Staccato-Figuren der Streicher, die in auffälliger Spannung zu den flehentlichen Terzgängen der Oboen stehen. Dass der Eingangsschor einen Widerspruch thematisiert (Ergebung in Gottes Wille und Auflehnung dagegen), wird so unmittelbar hörbar. Zugleich fehlt die ContinuoBegleitung; hier wird etwas Ernstes verhandelt. Erst nach dreimaliger gesteigerter Wiederholung kommt Bewegung in das Ritornell; die damit vollzogene Lösung wirkt aber alles andere als leicht – was Gott «im Leben und Sterben schickt», kann sehr schmerzvoll sein.

BWV 57 exponiert mit seinem Orgelpunkt eine Art mahnenden Zeigefinger, über dem die drei Oberstimmen einander entlang einem harten Abwärtssprung imitieren. Wichtig ist dabei das Moment der Umkehrung; es geht offenbar um Nachfolge, die Stephanus bis in den Tod hinein gegenüber Jesus verkörpert und zu der die gläubige Seele ebenfalls aufgefordert ist. Dass Streicher und Oboen jeweils unisono geführt sind, bringt ein Element der Sammlung und Einigkeit in das Stück.

Bei jeder Begegnung mit dieser Art von Musik steht man unweigerlich vor der Frage: Was löst der Klang gewordene Text in mir aus, welche Seelenkräfte und Lebensprägungen werden hier angesprochen, was kann, was möchte ich darauf erwidern? Als Ausführende müssen wir diesen in der Komposition angelegten Weg jeweils konzentriert abschreiten und damit den Hörern helfen, möglichst in Bachs Sinne ihre eigenen Antworten darauf zu finden.

WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME

BWV 140

Kantate zum 27. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1, 4, 7

Philipp Nicolai, 1599

Textdichter Nr. 2, 3, 5 – 6

unbekannter Bearbeiter

Erste Aufführung

25. November 1731, Leipzig

Seele (*sopran*)

Jesus (*bass*)

01 1. Choral

Wachet auf, ruft uns die Stimme
der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
wach auf, du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heisst diese Stunde;
sie rufen uns mit hellem Munde:
wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohl auf, der Bräutigam kömmt;
steht auf, die Lampen nehmt!
Alleluja!
Macht euch bereit
zu der Hochzeit,
ihr müsset ihm entgegen gehn!

02 2. Rezitativ (*tenor*)

Er kommt, er kommt,
der Bräutigam kommt!
Ihr Töchter Zions, kommt heraus,
sein Ausgang eilet aus der Höhe
in euer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem Rehe

und jungen Hirsche gleich
auf denen Hügeln springt
und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wacht auf, ermuntert euch!
den Bräutigam zu empfangen!
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

03 3. Arie (*duett sopran, bass*)

Seele:

Wenn kömmt du, mein Heil?

Jesus:

Ich komme, dein Teil.

Seele:

Ich warte mit brennendem Öle.

Seele:

Eröffne, den Saal zum himmlischen Mahl.

Jesus:

Ich öffne den Saal zum himmlischen Mahl.

Seele:

Komm, Jesu!

Jesus:

Komm, liebliche Seele!

04 4. Choral (*tenor*)

Zion hört die Wächter singen,
das Herz tut ihr vor Freuden springen,
sie wachet und steht eilend auf.
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

Nun komm, du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn!

Hosianna!

Wir folgen all

zum Freudensaal

und halten mit das Abendmahl.

05 5. Rezitativ (*bass*)

So geh herein zu mir,
du mir erwählte Braut!

Ich habe mich mit dir
von Ewigkeit vertraut.

Dich will ich auf mein Herz,
auf meinen Arm gleich wie ein Siegel setzen
und dein betrübtes Aug ergötzen.

Vergiss, o Seele,
nun die Angst, den Schmerz,

den du erdulden müssen;
auf meiner Linken sollst du ruhn,
und meine Rechte soll dich küssen.

06 6. Arie (*duett sopran, bass*)

Seele:

Mein Freund ist mein,

Jesus:

Und ich bin sein,

Seele/Jesus:

die Liebe soll nichts scheiden.

Seele:

Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,

Jesus:

Du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden,

Seele/Jesus:

da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

07 7. Choral

Gloria sei dir gesungen
mit Menschen- und englischen Zungen,
mit Harfen und mit Zimbeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten,
an deiner Stadt sind wir Konsorten
der Engel hoch um deinen Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
kein Ohr hat je gehört
solche Freude.
Des sind wir froh,
io, io!
ewig in dulci jubilo.

Solisten

Sopran; Tenor; Bass.....Nuria Rial; Bernhard Berchtold; Markus Volpert

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran.....Susanne Frei, Leonie Gloor, Madeline Trösch, Jennifer Rudin

Alt.....Jan Börner, Antonia Frey, Olivia Heiniger, Lea Schererr

Tenor.....Marcel Fässler, Nicolas Savoy, Walter Siegel

Bass.....Philippe Rayot, Fabrice Hayoz, William Wood

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violino piccolo (special guest).....Chiara Banchini

Violine.....Renate Steinmann, Sylvia Gmür, Martin Korrodi,

.....Sabine Hochstrasser, Olivia Schenkel

Viola.....Susanna Hefti, Martina Bischof

Violoncello.....Maya Amrein

Violone.....Iris Finkbeiner

Fagott.....Susann Landert

Oboe.....Martin Stadler, Luise Baumgartl

Taille.....Esther Fluor

Horn.....Ella Vala Armannsdottir

Orgel.....Norbert Zeilberger

Leitung

.....Rudolf Lutz

einführung zur kantate bwo 140

«wachtet auf, ruft uns die stimme»

Anselm Hartinger

Barocke Kirchenkantaten setzten sich im Sinne einer zweiten Predigt das Ziel, die uralten biblischen Erzählungen und Gleichnisse durch eine aktualisierte Auslegung als gültige Leitlinien und Identifikationspunkte auch für die seinerzeitige Lebenswirklichkeit zu präsentieren. Neben der Verwendung vertrauter Chormelodien half dabei die Einbeziehung neu gedichteter Rezitative und Arien, die sich allerdings allenthalben auf biblisches Gedankengut stützten – wurde doch die gesamte Heilige Schrift seinerzeit als Einheit betrachtet, deren einzelne Bücher und Textpassagen sich gegenseitig beleuchten und kommentieren.

Anhand der Kantate BWV 140 lässt sich dieser kompilative Aufbau besonders gut nachvollziehen. Die drei Strophen von Philipp Nicolais Lied «Wachtet auf, ruft uns die Stimme»

(1599) fungieren dabei als haltgebende Pfeiler, die im strahlenden Es-Dur Anfang, Mitte und Abschluss der Komposition markieren. Von besonderer Wirkung ist der mit vier Singstimmen, drei Oboen, Streichern, Horn und Continuo reich besetzte und in seinen klanglichen Dimensionen monumentale *Eingangschor*. Die in breiten Notenwerten dem Sopran anvertraute Chormelodie ist dabei in ein stetig beschleunigtes musikalisches Geschehen eingebettet, dessen Verlauf wiederholt als musikalischer «Erwachensprozess» beschrieben worden ist, das jedoch auch Züge einer prozessionsartigen Bewegung aufweist («ihr müsset ihm entgegen gehn!»). In der Gegenüberstellung von Oboen und Streichern vermag man sowohl die Entgegensetzung der klugen und törichten Jungfrauen als auch das

mitternächtliche Rufen und Antworten zu sehen. In der virtuoson Vertonung der Alleluja-Zeile klingt ein Moment der Verzückerung an, das auch die Solosätze der Kantate prägt.

Das *Tenorrezitativ* «Er kommt, der Bräutigam kommt» bringt dann den Umschlag in die Gegenwart und zugleich in die Welt der vom Hohelied Salomonis inspirierten christlichen Brautmystik, die bei Bach als Dialog zwischen Jesus (Bass) und der gläubigen Seele (Sopran) vertont wird. Deren beide *Duette* könnten jedoch kaum unterschiedlicher sein. «Wenn kömmt du, mein Heil? Ich komme, dein Teil» erscheint mit seinen fragenden Pausen, dem dunklen c-Moll und der zerbrechlichen Kantilene des Violino piccolo (eine um eine Terz höher intonierende Violine) noch als nächtliches Adagio-Ständchen voller Zweifel und Unsicherheit. Ganz anders das von einer Oboe begleitete «Mein Freund ist mein / Und ich bin sein» – im hellen B-Dur, in schwelgerischen Konsonanzen und mit einer ansteckenden Freude wird hier von einer Liebe erzählt, die nichts mehr scheiden kann.

Vorausgegangen war ein *Bassrezitativ* («So geh herein zu mir»), das die Zusage des Höchsten nicht als verstaubte dogmatische Aussage, sondern als zartes Liebesgeständnis hervortreten lässt. Die begleitenden Streicher meinen deshalb hier nicht den klingenden Heiligenschein der Passion, sondern das verzauberte Leuchten im Auge der Geliebten.

Im als Triosatz vertonten *Choral* Nr. 4 agiert der Tenor als wahrhaftiger «Wächter», der – unterstützt von den tiefen Unisono-Streichern – die eingängige Dreiklangsmotivik des Liedes nutzt, um der Freude der Tochter Zion über ihren Bräutigam Ausdruck zu verleihen. Der festliche Satz erfreut sich vor allem in seiner um 1748 bei Johann Georg Schübler gedruckten Bearbeitung für Orgel (BWV 645) grosser Beliebtheit.

Die abschliessende *Liedstrophe* Nr. 7, «Gloria sei dir gesungen», gehört zu jenen prachtvollen Bachschen Choralsätzen, bei denen man sich nur schwer vorstellen kann, dass die versammelte Gemeinde nicht spontan eingestimmt haben sollte.

SELIG IST DER MANN, DER DIE ANFECHTUNG ERDULDET

BWV 57

Kantate zum 2. Weihnachtstag

Textvorlage Nr. 1

Jakobus 1, 12

Textdichter Nr. 2–7

Georg Christian Lehms, 1711

Textdichter Nr. 8

Ahasverus Fritsch, 1668

Erste Aufführung

26. Dezember 1725, Leipzig

Anima (*sopran*)

Jesus (*bass*)

08 1. Arie (*bass*)

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
denn nachdem er bewähret ist,
wird er die Krone des Lebens empfangen.

09 2. Rezitativ (*sopran*)

Ach! dieser süsse Trost
erquickt auch mir mein Herz,
das sonst in Ach und Schmerz
sein ewigs Leiden findet,
und sich als wie ein Wurm in seinem Blute
windet.

Ich muss als wie ein Schaf
bei tausend rauhen Wölfen leben;
ich bin ein recht verlassnes Lamm,
und muss mich ihrer Wut
und Grausamkeit ergeben.
Was Abeln dort betraf,
erpresset mir auch diese Tränenflut.
Ach! Jesu, wüsst ich hier

nicht Trost von dir,
so müsste Mut und Herze brechen
und voller Trauren sprechen:

10 3. Arie (*sopran*)

Ich wünschte mir den Tod,
wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
Ja, wenn du mich annoch betrübtest,
so hätt ich mehr als Höllennot.

11 4. Rezitativ (*sopran, bass*)

Jesus:
Ich reiche dir die Hand
und auch damit das Herze.

Anima:

Ach! süßes Liebespfand,
du kannst die Feinde stürzen
und ihren Grimm verkürzen.

12 5. Arie (*bass*)

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
die dich nur stets bei mir verklagen,
drum fasse dich, bedrängter Geist.

Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
die Sonne wird noch helle scheinen,
die dir itzt Kummerwolken weist.

13 6. Rezitativ (*sopran, bass*)

Jesus:
In meiner Schoss liegt Ruh und Leben,
dies will ich dir einst ewig geben.

Anima:

Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
ach striche mir der Wind schon über Gruft
und Grab,
so könnt ich alle Not besiegen.
Wohl denen, die im Sarge liegen
und auf den Schall der Engel hoffen!
Ach! Jesu, mache mir doch nur,
wie Stephano, den Himmel offen!
Mein Herz ist schon bereit,
zu dir hinaufzusteigen.
Komm, komm, vergnügte Zeit!
du magst mir Gruft und Grab,
und meinen Jesum zeigen.

14 7. Arie (*sopran*)

Ich ende behende mein irdisches Leben,
mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt
eben.

Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

15 8. Choral

Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen
und gläube,
dass ich dein Seelenfreund immer und ewig
verbleibe,
der dich ergötzt
und in den Himmel versetzt
aus dem gemarterten Leibe.

Solisten

Sopran.....	Julia Neumann
Alt.....	Antonia Frey
Tenor.....	Nicolas Savoy
Bass.....	Ekkehard Abele

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....	Renate Steinmann, Plamena Nikitasova, Monika Baer,Christine Baumann, Sylvia Gmür, Martin Korrodi
Viola.....	Susanna Hefti, Martina Bischof
Violoncello.....	Maya Amrein
Violone.....	Iris Finkbeiner
Fagott.....	Susann Landert
Oboe.....	Maike Buhrow, Thomas Meraner
Oboe da caccia.....	Ingo Müller
Orgel.....	Norbert Zeilberger

Leitung

Leitung und Cembalo.....	Rudolf Lutz
--------------------------	-------------

einführung zur kantate bwo 57

«selig ist der mann, der die anfechtung erduldet»

Anselm Hartinger

Die Kantate «Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet» (BWV 57) ist von Bach aus guten Gründen mit «Concerto in Dialogo» überschrieben worden, handelt es sich doch erneut um ein dramatisches Gespräch zwischen Jesus und der gläubigen Seele – doch unter zunächst völlig veränderten Vorzeichen. Das in der *Eingangsarie* mittels schmerzlicher Tonfolgen, seufzender Gesten und lastender Harmonien in Erinnerung gerufene Leiden des Stephanus – des ersten christlichen Märtyrers überhaupt – erweist sich als Rahmen für eine gegenwartsbezogene Auseinandersetzung über das gottgefällige Leben und Sterben in dieser Welt. Wurden in der Kantate «Wachet auf» zwischen Sopran und Bass zarte Liebesbande geknüpft, so geht es hier um die existentielle Bedrängnis des menschlichen Herzens,

die sich in der *Arie* «Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest» auf bewegende Weise Bahn bricht. Extreme Abwärtssprünge, abreissende Gesangsphrasen und eine geschärfte Klanglichkeit sorgen für eine beklemmende Atmosphäre der Verlassenheit, die buchstäblich in höchster Not durch Jesu rettenden Zuspruch aufgebrochen wird (*Rezitativ* «Ich reiche dir die Hand»).

Wie in einer barocken Oper vollzieht sich der emotionale Umschlag plötzlich und heftig: In der kämpferischen *Arie* «Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen» demonstriert ein sporenklirrender Christus seine Fähigkeit, wie für den sterbenden Stephanus auch für den bedrängten Menschengest mit Macht den Himmel zu öffnen und alle «Kummerwolken» beiseite zu schieben. Damit ist der tote Punkt

überwunden und aus der einmaligen Epiphanie erwachsen Trost und innere Umkehr – in einem intensiven *Rezitativ* antwortet die Seele auf die in Ewigkeit geltende Zusage Jesu mit einer sehnsüchtigen Vision des eigenen Sterbens und des folgenden Aufstiegs ins Paradies. Die anschließende *Arie* «Ich ende behende mein irdisches Leben» entwickelt sich dabei zu einem der erstaunlichsten Beispiele barocker Weltabwendung. Begleitet von einer wirbelnden Violinstimme und einem nur mehr flüchtigen Continuo scheint sich die gläubige Seele immer mehr in Todessehnsucht und Diesseitsverachtung hineinzusteigern («mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier»). Dem extremen Affektzustand trägt Bach Rechnung, indem er die Arie in ungewöhnlicher Weise mit einer Frage enden lässt: «Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?»

Die Antwort darauf gibt nun zwar wiederum Jesus, doch nicht in einem weiteren Solo, sondern im Medium des *Chorals*. Text und Musik dieses schlichten, mit seinen Durch-

gängen jedoch zugleich exquisiten Liedsatzes verweisen somit zurück auf Kirche und Glaubenspraxis als den Ort jener tagtäglichen «Bewährung», von der zu Beginn der Kantate die Rede war. Dass die Bassführung der letzten Choralzeile («aus dem gemarterten Leibe») der inhaltlich verwandten Passage («dann nachdem er bewähret») in den Takten 48/49 der Eingangsarie entspricht, ist von daher gewiss kein Zufall. Der Weg zum Himmel führt in dieser Kantate sichtbar und hörbar über Kreuz und immer wieder auch Erniedrigung.

HERR, WIE DU WIL LT, SO SC HICK'S MIT MIR

BWV 73

Kantate zum 3. Sonntag nach
Epiphanias

Textdichter Nr. 1

Eingefügte Choralzeilen von
Kaspar Bienemann, 1582

Textdichter Nr. 5

Ludwig Helmbold, 1563

Textdichter Nr. 2–4

unbekannt

Erste Aufführung

23. Januar 1724, Leipzig

16 1. [Choral und Rezitativ] (*tenor, bass, sopran*)

Herr, wie du willst, so schick's mit mir
im Leben und im Sterben!

(*tenor*)

Ach! aber ach! wieviel
lässt mich dein Wille leiden!
Mein Leben ist des Unglücks Ziel,
da Jammer und Verdruss
mich lebend foltern muss,
und kaum will meine Not im Sterben von
mir scheiden.

Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, lass mich nicht verderben!

(*bass*)

Du bist mein Helfer, Trost und Hort,
so der Betrübten Tränen zählet,
und ihre Zuversicht,
das schwache Rohr, nicht gar zerbricht;
und weil du mich erwählet,
so sprich ein Trost- und Freudenwort.

Erhalt mich nur in deiner Huld,
sonst wie du willst, gib mir Geduld,
denn dein Will ist der beste.

(sopran)

Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch,
da Menschenweisheit nichts vernimmt.

Der Segen scheint uns oft ein Fluch,
die Züchtigung ergrimmt Strafe,
die Ruhe, so du in dem Todesschlafe
uns einst bestimmt,
ein Eingang zu der Hölle.

Doch macht dein Geist uns dieses Irrtums
frei,
und zeigt, dass uns dein Wille heilsam sei.
Herr, wie du willst!

17 2. Arie *(tenor)*

Ach senke doch den Geist der Freuden
dem Herzen ein.

Es will oft bei mir geistlich Kranken
die Freudigkeit und Hoffnung wanken
und zaghaft sein.

18 3. Recitativo *(bass)*

Ach, unser Wille bleibt verkehrt,
bald trotzig, bald verzagt,
des Sterbens will er nie gedenken!
Alkein ein Christ, in Gottes Geist gelehrt,
lernt sich in Gottes Willen senken,
und sagt:

19 4. Arie *(bass)*

Herr, so du willst,
so presst, ihr Todesschmerzen,
die Seufzer aus dem Herzen,
wenn mein Gebet nur vor dir gilt.
Herr, so du willst,
so lege meine Glieder
in Staub und Asche nieder,
dies höchst verderbte Sündenbild.
Herr, so du willst,
so schlagt, ihr Leichenglocken,
ich folge unerschrocken,
mein Jammer ist nunmehr gestillt.
Herr, so du willst.

20 5. Choral

Das ist des Vaters Wille,
der uns erschaffen hat;
sein Sohn hat Guts die Fülle
erworben und Genad;
auch Gott der Heilge Geist,
im Glauben uns regieret,
zum Reich des Himmels führet:
ihm sei Lob, Ehr und Preis.

Solisten

Sopran; Tenor; Bass.....Susanne Frei; Makoto Sakurada; Markus Volpert

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran.....Guro Hjemli, Noëmi Tran-Rediger, Noëmi Sohn

Alt.....Jan Börner, Antonia Frey, Olivia Heiniger, Lea Scherer, Katharina Jud

Tenor.....Marcel Fässler, Clemens Flämig, Manuel Gerber

Bass.....Fabrice Hayoz, Valentin Parli, Chasper Mani

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....Renate Steinmann, Fanny Tschanz

Viola.....Susanna Hefti

Violoncello.....Martin Zeller

Violone.....Iris Finkbeiner

Fagott.....Susann Landert

Corno.....Olivier Picon

Oboe.....Martin Stadler, Ingo Müller

Orgel.....Thomas Leininger

Leitung

.....Rudolf Lutz

einführung zur kantate bwo 73

«herr, wie du willst, so schick's mit mir»

Anselm Hartinger

Zu Bachs erstem Leipziger Jahrgang gehört die am 23. Januar 1724 in der Nikolaikirche erstaufgeführte Kantate «Herr, wie du willst, so schick's mit mir» (BWV 73). Mit ihren knappen, aber ausdrucksintensiven Formen erscheint sie wie eine fein gezeichnete Miniatur. Bereits im *Eingangschor* fungiert eine beständig wiederholte Viertongruppe als devisenartiges Schlüsselmotiv, das später den Worten «Herr, wie du willst» zugeordnet wird. Die gehäuften Staccato-Vorschriften im Orchestermaterial scheinen ebenso wie die bei einer späteren Wiederaufführung durch «Organo obbligato» ersetzte Hornstimme dem förmlichen «Einhämmern» dieser Glaubensvorschrift zu dienen. Ausbalanciert wird der kantige Charakter des Satzes allein durch die beiden Oboen, die mit ihren lieblichen Terz-

gängen dem göttlichen Gebot die Strenge nehmen. Der Vokalsatz folgt dem Verfahren der Tropierung – jeder Textblock des auf die Melodie von «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält» gesungenen Liedes von Kaspar Biene mann (1582) wird von einer solistischen Reflexion abgelöst, die in spannungsvoller Weise die «objektiven» Aussagen des Chorals auf die konfliktreiche Lebenswelt der Menschen nicht nur des 18. Jahrhunderts zu beziehen versucht. Wie sich in diesen Einwüfen von Tenor, Bass und Sopran die Zweifel an der göttlichen Zusage und am Sinn des eigenen Leidens nach und nach in Vertrauen und Zuversicht wandeln, ist sprachlich und musikalisch von einigem Geschick.

Im *Arientrio* «Ach senke doch den Geist der Freuden» übernimmt der vom Continuo

dezent gestützte Tenor die elegant fließende Melodik der Oboe. Der trotz aller Koloraturen verhaltene Gestus der Musik, die Seufzer des Mittelteils und die etwas entrückt wirkende Tonart Es-Dur lassen allerdings deutlich werden, dass es weniger um irdische Erquickungen denn um die aus der Erkenntnis des Unvermeidlichen resultierende Gelassenheit geht.

Das mit einer tonalen Rückung und einer Exclamatio («Ach!») beginnende *Bassrezitativ* zeichnet das haltlose Schwanken des menschlichen Willens nach, wobei Bach das Schlüsselwort «verkehrt» mit einer Umkehrung der Septimenspannung zwischen Continuo und Singstimme bildhaft aufgreift. Mit dem Übergang zur folgenden *Arie* erweist sich dieses Rezitativ als Teil einer einzigartigen musikalischen Grossform. Ausgehend vom nicht weniger als 16-mal wiederholten Dictum «Herr, so du willst» werden dabei Sterbebejahung und Todesüberwindung in besonders subjektiver Weise thematisiert. Der kontrapunktisch dichte und dabei zugleich freie wie mit seinen

Seufzern und dynamischen Kontrasten höchst affektgeladene Satz der Streicher und des Continuo umschliesst eine anrührende Kanti-lene des Basses, in der der Solist – begleitet vom Pizzicato-Läuten der Saiteninstrumente – stellenweise sein eigenes Requiem zu singen scheint. Bach hat mit diesem glaubensfesten «Schwanengesang» ein klingendes Bild des «Loslassenkönnens» entworfen, das gewiss viele seiner Zuhörer zu trösten vermochte und noch immer vermag. Der darauffolgende *Choral* «Das ist des Vaters Wille» wirkt deshalb gerade in seiner Schlichtheit und seinen zurückhaltenden Akzenten ungemein tröstlich und sanft.



the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

With the notable exception of the Passions, Bach's vocal works – a main pillar of his creative legacy – are rarely heard in today's church services or concert halls. How, then, can these extraordinary cultural treasures be brought to life for today's listeners and preserved for future generations? Despite the wealth of Bach recordings available, the concert experience remains vital to musical appreciation. In the interest of sustaining this tradition, musician Rudolf Lutz and private banker Konrad Hummler resolved in 1999 to re-interpret Bach's complete vocal works – first and foremost his over 200 cantatas – in a new concert cycle. The project, which will span approximately 25 years, is privately funded by the J.S. Bach Foundation of St Gallen.

Since October 2006, the Bach Foundation

has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing the chorales. The cantata is then performed twice, with a "reflection" lecture taking place in between. The speakers – well-known personalities from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the

cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation's concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the "reflection" lectures are published annually as a "Bach Anthology" in book form.

A living Bach experience for today's listener founded on historical knowledge – that is the goal of artistic director Rudolf Lutz. As lecturer in improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland's leading school for early music, Rudolf Lutz has a profound understanding of baroque music and its compositional development. During two days of intense rehearsals, he prepares the month's cantata with the ensemble, a select group of primarily young musicians from across Switzerland, Southern Germany and

Austria who have experience in historical performance practice. The ensemble size varies according to the work in question: some cantatas require a choir of up to 20 voices while others are complemented only by soloists – many of whom are renowned artists. Regardless of the ensemble's composition, however, each concert strives to provide a vibrant experience of Bach that breathes fresh life into his music while remaining true to its inherent spirit.

Bach, the “de tempore” and modern performance practice

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Until the late years of the 18th century, cantatas – the main music of the Lutheran church service – were bound strictly to the periscopes (passages from the gospels and epistles) assigned to each particular Sunday or religious festival. For chorale cantatas, a related church song could also serve as a basis for the text. As such, reallocating a cantata to another day or event was only possible through laborious re-texting and re-arrangement of the music. The close relationship between church compositions and their place in the church calendar – the *de tempore* – is, aside from the examination of paper types and watermarks, one of the central criteria for dating many works, including the cantatas of Johann Sebastian Bach.

While today’s performance practice generally treats the period from the end of

November – the close of the liturgical year – to mid-January as one continuous celebration of Christmas joy, the character and texts of Bach’s compositions for this period vary greatly according to their designated periscopes. In Leipzig, the Sundays from the Second to the Fourth Advent were – like the weeks of fasting between Estomihi and Palm Sunday – considered closed time (*tempus clausum*) during which all concerted music was forbidden. During his Leipzig years as *Thomascantor*, this break gave Bach time to compose the celebratory Christmas music, but at the same time, required him to rework his Weimar Advent cantatas for other events in the church year.

Today, the end of the church year is generally dedicated to commemorating the dead. In

contrast, Bach's cantata "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Wake, arise, the voices call us), written for the 27th Sunday after Trinity (which only occurs in years with a very early Easter), is already imbued with the spirit of Advent preparations, and recalls the parable of the bridegroom and the ten wise and foolish virgins (Mt 25, 1-13). Although the second day of Christmas also commemorates the martyrdom of Saint Stephen as told in the Acts of the Apostles, this is often overlooked today in the general festiveness of the celebration. Bach's surprisingly dark composition "Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet" (Blessed is the man who bears temptation with patience) refers to it directly, however, and provides a stark contrast to the celebratory cantata BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens" (Make our mouth full with laughter) composed for the previous day (25 December 1725).

Bach's cantata for the Third Sunday after Epiphany is also far removed from the joy of the Nativity and adoration of baby Jesus,

despite its temporal closeness to Christmas day. It instead centres on the necessity to unconditionally submit to God's will by recounting the parables of the lepers and the centurion of Capernaum (Mt 8, 1-13). It is a serious and in parts despondent work which initially struggles to find the scrap of solace that enables humankind to overcome the fear of death.

anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: In novels, the entire work often hinges on the first sentence. In music, too, the opening phrase is decisive for the progression and atmospheric effect of a work. How does Bach shape his orchestral material in the contrasting opening movements of cantatas BWV 140, 57 and 73, and how does this affect your interpretation of the works?

rudolf lutz: The first movements of Bach's cantatas are generally very substantial, and their opening phrases are pivotal not just for the development of the movement itself, but for the entire work. The fact that listeners can recall the head motif of many a cantata – often after only one hearing – is evidence of Bach's commitment to composing unique works despite the use of similar orchestrations and standardised affects.

Bach always begins his works purposefully, often instilling a distinctive rhythmic drive – a groove, as it were. Even before the first word is sung, the mood is already palpable. In this sense, Bach's ritornelli can be likened to shifting stage scenery: backdrops that are reaffirmed and echoed by the entry of the vocal parts. That only works, of course, because the vocal material has already been introduced in the motifs and particularly in the basso continuo. Bach's overtures are never frivolous, but demonstrate a conscious reflection on the gesture and import of the text. At the same time, they serve as a musical inventory for the movement's material.

The introductory chorus of BWV 140 opens with a double instrumental choir whose repeated dotted motifs evoke an atmosphere

of grandeur. From the very outset, there is a sense of the resplendent moment to come. The initially static theme is then propelled forward by the upper voices and the continuo, creating a wonderful setting for the summons “Go forth to meet him as he comes!” and drawing performers and listeners alike directly into the work.

BWV 73 begins with a staccato figure in the strings juxtaposed by pleading sequences in thirds from the oboes. This musical effect renders the introductory chorus’s antithesis (between submission and resistance to the will of God) instantly audible. At the same time, the continuo accompaniment is conspicuously absent, enhancing the gravity of the mood. Only after three intensifying repetitions of the motif does any variation enter the ritornello. The relief this brings, however, is anything but liberating – what God doles out “in living and in dying” can be very painful.

With its opening pedal point, BWV 57 seems to point an admonitory finger, over which three oboes imitate each other along a

steeply descending line. The moment of resolution is pivotal, referring to the imitation of Christ as epitomised by Saint Stephen the Martyr – and something to which the faithful believer should aspire. A sense of order and unity is then restored to the work with the merging of both the string and oboe parts into unison.

Every encounter with Bach’s sacred works confronts us with several questions. How does the musical setting of this text affect me? Which strengths of spirit and life experiences does it address? And how do I choose to respond? As performers, we must consciously walk the path determined in the music and, in doing so, help the listeners to find their own answers – hopefully in the sense intended by Bach.



introduction to cantata bww 140

“wachet auf, ruft uns die stimme”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Through their interpretations of the ancient bible stories and parables, baroque church cantatas – almost as a second sermon – strove to provide guidance and instruction that was relevant to the daily lives of the congregations of the time. This was achieved in part by using well-known chorale melodies, but also new librettos for recitatives and arias that were inspired by biblical ideas. Indeed, in Bach’s time the entire Holy Scriptures were considered one entity, and the individual books and passages served to complement and illuminate each other.

Cantata BWV 140 is a perfect example of this type of compositional approach. Three verses of Philipp Nicolai’s hymn of 1599 “Wachet auf, ruft uns die Stimme” (Wake, arise, the voices call us) function as the under-

pinnings of the entire work by marking the vibrant E major introductory, middle and closing movements respectively. Of particular effect is the monumental *introductory chorus*, richly scored with four vocal parts, three oboes, strings, horn and continuo. Its chorale melody is sustained in long tones by the soprano voice over a hive of activity in the remaining parts. This creates an effect often described as a musical “awakening”, but that is equally characteristic of a processional (“go forth to meet him as he comes!”). In the same vein, it is possible to interpret the juxtaposed oboe and string parts as representing the ten wise and foolish virgins, or alternatively, as the midnight call and answer recalled in the text. A moment of rapture then emerges in the virtuosic setting of the hallelujah lines – a

mood that likewise pervades the cantata's solo movements.

The *tenor recitative* "He comes, he comes, the bridegroom comes!" brings the work from biblical times into the present and the world of Christian bridal theology inspired by the Song of Solomon. Bach musically interprets this book of the Bible as a dialogue between Jesus (bass) and the faithful soul (soprano). Nonetheless, their two *aria duets* (movements 3 and 6) could hardly be more at variance. In a dark C minor, the first aria ("When com'st thou, my Saviour? I'm coming, thy share") is shaped by questioning pauses and a fragile cantilena from the violino piccolo (which sounds a third higher than a violin) to create a nocturnal adagio serenade pregnant with doubt and uncertainty. In contrast, the second aria, "My friend is mine/And I am thine" – in a bright B major and with an obbligato oboe accompaniment – revels in sumptuous consonances and recounts an all-enduring love with infectious joy. It is precluded by a *bass recitative* ("So come within to me") that presents the promise

of the Highest not as a worn, dogmatic statement, but as a tender avowal of love. As such, the accompanying strings do not impart the glory of the Passion, but rather the glow of enchantment in the eyes of the beloved.

In the *chorale* trio no. 4, the tenor embodies the veritable "watchman", who – supported by the lower unison strings – employs the hymn's simple triadic motive to express the daughter of Zion's joy about her bridegroom. It is a festive movement that enjoys enduring popularity, particularly in its arrangement for organ (BWV 645) published by Johann Georg Schübler around 1748.

The closing *chorale* no. 7, "Gloria to thee be sung now", numbers among those sublime Bach chorale settings which are so genuinely inspiring it seems unthinkable that the congregation could have resisted joining in the singing.

introduction to cantata bww 57

“selig ist der mann, der die anfechtung erduldet”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Fittingly annotated by Bach as a “Concerto in Dialogo”, the cantata “Blessed is the man who bears temptation with patience” (BWV 57) again features a dramatic discussion between Jesus and the faithful soul – albeit under very different circumstances than in BWV 140. The suffering of Saint Stephen, the first of the Christian martyrs, is evoked in the *opening aria* through doleful melodic sequences, sighing gestures and fraught harmonies, setting the scene for Bach’s contemplation on a godly life and death. While in the previous cantata “Awake, arise” a tender bond of love is sealed between the soprano and bass, the intensely moving aria “I would now yearn for death, if thou, my Jesus, didst not love me” treats the existential affliction of the human heart. Extreme descending intervals, heart-wrenching

vocal lines and a brittle timbre invoke an oppressive sense of abandonment; the music depicts a distress so acute it that can only be relieved through the grace of Jesus (*recitative* “I stretch to thee my hand”).

As in a baroque opera, the work’s emotional metamorphosis comes about suddenly and violently. In the indomitable *aria* “Yes, yes, I can thy foes destroy now”, Jesus, in a show of might, declares his power to open the heavens and to blow away all “clouds of trouble” – not just for the dying Stephen but also the angst-ridden human soul. With this moment of epiphany, the impasse is broken, and the arising sense of consolation and inner peace is subsequently expressed in an impassioned *recitative*. Here the soul responds to Jesus’ eternal promise of salvation with a

longing for death and the desire to soar aloft to the heavens. The following *aria* “I’d quit now so quickly mine earthly existence” then unfolds into an exemplary display of baroque denial of the world. Accompanied by a turbulent obbligato violin and a fleeting continuo, the faithful soul becomes increasingly immersed in the wish for death and the renunciation of earthly life (“My Saviour, I’d die now with greatest of joy”) – a distraught emotional state that Bach underscores by ending the aria with a question: “Here hast thou my spirit, what dost thou give me?”

The answer comes once again from Jesus Christ, not in a further solo, but through a *chorale*. In this closing movement, the text and music of the simple, yet exquisite repeated hymn verse hark back to the church and practice of faith as the scene of the “test” addressed at the beginning of the cantata. It is thus no coincidence that the bass part to the chorale line “out of this thy tortured body” replicates the related passage “for when he hath withstood the test” from bars 48 and 49 of the opening

aria. In this cantata, the path to heaven is a tangible journey leading the believer through the suffering on the cross and, repeatedly, through humiliation.

introduction to cantata bww 73

“herr, wie du willst, so schick’s mit mir”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 73 “Herr, wie du willst, so schick’s mit mir” (Lord, as thou willst, so deal with me) belongs to Bach’s first Leipzig cantata cycle and was first performed in the Nikolaikirche on 23 January 1724. With its brief but highly expressive forms, it is reminiscent of a finely drawn miniature. The *introductory chorale* commences with a consistently repeated four-note sequence in the instrumental parts, an aphoristic leitmotif that reflects the words “Lord, as thou willst”. Indeed, this religious dictate seems to be literally hammered in by the staccato style of the orchestral material as well as the horn part (which was replaced in a later version by an “Organo obbligato”). The exacting character of the movement is counterbalanced solely by the two oboes whose soothing sequences in

thirds alleviate somewhat the rigidity of the divine command. The following vocal section applies a troping technique. Here, each section of choir text sung to the melody of “Wo Gott der Herr nicht bei uns halt” by Kaspar Bienemann (1582) is superseded by a vocal solo that applies the chorale’s “objective” message to the timeless struggles and conflicts of earthly existence. In these tenor, bass and soprano passages, the gradual transformation from doubt in God’s promise and the purpose of human suffering to a pronouncement of trust and hope is achieved with particular textual and musical skill.

In the following *aria trio* “Ah, pour thou yet thy joyful spirit”, the tenor, supported by a simple continuo accompaniment, continues the elegantly flowing melody introduced by

the oboe. Despite its rich coloraturas, the restrained gesture of the music, the sigh of the middle section and the somewhat wistful E-flat major tonality suggest that the true heart of the matter is not earthly pleasure, but the serenity found in acceptance of human-kind's inevitable lot.

Commencing with an abrupt modulation and exclamatory "Ah!", the following *bass recitative* captures the faltering nature of the human will, interpreted musically by inverting the seventh between the continuo and voice on the word "perverse". With its seamless transition to the following *aria*, the recitative becomes part of a larger, unique musical structure. This freely contrapuntal movement commences with no less than 16 repetitions of the dictum "Lord, as thou wilt", offering a poignant and emotional interpretation of the Christian readiness to die and of victory over death. With its sighs and dynamic contrasts, this section is extraordinarily rich in affect. Indeed, in the bass cantilena, the soloist - accompanied by pizzicato strings - seems almost to

be singing his own requiem. With this devout swan song, Bach creates a musical portrayal of surrender to God's will that has doubtlessly comforted many a listener - both in Bach's day and ours. In its simplicity and restraint, the closing chorale "This is the Father's purpose" offers a moment of exquisite tenderness and consolation.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/Texts..... Anselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz

Übersetzungen/English translationsAlice Noger-Gradon

Layout-DesignFabian Walser

Aufnahmeort/Recording location..... Evangelische Kirche in Trogen AR, Schweiz

Fotografien/Photography..... Hanspeter Schiess, Schweiz

Tonmeister/Sound engineer Stefan Ritzenthaler, Johannes Widmer

Produktion/Production GALLUS MEDIA AG, Schweiz

English translations of cantata text excerpts from Z. Philip Ambrose, J. S. Bach: the Extant Texts of the Vocal Works in English Translations with Commentary Volume 1: BWV 1–200; Volume 2: BWV 201–(Philadelphia: Xlibris, 2005), reproduced with kind permission of the author.

Copyright

..... ©2012, J. S. Bach-Stiftung St. Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

