

N°13

*bwv 20 «o ewigkeit, du donnerwort»*

*bwv 13 «meine seufzer, meine tränen»*

*bwv 103 «ihr werdet weinen und heulen»*

BWV 20 «O Ewigkeit, du Donnerwort»

01	1. Chor - <i>o ewigkeit, du donnerwort</i> .....	04:25
02	2. Rezitativ (Tenor) - <i>kein unglück ist in aller welt zu finden</i> .....	00:52
03	3. Arie (Tenor) - <i>ewigkeit, du machst mir bange</i> .....	02:50
04	4. Rezitativ (Bass) - <i>gesetzt, es dau' rte der verdammten qual</i> .....	01:17
05	5. Arie (Bass) - <i>gott ist gerecht</i> .....	03:59
06	6. Arie (Altus) - <i>o mensch, errette deine seele</i> .....	01:45
07	7. Choral - <i>so lang ein gott im himmel lebt</i> .....	01:32
08	8. Arie (Bass) - <i>wacht auf, wacht auf, verlorenen schafe</i> .....	02:35
09	9. Rezitativ (Altus) - <i>verlaß, o mensch, die wollust dieser welt</i> .....	01:21
10	10. Arie (Duett Altus, Tenor) - <i>o menschenkind, hör auf geschwind</i> .....	02:24
11	11. Choral - <i>o ewigkeit, du donnerwort</i> .....	01:27
	.....	24:30

BWV 13 «Meine Seufzer, meine Tränen»

12	1. Arie (Tenor) - <i>meine seufzer, meine tränen</i> .....	07:48
13	2. Rezitativ (Altus) - <i>mein liebster gott läßt mich annoch vergebens rufen</i> .....	01:01
14	3. Choral - <i>du gott, der mir hat versprochen</i> .....	02:38
15	4. Rezitativ (Sopran) - <i>mein kummer nimmet zu</i> .....	01:11
16	5. Arie (Bass) - <i>ächzen und erbärmlich weinen</i> .....	06:31
17	6. Choral - <i>so sei nun, seele, deine</i> .....	00:41
	.....	19:54

BWV 103 «Ihr werdet weinen und heulen»

18	1. Chor und Arioso (Bass) – <i>ihr werdet weinen und heulen</i> .....	05:06
19	2. Rezitativ (Tenor) – <i>wer sollte nicht in klagen untergehn</i> .....	00:47
20	3. Arie (Alt) – <i>kein arzt ist außer dir zu finden</i> .....	04:03
21	4. Rezitativ (Alt) – <i>du wirst mich nach der angst auch wiederum erquicken</i> .....	00:39
22	5. Arie (Tenor) – <i>erholet euch, betrübte sinnen</i> .....	02:55
23	6. Choral – <i>ich hab dich einen augenblick, o liebes kind, verlassen</i> .....	02:02
	.....	15:34

Liveaufnahmen in den evangelische Kirchen Trogen AR, Schweiz

BWV 20 .....	27. Juni 2014
BWV 13 .....	17. Januar 2014
BWV 103 .....	23. April 2010

# *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 Unternehmer Konrad Hummler haben sich zusammgefunden, 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 sind wenige Tage nach dem Konzert erhältlich und werden sowohl in gedruckter als auch elektronischer Form herausgegeben.

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 bringen 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.

# *die ouvertürenform in bachs kirchenkantaten*

Anselm Hartinger

Zwar taten sich die Leipziger Ratsherren 1722/23 lange schwer, einen neuen Thomas-kantor zu finden, zumal ihnen Vorzugskandidaten wie Georg Philipp Telemann absagten. Was das Anforderungsprofil betrifft, sprechen die in die Wahl gezogenen Musiker jedoch eine deutliche Sprache: Man wünschte sich anstelle eines Schullehrers einen modernen Kapellmeister, der der städtischen Kirchenmusik höfischen Glanz verleihen sollte.

Eine der Konsequenzen, die Bach nach seinem Amtsantritt aus dieser Erwartungshaltung zog, war die verstärkte Einbeziehung von Ouvertüren in seine Kantaten. Diese aus der Hofoper und dem Zeremoniell Ludwigs XIV. und seines Musikintendanten Lully stammende repräsentative Form beginnt mit einem gravitätischen Teil, der von scharfen Punkte-

rungen und zackigen Orchestergesten geprägt ist und wiederholt wird. Ein zweiter Abschnitt geht in rasche Bewegung über, die häufig fugiert ist und nicht selten Triopassagen für zwei Oboen und Fagott enthält. Diese Doppelform wurde bereits um 1680 in Deutschland aufgegriffen, wobei man hier eine dreiteilige Ordnung bevorzugte, die noch einen langsamen Schluss hinzufügte. Entsprechend dem für seine Assimilationsfähigkeit gerühmten «vermischten teutschen Geschmack» (Quantz) kam es dabei zur Verknüpfung der Ouvertüre mit dem italienischen Concerto sowie zu einer kontrapunktischen Verdichtung, wie sie auch Bachs Beiträge zur Ouvertürenform auszeichnet.

Die Idee, die Ouvertüre auch für Kirchenkantaten zu nutzen, hat Bach bereits in Weimar beschäftigt, wobei er hinsichtlich der Einbin-

dung eines Vokalensembles in diese orchestergeprägte Textur in seinen etwa sieben Ouvertürenkantaten beständig experimentierte. Sein 1714 im Eingangschor der Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 61 unternommener erster Versuch unterlegt drei der vier Choralzeilen dem wichtigen Rahmen, wobei Bach die erste Zeile nacheinander durch alle Stimmlagen wandern lässt, während er die Zeilen 2 und 4 in vierstimmigem Satz einbaut. Dagegen ist die dritte Zeile der geschwinden Mitte zugeordnet, deren Spielvorschrift «gai» auf die französische Tradition verweist.

Bachs Leipziger Antrittsmusik vom 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 («Die Elenden sollen essen» BWV 75) liegt eine zweiteilige Quasiouvertüre zugrunde, die das Psalmwort frei in das punktierte Orchestergeschehen einbaut und den Kernsatz «Euer Herz soll ewiglich leben» dem beschwingten B-Teil unterlegt. In seiner ersten Leipziger Ratskantate «Preise, Jerusalem, den Herrn!» vom August 1723 wird der Chorsatz dagegen nur in den schnellen Mittelteil montiert. Dieses Modell, das die Wieder-

verwendung bereits vorliegender Orchesterouvertüren begünstigte, hat Bach auch in den Kantaten «Unser Mund sei voll Lachens» (BWV 110 nach BWV 1069a), «Höchsterwünschtes Freudenfest» (BWV 194) und «In allen meinen Taten» (BWV 97) benutzt.

Der Eingangschor der Kantate «O Ewigkeit, du Donnerwort» BWV 20 unterscheidet sich davon durch die radikale Durcharbeitung, mit der Bach sämtliche Teile und Dimensionen der Form auf die geistliche Textvertonung hin ausrichtete. Wie schon bei BWV 61 (Beginn des Kirchenjahres), BWV 110 (Erster Weihnachtstag) und BWV 119 (Wahl des neuen Rates) nutzt Bach die herrscherliche Aura der Ouvertüre, um den Beginn des Choraljahrgangs durch eine solche «Auftrittsmusik» zu adeln. Mit seiner genialen Verteilung der acht Choralzeilen (3+3+2) auf sämtliche Abschnitte der dafür kongenial entworfenen Orchestermusik löste Bach eine komplexe Aufgabe, die BWV 20/1 zum Höhepunkt seiner Beschäftigung mit dem Konzept einer Ouvertürenkantate macht.

## *anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz*

*anselm hartinger:* Was bedeutet für dich Bachs Idee, ab Sommer 1724 beginnend mit BWV 20 einen ganzen Jahrgang an Kirchenkantaten auf den reformatorischen Gemeindecoral zu gründen? Worin siehst du die Besonderheiten und spezifischen Probleme dieses Herangehens?

*rudolf lutz:* Zunächst einmal sehe ich darin ein Signal an seine Zuhörer und Vorgesetzten, ein Werben um die Aufmerksamkeit der Gottesdienstbesucher: An die Stelle der oft schwierigen und manchmal intellektuell etwas abgehobenen Poesien und musikalischen Entwürfe traten Melodien und Texte, die jedermann kannte. Es wird für den Librettisten eine spannende Aufgabe gewesen sein, sich an eine Aktualisierung dieser eingebürgerten Lieder, die ja selbst bereits Umformungen von Psalmen

und anderen Bibelpassagen waren, zu wagen: Wo bleibt man eng am Wortlaut, wo darf oder muss man gar etwas verdeutlichen und durch poetische Auslegung steigern... Unsere «Ewigkeits»-Kantate ist dafür ein gutes Beispiel – der dichtende Prediger wütet hier wie ein Feuerfeger, der uns mit seiner Sprachkunst die Hölle noch ein bisschen heisser macht. Kein Wunder, dass man mit Andreas Stübel seit langem einen Theologen als Lieferanten des Jahrgangs annimmt, dessen Tod im Frühjahr 1725 den vorläufigen Abbruch des Projektes erklären würde. Denn Bach war ja bis in seine letzten Tage hinein bemüht, begonnene Sammlungen und Zyklen zu vollenden. Dass das Modell der konzertanten Choral motetten für ihn zu Ostern 1725 plötzlich unattraktiv geworden wäre, kann ich mir hingegen kaum vorstellen.

Nun war der Choral für den Thomaskantor Bach keineswegs Neuland; seine Beschäftigung damit darf man als lebenslanges Unterfangen mit immer neuen Zugängen, Formen und Akzentsetzungen ansehen. Von seiner organistischen Erfahrungswelt ausgehend, hat er den Choral bereits in Weimar in Kirchenkantaten eingeflochten – ich denke an den durch die extreme Kolorierung der Melodie geschickt verschleierte Einbau des Pfingstchorals «Komm, Heiliger Geist» in der dritten Arie der Kantate BWV 172 von 1714. Choralmelodien und Liedzitate durchdringen Bachs geistliches Vokalwerk allerorten – bei so komplexen Gebilden wie den Eingangschören der Kantaten BWV 25 und 48 und im Exordium der Matthäuspassion stellt der Choral sogar das geheime Zentrum der Satzkonzeption dar. Insofern möchte ich anregen, den Begriff der Choralkantate über den Bestand des Jahrgangs von 1724/25 mitsamt seinen Vorläufern und Nachzüglern hinaus zu öffnen.

Dennoch begann mit BWV 20 und dem Choraljahrgang eine beispiellos intensive Arbeits-

phase, in der Bach tatsächlich einmal Woche für Woche eine neue Kantate entwarf, niederschrieb, einstudierte und zur Aufführung brachte. Aus eigener Erfahrung weiss ich, dass dies nur in enger Zusammenarbeit mit dem Texter gelingen kann – man muss beständig Formen, Besetzungen, Sprachakzente und Kompositionsentwürfe anpassen, verwerfen und neu denken, und dafür braucht es viel Einfühlungsvermögen in die Arbeitsweise des anderen. Ob Bach nun im wörtlichen Sinne selbst «mitgedichtet» hat oder nicht, ist gar nicht die Frage – vielmehr waren in der Kirchenmusik wie in der barocken Oper Dichter und Komponist gleichermaßen gefordert, flexibel zu sein und zwischen der erfinderischen Herausforderung und der bewährten Konvention tragfähige Kompromisse zu suchen. Was Bach und sein Textdichter hier geleistet haben, ist phänomenal und für mich noch immer eine wahre Fundgrube des sowohl sprachlich wie kompositorisch Möglichen in der Deutung und Formung des Chorals.

# O EWIGKEIT, DU DONNERWORT

BWV 20

Kantate zum 1. Sonntag  
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1, 7 und 11

Johann Rist, 1642

Textdichter Nr. 2–6, 8–10

unbekannter Bearbeiter

Erste Aufführung

1. Sonntag nach Trinitatis,

11. Juni 1724, Leipzig

## Erster Teil

01 1. Chor

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
o Schwert, das durch die Seele bohrt,  
o Anfang sonder Ende!

O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
ich weiß vor großer Traurigkeit  
nicht, wo ich mich hinwende.  
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,  
daß mir die Zung am Gaumen klebt.

02 2. Rezitativ (*tenor*)

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,  
das ewig dauernd sei:  
Es muß doch endlich mit der Zeit einmal  
verschwinden.

Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur  
kein Ziel;  
sie treibt fort und fort ihr Marterspiel,  
ja, wie selbst Jesus spricht,  
aus ihr ist kein Erlösung nicht.

03 3. Arie (*tenor*)

Ewigkeit, du machst mir bange,  
ewig, ewig ist zu lange!  
Ach, hier gilt fürwahr kein Scherz.  
Flammen, die auf ewig brennen,  
ist kein Feuer gleich zu nennen;  
es erschrickt und bebt mein Herz,  
wenn ich diese Pein bedenke  
und den Sinn zur Höllen lenke.

04 4. Rezitativ (*bass*)

Gesetzt, es dau' rte der Verdammten Qual  
so viele Jahr, als an der Zahl  
auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären;  
gesetzt, es sei die Pein so weit hinaus gestellt,  
als Menschen in der Welt  
von Anbeginn gewesen,  
so wäre doch zuletzt  
derselben Ziel und Maß gesetzt:  
Sie müßte doch einmal aufhören.  
Nun aber, wenn du die Gefahr,  
Verdammter! tausend Millionen Jahr  
mit allen Teufeln ausgestanden,  
so ist doch nie der Schluß vorhanden;

die Zeit, so niemand zählen kann,  
fängt jeden Augenblick  
zu deiner Seelen ewgem Ungelück  
sich stets von neuem an.

05 5. Arie (*bass*)

Gott ist gerecht in seinen Werken:  
Auf kurze Sünden dieser Welt  
hat er so lange Pein bestellt;  
ach wollte doch die Welt dies merken!  
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,  
bedenke dies, o Menschenkind!

06 6. Arie (*altus*)

O Mensch, errette deine Seele,  
entfliehe Satans Sklaverei  
und mache dich von Sünden frei,  
damit in jener Schwefelhöhle  
der Tod, so die Verdammten plagt,  
nicht deine Seele ewig nagt.  
O Mensch, errette deine Seele!

07 7. Choral

Solang ein Gott im Himmel lebt  
und über alle Wolken schwebt,  
wird solche Marter wahren:  
Es wird sie plagen Kält und Hitz,  
Angst, Hunger, Schrecken, Feu'r und Blitz  
und sie doch nicht verzehren.  
Denn wird sich enden diese Pein,  
wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.

**Zweiter Teil**

08 8. Arie (*bass*)

Wacht auf, wacht auf, verlornen Schafe,  
ermuntert euch vom Sündenschlafe  
und bessert euer Leben bald!  
Wacht auf, eh die Posaune schallt,  
die euch mit Schrecken aus der Gruft  
zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruff!

09 9. Rezitativ (*altus*)

Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt,  
Pracht, Hoffahrt, Reichtum, Ehr und Geld;  
bedenke doch  
in dieser Zeit annoch,  
da dir der Baum des Lebens grünet,  
was dir zu deinem Friede dienet!  
Vielleicht ist dies der letzte Tag,  
kein Mensch weiß, wenn er sterben mag.  
Wie leicht, wie bald  
ist mancher tot und kalt!  
Man kann noch diese Nacht  
den Sarg vor deine Türe bringen.  
Drum sei vor allen Dingen  
auf deiner Seelen Heil bedacht!

10 10. Arie (*duett altus, tenor*)

O Menschenkind,  
hör auf geschwind,  
die Sünd und Welt zu lieben,  
daß nicht die Pein,  
wo Heulen und Zähnklappen sein,  
dich ewig mag betrüben!  
Ach spiegle dich am reichen Mann,  
der in der Qual  
auch nicht einmal  
ein Tröpflein Wasser haben kann!

11 11. Choral

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
o Schwert, das durch die Seele bohrt,  
o Anfang sonder Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
ich weiß vor großer Traurigkeit  
nicht, wo ich mich hinwende.  
Nimm du mich, wenn es dir gefällt,  
Herr Jesu, in dein Freudenzelt!

Solisten

Altus.....Markus Forster  
Tenor .....Daniel Johannsen  
Bass.....Wolf Matthias Friedrich

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran.....Olivia Fündeling, Guro Hjemli, Susanne Seitter, Noëmi Sohn Nad, Alexa Vogel  
Alt.....Jan Börner, Antonia Frey, Francisca Naef, Damaris Rickhaus, Lea Scherer  
Tenor ..... Marcel Fässler, Manuel Gerber, Nicolas Savoy, Walter Siegel  
Bass..... Fabrice Hayoz, Philippe Rayot, Tobias Wicky, William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine..... Renate Steinmann, Monika Baer, Elisabeth Kohler,  
.....Olivia Schenkel, Fanny Tschanz, Anita Zeller  
Viola .....Susanna Hefti, Matthias Jäggi, Martina Zimmermann  
Violoncello..... Maya Amrein, Hristo Kouzmanov  
Violine.....Markus Bernhard  
Oboe..... Kerstin Kramp, Ingo Müller, Shai Kribus  
Tromba und Tromba da tirarsi ..... Patrick Henrichs  
Fagott .....Susann Landert  
Cembalo.....Thomas Leininger  
Orgel.....Nicola Cumer

Leitung

..... Rudolf Lutz

# *Einführung zur Kantate BWV 20 «O ewigkeit, du donnerwort»*

Anselm Hartinger

Die Kantate BWV 20 entstand zum ersten Sonntag nach Trinitatis 1724, mit dem Bach seinen zweiten Leipziger Jahrgang begann. Zugrunde liegt das Lied Johann Rists (1642), das die im Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus (Lk16) angesprochene ewige Verdammnis interpretiert. Bachs Vertonung geriet zu einer echten «Schreckensmusik», die die Hörer mit der fürchterlichen Erkenntnis der göttlichen Strafe in Ewigkeit fortlaufend «terrorisiert» und drastisch zu Umkehr und Weltabsage auffordert.

Die für den Choraljahrgang konstitutive Idee, den Gehalt des Liedes bereits im Orchestervorspiel anklingen zu lassen, ist im *Eingangschor* paradigmatisch verwirklicht worden. Bach hat dafür zwei komplementäre Ebenen entworfen: Zum einen die zunächst den Streichern anvertrauten Insignien der französi-

schen Overtüre, die mit scharfen Punktierungen und rasanten Läufen den Auftritt des himmlischen Herrschers und die Angst vor dem Gericht – jenes «durch die Seele bohrende Schwert» – illustrieren. Dazu tritt eine anfangs im Oboenchor angesiedelte zweite Schicht, die mit langen Liegenoten und bedächtigen Fortschreitungen der «Ewigkeit» Ausdruck verleiht. Bach hat damit neben dem szenischen Realismus des «Donnerwortes» auch den Textsinn der «ewigen Dauer» in Musik gesetzt. Dass beide Ebenen durch permanenten Austausch zwischen den Instrumentengruppen nahezu durchgängig präsent sind, macht deutlich, dass der fehlbare Mensch zwischen diesen Polen seiner Existenz fast zerrissen wird und die Dimension der «Ewigkeit» als Drohung **und** Verheissung stets gegenwärtig bleibt.

In diesen Orchestersatz baut Bach zeilenweise den Choral ein, wobei die Sopranmelodie von einer Zugtrompete unterstützt wird. Wenn dann im Mittelteil ohne Rücksicht auf den Trauertext und die harmonischen Härten der beschwingte Dreiertakt der höfischen Ouvertüre durchläuft, scheint der Mensch vom Gewicht einer strafenden Macht fortgerissen zu werden, die seine Vorstellungskraft ebenso übersteigt, wie die Komplexität der Fuge im flüssigen Tonfall fast untergeht. Nach einem unerwarteten Klangstau geht der Satz in gegenläufige Exklamationen von Streichern und Holzbläsern über, die als Ausdruck jähren Entsetzens zu verstehen sind. Angesichts der körperlich erfahrenen Verzweiflung («Mein ganz erschrocknes Herz erbebt, daß mir die Zung am Gaumen klebt») ist jegliche Dimension der Ruhe und des Trostes aus der Musik verschwunden – hat je einem F-Dur-Ouvertürenschluss eine derart niederschmetternde Härte innegewohnt?

Doch verschärfen das erste *Rezitativ* und die *Tenorarie* «Ewigkeit, du machst mir bange»

die Botschaft immerwährender Verdammnis weiter, wobei das Arienritornell das liegende «Ewigkeitsmotiv» der Ouvertüre aufgreift, während kleinschrittige Bewegungen die zitternde «Bangigkeit» nachzeichnen. Im B-Teil lässt Bach dann mit barocker Figurenfreude die «auf ewig brennenden Flammen» der Hölle anklingen, die allerdings nicht vom Orchester aus über dem Solisten zusammenschlagen, sondern von diesem allein in einer monströsen Koloratur durchlebt werden. Bach evokiert somit nicht allein das Gericht am Ende der Zeiten, sondern zugleich den seelischen Vorgang seiner letztlich heilsamen Imagination.

Während das *Bassrezitativ* mit nimmermüder Wortgewalt Zeit und Unendlichkeit gegenüberstellt, rechtfertigt die *Bassarie* die selbst verschuldete Pein zwar in tänzerischem Tonfall, jedoch mit dogmatisch-knöcherner Schrifttreue: Gott ist selbst dann «gerecht in seinen Werken», wenn er «auf kurze Sünden dieser Welt [...] so lange Pein bestellt». Obwohl die *Altarie* «O Mensch, errette deine Seele!» dazu aufruft, der «Sklaverei Satans» zu «entfliehen», gelingt

es der Singstimme kaum, sich dem zähen Sarabandenduktus der Streicher zu entziehen. Entsprechend lässt die *Choralstrophe* wenig Spielraum für hoffende Selbsttäuschung: «Solang ein Gott im Himmel lebt / und über alle Wolken schwebt / wird solche Marter wahren.»

Der auf eine gewiss «erschreckliche» Predigt folgende zweite Kantatenteil greift diesen Tonfall auf, wobei die trompetenglänzende *Bassarie* sich als Mahnung wider den «Sündenschlaf» profiliert. Listet das *Rezitativ* «Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt» unter Androhung des jederzeit möglichen Todes nochmals die verderblichen Sünden auf, scheinen Alt und Tenor in ihrem nur von lapidaren Continuoformeln begleiteten *Duett* die rettende Einsicht der Weltkinder regelrecht zu erleben. Der Rückgriff auf das Gleichnis vom reichen (Jeder-)Mann, die Vertonung des Wortes «Qual» im schmerzhaften Auseinandertreten der Singstimmen und nicht zuletzt der *Schlusschoral* zeigen jedoch, dass die gewalttätige Strafdrohung in aller Liebe stets präsent bleibt. Die abrupte Wendung der letzten Cho-

ralzeilen «Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt!» weist vor diesem Hintergrund Züge der resignierenden Einsicht auf, dass Traurigkeit, Leid und Seelenangst auf dieser Welt nie enden werden und vom Menschen allein nicht aufzuheben sind.

# MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN

BWV 13

Kantate zum 2. Sonntag  
nach Epiphania

Textdichter Nr. 1, 2, 4, 5

Georg Christian Lehms, 1711

Textdichter Nr. 3

Johann Heermann, 1636

Textdichter Nr. 6

Paul Fleming, 1642

Erste Aufführung

2. Sonntag nach Epiphania,  
20. Januar 1726, Leipzig

## 12 1. Arie (*tenor*)

Meine Seufzer, meine Tränen  
können nicht zu zählen sein.

Wenn sich täglich Wehmut findet  
und der Jammer nicht verschwindet,  
ach! so muß uns diese Pein  
schon den Weg zum Tode bahnen.

## 13 2. Rezitativ (*altus*)

Mein liebster Gott läßt mich annoch  
vergebens rufen  
und mir in meinem Weinen  
noch keinen Trost erscheinen.

Die Stunde lässet sich zwar wohl von ferne sehen,  
allein ich muß doch noch vergebens flehen.

## 14 3. Choral

Der Gott, der mir hat versprochen  
seinen Beistand jederzeit,  
der läßt sich vergebens suchen  
itzt in meiner Traurigkeit.  
Ach! Will er denn für und für  
grausam zürnen über mir,  
kann und will er sich der Armen  
itzt nicht wie vorhin erbarmen?

15 4. Rezitativ (*sopran*)

Mein Kummer nimmet zu  
und raubt mir alle Ruh.  
Mein Jammerkrug ist ganz mit Tränen  
angefüllet,  
und diese Not wird nicht gestillet,  
so mich ganz unempfindlich macht.  
Der Sorgen Kummernacht  
drückt mein beklemmtes Herz darnieder,  
drum sing ich lauter Jammerlieder.  
Doch, Seele, nein,  
sei nur getrost in deiner Pein:  
Gott kann den Wermutsaft gar leicht in  
Freudenwein verkehren  
und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

16 5. Arie (*bass*)

Ächzen und erbärmlich Weinen  
hilft der Sorgen Krankheit nicht.  
Aber wer gen Himmel siehet  
und sich da um Trost bemühet,  
dem kann leicht ein Freudenlicht  
in der Trauerbrust erscheinen.

17 6. Choral

So sei nun, Seele, deine  
und traue dem alleine,  
der dich erschaffen hat.  
Es gehe, wie es gehe,  
dein Vater in der Höhe,  
der weiß zu allen Sachen Rat.

Solisten

Sopran ..... Susanne Seitter  
Altus ..... Jan Börner  
Tenor ..... Jakob Pilgram  
Bass ..... Wolf Matthias Friedrich

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine ..... Plamena Nikitassova, Dorothee Mühleisen  
Viola ..... Martina Bischof  
Violoncello ..... Maya Amrein  
Violone ..... Iris Finkbeiner  
Fagott ..... Susann Landert  
Flauto dolce ..... Annina Stahlberger, Teresa Hackel  
Oboe da caccia ..... Ingo Müller  
Orgel ..... Nicola Cumer

Leitung und Cembalo

..... Rudolf Lutz



# *einführung zur kantate bwo 13*

## *«meine seufzer, meine tränen»*

Anselm Hartinger

Mit der handschriftlich als «Concerto da Chiesa» bezeichneten Kantate «Meine Seufzer, meine Tränen» BWV 13 hat Bach eine Komposition vorgelegt, die eine starke innere Beteiligung verrät und freisetzt. Handelte es sich nicht um einen Text aus den gedruckten Andachten von Georg Christian Lehms und damit um eine Dichtung von unzweifelhaft allgemeiner Zweckbestimmung, würde man an eine Votivkomposition aus eigenem Antrieb oder ein bestelltes Trauerstück (nach Art der Kantate BWV 157) denken. Vielleicht wäre von einer «Trostmusik» ungewöhnlich persönlichen Charakters zu sprechen, die Bach nicht nur der Gemeinde des Jahres 1726 geschenkt hat. Der für seinen dritten Aufführungsjahrgang typische Zug zur solistischen Diktion und individuellen Ansprache findet in dieser Kantate bertührenden Ausdruck.

Die eröffnende *Arie* ist trotz ihres dichten Stimmgewebes schwebend durchhörbar. Ihre Solostimme darf als Beispiel dafür gelten, dass barockes Affektkomponieren im strikt abbildenden Sinne unter den Händen eines Meisters wie Bach dennoch edel und natürlich ausfallen kann – hier wirkt nichts predigthaft typisiert, sondern in jedem Moment authentisch und neu. Dazu passt das exquisite Instrumentalkleid dieser Trauerpastorale mit ihren über dem tastenden Continuo ausgehauchten Blockflöten, in deren fahlen Klang sich die warme Herzensstimme der Oboe *d'amore* mischt. Diese weichen Bläserklänge lassen selbst heftige Dissonanzen nicht aufgesetzt oder hart klingen. Vielmehr zeichnen sie mit sanfter Eindringlichkeit ein statisches Bild der Trauer: ein abgedunkelter Raum, ein Witwer, ein ver-

einsamer alter Mensch, dem die tagsüber aufgehäuften Pein nächtens die Brust zuschnürt. Auch das *Altrezitativ* erscheint mit seinen abbrechenden Gesten und redenden Pausen wie ein händeringendes «Flehen» zwischen hoffender Ungeduld und resigniertem Rückzug: Wird mich die «von ferne» schon sichtbare Rettung noch rechtzeitig erreichen?

Die folgende *Choralbearbeitung* reisst auf befreiende Weise die Fenster auf: Indem der Altist sein Gesangbuch öffnet, wird der tröstliche Umschlag nicht als passiv hingenommenes Wunder erlebt, sondern ist der Besinnung auf den gesungenen Glauben zuzuschreiben. Die ganze Kraft des reformatorischen Chorals ist hier in eine auf bescheidene Weise aufgeräumte Musik geflossen. Und dieser Trost im Lied gibt auch eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Chorals für Bach, der hier in Tönen über das cartesianische Problem der Möglichkeit von Erkenntnis und der Gewissheit des Guten nachdenkt und damit seine praktische «Meditation über die Metaphysik» vorlegt: Weil Gott im Choral gewordenen

Bibelwort seine Zusage gegeben hat, muss er kraft tätigen Vertrauens letztlich wohlwollend sein! Der theologisch beschlagene Bach hat seinen Luther damit als Musiker erfüllt und verstanden – kann doch die trotz aller Kunsthaftigkeit zugängliche Musik auf wunderbare Weise «das Herz fröhlich machen».

Es spricht für die Lebenskenntnis von Texter und Komponist, dass darauf mit dem *Sopranrezitativ* eine neuerliche Befragung (*Confutatio*) folgt. Wieder erhebt sich die bange Sorge: Ist der «Jammerkrug» schon zu weit «angefüllt», bin ich bereits «unempfindlich» geworden und kann ich den Trost gar nicht mehr empfangen? Es kostet die verunsicherte Singstimme hörbar Kraft, sich anstelle blosser «Jammerlieder» vom Bild des in Freudenwein verwandelten «Wermutssaftes» inspirieren zu lassen.

Wer nun einen hemdsärmelig-erleichterten Tonsatz nach Art einer Tanzarie erwartet, liegt erneut falsch. Vielmehr erweist sich das *Basssolo* «Ächzen und erbärmlich weinen» als therapeutischer Gang durch die menschlichen

Ängste und die unzureichenden Strategien ihrer Bewältigung. Mit ihrer schillernden Unisonostimme aus Blockflöten und Solovioline und der allgegenwärtigen Seufzermelodik zeichnet die Arie ein depressives Bild des unproduktiven Jammerns, das zugleich einfühlsam dargestellt wie in hilfreicher Absicht karikiert wird. Der Weg zu einer friedvollen Weltsicht wird als lebenslanges Ringen vorgeführt, dessen Lohn man in beglückten Momenten des Aufschwungs und im stabileren Mittelteil bereits vorausahnen kann.

Der *Schlusschoral* beruht auf der letzten Strophe des Liedes «In allen meinen Taten», mit dem der grosse Barockdichter, Weltreisende und Arzt Paul Fleming seinem erzgebirgisch-bodenständigen Gottvertrauen Ausdruck verlieh. In Lehms' Textvorlage noch nicht vorgesehen, rundet er die Kantate verinnerlicht ab.



# IHR WERDET WEINEN UND HEULEN

BWV 103

Kantate zu Jubilate

Textdichter Nr. 1–5

Christiane Mariane von Ziegler,  
gedr. 1728

Textdichter Nr. 6

Paul Gerhardt, 1653

Erste Aufführung

Sonntag Jubilate, 22. April 1725,  
Leipzig

## 18 1. Chor und Arioso (*bass*)

Chor:

Ihr werdet weinen und heulen,  
aber die Welt wird sich freuen.

Bass:

Ihr aber werdet traurig sein.

Chor:

Doch eure Traurigkeit soll in Freude  
verkehret werden.

## 19 2. Rezitativ (*tenor*)

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,  
wenn uns der Liebste wird entrissen?  
Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker Herzen  
acht' nicht auf unsre Schmerzen.

20 3. Arie (*alt*)

Kein Arzt ist außer dir zu finden,  
ich suche durch ganz Gilead;  
wer heilt die Wunden meiner Sünden,  
weil man hier keinen Balsam hat?  
Verbirgst du dich, so muß ich sterben.  
Erbarme dich, ach, höre doch!  
Du suchest ja nicht mein Verderben,  
wohlan, so hofft mein Herze noch.

21 4. Rezitativ (*alt*)

Du wirst mich nach der Angst  
auch wiederum erquickern;  
so will ich mich zu deiner Ankunft schicken,  
ich traue dem Verheißungswort,  
daß meine Traurigkeit  
in Freude soll verkehret werden.

22 5. Arie (*tenor*)

Erholet euch, betrübte Sinnen,  
ihr tut euch selber allzu weh.  
Laßt von dem traurigen Beginnen,  
eh ich in Tränen untergeh.  
Mein Jesus läßt sich wieder sehen,  
o Freude, der nichts gleichen kann;  
wie wohl ist mir dadurch geschehen,  
nimm, nimm mein Herz zum Opfer an.

23 6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,  
o liebes Kind, verlassen;  
sieh aber, sieh, mit großem Glück  
und Trost ohn alle Maßen  
will ich dir schon die Freudenkron  
aufsetzen und verehren.  
Dein kurzes Leid soll sich in Freud  
und ewig Wohl verkehren.

Solisten

Alt ..... Stefanie Irányi  
Tenor ..... Andreas Weller

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran ..... Susanne Frei, Guro Hjemli, Jennifer Rudin, Noëmi Tran-Rediger  
Alt ..... Jan Börner, Antonia Frey, Olivia Heiniger, Lea Scherer  
Tenor ..... Clemens Flämig, Nicolas Savoy, Walter Siegel  
Bass ..... Fabrice Hayoz, Philippe Rayot, William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine ..... Renate Steinmann, Plamena Nikitassova, Martin Korrodi,  
..... Fanny Pestalozzi, Ildiko Sajgo, Olivia Schenkel  
Viola ..... Susanna Hefti, Martina Bischof  
Violoncello ..... Maya Amrein  
Violine ..... Iris Finkbeiner  
Tromba ..... Patrick Henrichs  
Flauto piccolo ..... Armelle Plantier  
Oboe d' amore ..... Luise Baumgartl, Thomas Meraner  
Fagott ..... Susann Landert  
Cembalo ..... Thomas Leininger  
Orgel ..... Norbert Zeilberger

Leitung

..... Rudolf Lutz

# *«einführung zur kantate bwv 103 «ihr werdet weinen und heulen»*

Anselm Hartinger

Dass die in Bachs Zeit allmächtige Kirche einst eine verfolgte Sekte war, ruft das Libretto der Kantate BWV 103 «Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen» eindringlich in Erinnerung. Auch die Denkfigur, dass noch das grösste Unglück und selbst der Spott der Umwelt erst hinzunehmen sind, bevor Erleichterung Platz greifen kann, gehört zur menschlichen Erfahrungswelt wie zum Kernbestand der tröstlichen Botschaft. Bach hat für diese spiegelbildliche Aussage des *Eingangschores* eine gegensätzliche Sprache gefunden, die das «Weinen und Heulen» in eine chromatisch absteigende Seufzerkette mit «teuflichem» Tritonusprung kleidet, während die Schaden-«Freude» der Welt sich in garstig voranstürmenden Concerto-Rhythmen äussert. Das ausdrucksstarke h-Moll verleiht dem Satz

eine ernste Grundfarbe, während Oboen d'amore und Piccoloflöte die Vergänglichkeit aller irdischen Zustände einschliesslich des Leides hervorheben. Die Umkehrung der Textglieder im Schlussabschnitt hat Bach detailgetreu aufgegriffen; zuvor jedoch wird in acht berührenden Takten (*Adagio e piano*) reinherzigem Mitleid Raum gegeben. Diese dem Singbass übertragene Passage wirkt wie eine brüderliche Umarmung im Moment tiefster Verzweiflung und fast als Vorgriff auf das «Deutsche Requiem» des Bachverehrers Johannes Brahms («Ihr habt nun Traurigkeit»), der diese bereits 1831 in Berlin gedruckte Kantate zweifelsohne kannte.

Das *Tenorrezitativ* zeichnet zunächst die auf den Beter eindringende Klageflut nach, macht dann jedoch die Ferne Jesu als jenen Übel-

stand aus, der mehr als konkrete Verfolgungen das Leiden an Herz und Seele ausmacht. Dieser Rückgriff auf die Abschiedsreden des Johannevangeliums bindet den Satz an die Perikope unseres Sonntags, der aufgrund seines altkirchlichen Introitus etwas irreführend als «Jubilate» bezeichnet wird, während seine Lesetexte ebenso wie die ihm gewidmeten Bachkantaten (BWV 12, 103, 146) eher Klage und Weltabwendung ausdrücken.

Diese Theologie des Leidens wird in der *Altarie* unter Rückgriff auf die medizinische Metaphorik von «Arzt», «Wunden» und «Balsam» konkretisiert. Die über den Staccatobassönen ausgespannte Oberstimme erhält dem behäbig fortschreitenden Satz eine gewisse Beweglichkeit, die durch den fragilen Klang der Piccoloflöte einen Zug ins Naive erhält. Dass diese merkwürdige Partie eines sakralisierten «Papageno» bei einer erneuten Aufführung 1731 der Querflöte oder Solovioline zugewiesen wurde, könnte insofern mit dem Bemühen zusammenhängen, dem Satz mehr Bodenhaftung und Eleganz zu verleihen.

Das *Altrezitatif* kontert die Gottesklage des Tenors mit der zuversichtlichen Annahme einer baldigen Wiederkunft. Bach greift dabei mit dem Umschlag der expressiv rezitierten «Traurigkeit» in ein beschwingt ausgeziertes «Freuden»-Melisma die von Kontrasten geprägte Welt des Eingangschores auf. Die *Tenorarie* «Erholet euch, betrübte Sinnen» gehört nicht zufällig zu den beliebtesten Kantaten-Encores des Thomaskantors. Als schmissige D-Dur-Bourrée konzipiert und über die Fanfarenmotivik hinaus mit einer echten Tromba aufwartend, verbindet sie einen geradlinigen und insofern «modernen» Ausdruckscharakter mit einer im Detail feinen Textdeutung («betrübte Sinnen», «allzu weh»). Dass Bachs dichte Satzkonzeption die heroentaugliche Partie nicht durchgängig zur Entfaltung kommen lässt, nimmt diesem Versuch einer zukunftsweisend populären Schreibweise nichts von seinem Charme.

Die abschliessende *Liedstrophe* fasst die Grunderfahrung der Kantate im Choraltext Paul Gerhards zusammen. Verlassenheit und

Kummer sollen sich «in Freud und ewig Wohl verkehren» – ein Trostwort «ohn alle Maßen», das man aber zugleich als Beispiel jenes «deutschen Quietismus» ansehen kann, den der Philosoph Ernst Bloch nicht ohne Grund der lutherischen Reformation vorhielt. Zwar kann sich dieses demütige Zuwarten auf die (arg obrigkeitsfixierte) Sonntagsepistel aus dem 1. Petrusbrief berufen, einen Fingerzeig zur tätigen Linderung der irdischen Nöte sucht man in diesem Satz wie in der gesamten Kantate jedoch vergebens.

## *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 entrepreneur 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 shortly after each concert in both electronic and print 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.

## *the overture form in bach's church cantatas*

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

In seeking a new Thomas Cantor, the Leipzig city council found itself in a quandary after select candidates, among them Georg Philipp Telemann, declined the post. As far as the requirements of the position were concerned, however, the list of potential candidates makes the council's wishes perfectly clear: the city was not seeking a school teacher, but a modern *Kapellmeister*; one who would lend a courtly brilliance to the church music of the city.

One consequence of his new employer's expectations is that Bach began featuring overtures more prominently in his cantatas, particularly the stately French overture form originating from the court opera and ceremony of Louis XIV and his music director, Lully. As such, Bach's overtures generally commence with a grave, repeated section of

marked dotted rhythms and brusque orchestral gestures, followed by a faster second section, usually fugal in style, that often includes trio passages for oboes and bassoon. This binary form was adopted as early as 1680 in Germany, although a ternary form that added a slow concluding section was ultimately more popular. In keeping with the reputed adaptability of "mixed German taste" (Quantz), the overture form was further developed, incorporating aspects of the Italian concerto and adopting the more dense, contrapuntal style that we hear in Bach's works.

Bach had already experimented extensively with the overture form in his Weimar years, completing around seven overture cantatas that integrated a vocal ensemble into the overture's orchestral texture. In the first of

these, the introductory chorus to cantata “Nun komm, der Heiden Heiland” BWV 61 (1714), the overture’s powerful framework is underpinned by three of the four chorale lines, in which the first line is passed from voice to voice, and lines two and four are delivered in a four-part setting. By contrast, the third line is assigned to the lively middle section, whose tempo marking of “gai” pays tribute to the French tradition.

Bach’s debut composition in Leipzig for the First Sunday after Trinity in 1723 (“Die Elenden sollen essen” BWV 75) is rooted in an overture-like structure in binary form that freely integrates the psalm text into the dotted-rhythm orchestral material and underpins the lively B section with the key phrase “Euer Herz soll ewiglich leben”. By contrast, in his first Leipzig cantata for a council election service (“Preise, Jerusalem, den Herrn!” of August 1723), Bach only features the choir in the faster middle section. This approach, which facilitated the reuse of previous overtures, was also employed in the cantatas “Unser

Mund sei voll Lachens” (BWV 110, based on BWV 1069a), “Höchsterwünschtes Freudenfest” (BWV 194) and “In allen meinen Taten” (BWV 97).

The introductory choir to the cantata “O Ewigkeit, du Donnerwort” BWV 20, on the other hand, is particularly distinctive for its radical integration of the sacred text in all dimensions of the movement’s structure and form. As in BWV 61 (Beginning of the Church Year), BWV 110 (First Day of Christmas) and BWV 119 (Election of the New Council), Bach uses the magnificent and dignified aura the overture to lend this inaugural composition of the chorale cantata cycle a stately and ceremonial air. In this masterly work, the ingenious distribution of the eight chorale lines (3+3+2) throughout the powerful orchestral music elevates BWV 20/1 to the sublime achievement of Bach’s overture cantata compositions.

## *anselm hartinger in discussion with rudolf lutz*

Translation by Alice Noger-Gradon

*anselm hartinger:* In summer 1724, Bach commenced writing BWV 20, the inaugural work of an entire cycle of sacred cantatas based on Protestant chorales. What does this extraordinary undertaking mean to you, and what are the specific challenges involved?

*rudolf lutz:* First and foremost, I feel that Bach wanted to appeal to the congregation and send a clear message to his listeners and superiors: cantatas did not have to be based on intellectually abstract poetry and complex musical concepts, but could use melodies and texts familiar to all. Indeed, it must have been inspiring – if not daunting – for Bach’s librettist to venture a new interpretation of these traditional hymns, which in themselves are a recasting of psalms and other Bible passages.

Where, for instance, should the original wording be closely adhered to? And where should – or must – the text be enhanced or made more explicit through poetic exegesis? The libretto of the “Eternity” cantata on this recording is a wonderful example: through the sheer power of his words, the sermonising poet rages fire and brimstone, making hell yet hotter. I’m thus not surprised that the theologian Andreas Stübel has long been considered the librettist of the chorale cantata cycle, and that it was his death in early 1725 that led to the project being temporarily abandoned. After all, Bach was always utterly committed to completing his collections and cycles, and I can hardly imagine that, right at Easter in 1725, he suddenly lost interest in concertante chorale motets as a musical form.

Bach's fascination with the chorale, however, was not new upon his appointment as Thomas Cantor; rather, he explored this form in ever new ways throughout his compositional career. Based on his vast experience as an organist, Bach had already used chorales in some of his Weimar church cantatas – take, for instance, the use of extreme coloration of the melody to cleverly disguise the Pentecostal chorale “Komm, Heiliger Geist” in the third aria of cantata 172 from 1714. Indeed, chorale melodies and hymn excerpts are a recurring theme throughout Bach's sacred vocal works, and they conceptually underpin (if covertly) some highly complex compositions, such as the introductory choruses of cantatas BWV 25 and 48, and the exordium of the St Matthew Passion. In this sense, the term “chorale cantata” should be interpreted broadly to encompass not just the 1724/25 cycle, but also its many predecessors and successors.

Nevertheless, BWV 20 and the chorale cantata cycle still signify the beginning of an unprecedented and highly intensive phase of

work – one that required Bach to compose, rehearse and perform a new cantata every single week. I know from personal experience that such projects cannot succeed without close collaboration between the composer and librettist. The ongoing process of adjusting the compositional form, orchestration and text accents, not to mention writing, rewriting (and discarding!) many drafts requires a great deal of sensitivity and mutual respect. Regardless of whether Bach actually worked on the libretto from time to time, the point remains that church music and baroque opera demand great flexibility from both librettist and composer as well as a willingness to find viable compromises between creative aspirations and traditional conventions. In this respect, I consider the chorale cantatas as a phenomenal achievement on the part of both Bach and his librettist, not to mention a shining example of the textual and compositional potential inherent in the chorale.

## *introduction to bww 20*

### *“o ewigkeit, du donnerwort”*

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 20, the first work in Bach’s second Leipzig cycle, was composed in 1724 for the First Sunday after Trinity. Based on a hymn by Johann Rist (1642), the libretto explores the theme of eternal damnation as told in the parable of the rich man and Lazarus (Luke 16), thus providing Bach with the framework for a veritable “music of terror” that torments the listener with the prospect of God’s eternal punishment while dramatically charging us to reform our ways and reject worldly pleasures.

A particular characteristic of the chorale cantata cycle is the immediate introduction of the hymn text within the orchestral overture, a concept that Bach realises in exemplary fashion in the *introductory chorus* by creating two complementary planes of music. On the first, the arrival of the heavenly Lord and our fear

of his judgement – the “sword that through the soul doth bore” – are depicted by the strings in the typical dotted rhythms and short, rapid figures of the French overture, while on the second, the oboes illustrate the word “eternity” through sustained long-notes in gradual, measured steps – a setting that not only achieves the scenic realism of the “thunderous word” but also captures the textual import and permanence of “eternity”. These planes prevail in constant thematic exchange between the instrumental groups almost throughout the entire movement and serve as a potent reminder that humans, in their fallibility, are perpetually torn between these conflicting spheres and that the dimension of “eternity” is ever-present as both a threat **and** a promise.

Bach integrates the chorale line for line into the orchestral material, reinforcing the soprano melody with a slide trumpet. When the lively triple time of the courtly overture emerges in the middle section (somewhat at odds with the sorrowful text and severe harmonies), humanity seems to be overwhelmed by the force of a punishing power, one that is just as much beyond its comprehension as the complexity of the fugue that is almost lost in the flowing music. After building up to an unexpected climax, a series of exclamations by the strings and woodwinds in contrary motion closes the movement, invoking a deep sense of horror. In the grip of this bodily experience of despair (“So much my frightened heart doth quake, that to my gums my tongue doth cake”) every remnant of peace and comfort has departed. It is difficult to conceive of an overture ending in F major ever expressing more devastating severity.

And yet the first *recitative* and *tenor aria* only serve to intensify the message of perpetual damnation (“endless time, thou mak’st me

anxious”), with the ritornello of the aria taking up the sustained “eternity” motive of the overture, and the small intervals illustrating the trembling “anxiety”. In the B section, the spectre of hell is then conjured up in a flourish of baroque figures, yet the “flames which are forever burning” do not erupt from the orchestra, but from the soloist in a massive coloratura figure, evoking not only the judgement at the end of time but also revealing the mental processes of Bach’s extraordinary, and ultimately healing, creative genius.

With excessive power and eloquence, the ensuing *bass recitative* then contrasts time and eternity ere the *bass aria* justifies humankind’s self-inflicted torment in a dancelike, yet impassively dogmatic interpretation: “The Lord is just in all his dealings: the brief transgressions of this world, he hath such lasting pain ordained”. And, although the following *alto aria* “O man deliver this thy spirit” is a summons to “take flight from Satan’s slavery”, the vocalist can hardly break free from the resolute sarabande of the strings. Accordingly, the

*chorale verse* leaves little scope for optimistic self-deception: "So long a God in heaven dwells, and over all the clouds doth swell, such torments will not be finished."

Following this most terrifying sermon, the second part of the cantata continues in a similar vein, with the *bass aria* and its brilliant trumpet motives warning against "error's slumber". The *recitative* "Forsake, O man, the pleasure of this world" then numbers the ruinous sins under the threat of an untimely death, ere the alto and tenor, in a *duet* accompanied solely by succinct continuo figures, implore the worldly to see the error of their ways. Despite these well-meaning appeals, the allusion to the parable of the rich (every) man, the emphasis on the word "pain" in the harrowing opposition of the vocal parts, not to mention the *closing chorale* clearly reveal the threat of punishment to be omnipresent. Seen in this light, the abrupt turnaround in the final chorale line "take me then when thou dost please, Lord Jesus to thy joyful tent!" expresses a resigned acceptance that sorrow, pain and

agony of the soul are never-ending in this world, and that it is beyond the power of humans alone to overcome them.

## *introduction to cantata bww 13* *“meine seufzer, meine tränen”*

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 13 “Meine Seufzer, meine Tränen” (Of my sighing, of my crying), marked in hand on the score as a “Concerto da Chiesa”, is a work revealing and eliciting a deep personal involvement. Were the text not derived from the devotional works of Georg Christian Lehms – and clearly written for general purposes – the cantata could be mistaken for a votive composition undertaken for personal reasons or for a commissioned funeral composition (in the style of cantata 157). Perhaps, then, we may regard it as a cantata of consolation with an unusually personal character – and one from which not only the Leipzig congregation of 1726 benefited. Whatever the exact circumstances of its origin, however, the soloistic tendencies and distinctive oration typical of Bach’s third cantata cycle certainly find moving expression in this work.

The opening *aria*, despite its densely woven score, remains light and transparent in sound. Indeed, the solo part is a shining example of how baroque affect, in its strict sense of evoking a distinct emotion, can nonetheless sound noble and natural when in the hands of a master – the music here is never sermonising, but authentic and new throughout. Composed in the style of a funereal pastorale, the voice is underscored by exquisite instrumental writing; a tentative continuo part overlaid by the sighing of recorders whose thin sound is warmed by the “voice of love”, the oboe *d’amore*. With the delicate timbres of these woodwind instruments, not even the hefty dissonances sound false or hard, but portray with gentle intensity a lasting image of sorrow: a lonely old widower, in a darkened room, whose pains of

the day burden the breast at night. This mood is then sustained by the halting gestures and expressive pauses of the *alto recitative* – a hand-wringing “entreaty” reflecting both hopeful impatience and resigned defeat: will the salvation visible “from afar” arrive in good time?

The following *chorale setting* sheds light on this darkness in a most liberating way: the alto commences singing, and the comforting change of mood does not appear a mere wonder, but rather the result of the faithful reflection described in the text. Here, the whole power of the Protestant chorale is evident in the modest joy of the music. Moreover, the comfort it expresses also answers the question of the chorale’s meaning to Bach, who musically contemplates the Cartesian problem of the possibility of knowledge and the certainty of good, thereby presenting his own “meditations on the metaphysical”: because God, in the Bible-word of the chorale, has given his promise, he must, ultimately and by the strength of active faith, be benevolent! The theologically well-versed Bach thus musically

fulfilled Luther’s precept of justification by faith – indeed, the highly artistic, yet welcoming music wonderfully fills the heart with joy.

It speaks for the sensitivity and life experience of the librettist and composer that the following *soprano recitative* opens with a new line of enquiry (*Confutatio*). Nonetheless, raw anxiety still holds sway: is my “cup of woe” already “overflowing”? Have I already grown “cold” and thus incapable of receiving comfort? Indeed, it costs the fearful vocalist audible strength to suppress the “songs of sorrow” and embrace the inspiring image of the “wormwood’s gall” being transformed into “wine of rapture”.

Listeners expecting a down-to-earth setting of relief to follow, however, are mistaken. Rather, the *bass solo* (“moaning and most piteous weeping”) presents a cleansing exploration of human fears and the inadequacy of our strategies to overcome them. With its shimmering unison writing for recorders and solo violin in addition to the ever-sighing character of the melody, the aria draws a depressing pic-

ture of futile complaint, but one that is sensitively caricatured with benevolent intent. The path to a peaceful worldview is thus presented as a lifelong struggle, but one that will be rewarded, as suggested by the moments of joy and in the equilibrium of the middle section.

The *closing chorale* is based on the last verse of the hymn “In allen meinen Taten” by the great baroque poet, traveller and doctor Paul Fleming. Although not envisioned in Lehms’s original text, this verse, reflecting Fleming’s unfaltering trust in God, rounds out the cantata on an introspective note.

## *introduction to bww 103*

### *“ihr werdet weinen und heulen”*

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The libretto of cantata BWV 103 “Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen” (Ye will be weeping and wailing, although the world will be joyful) serves as a vivid reminder that the church – albeit all-powerful in Bach’s time – was once a persecuted sect. The notion that relief is unattainable without having first suffered great misfortune, even the derision of our fellow beings, is just as central to human experience as it is to this cantata’s message of comfort. For the mirrored message of the *introductory chorus*, Bach employs contrasting motives, setting the “weeping and wailing” as a chromatically descending progression of sighs and a devilish tritone leap, while the *schadenfreude* of the world is expressed through grimly driving concerto rhythms. Written in B minor, the un-

derlying tenor of the movement is expressive, yet serious, while the oboes d’amore and soprano recorder suggest the transience of all earthly matters, including suffering. The transformation to joy in the final line of text is interpreted very literally by Bach, but not before the insertion of eight highly expressive bars (*adagio e piano*) of pure compassion. This passage for the bass voice, a brotherly embrace in the moment of deepest anguish, almost seems to anticipate the German Requiem of Johannes Brahms (“Ihr habt nun Traurigkeit”), who, as a great admirer of Bach, would certainly have been familiar with the cantata, which was printed in Berlin already in 1831.

The *tenor recitative* explores the descent of the faithful into lamentation, before identifying Jesus’ absence as the true ill and a sorrow

far more troubling to the heart and soul than persecution itself. This reference to the Farewell Discourse from the Gospel of John links the movement to the Bible passage for the relevant Sunday, which, due to its introit in the early church, is somewhat confusingly termed “Jubilate Sunday”, although the texts for the occasion, like all Bach cantatas dedicated to it (BWV 12, 103, 146), focus more on lamentation and rejection of the material world.

This theology of suffering is illustrated more particularly in the *alto aria* by means of the medicinal metaphors “physician”, “wounds” and “balm”. Arching over a staccato bassline, the upper parts lend the somewhat ponderous setting a certain agility that is given a note of naivety through the fragile timbre of the soprano recorder. That this unusual part – something of a “sacralised Papageno” – was rewritten for transverse flute or solo violin for a later performance in 1731 may be seen as an effort to lend the setting gravitas and elegance.

The *alto recitative* counters the tenor’s lament to God with the confident expectation of

Jesus’ speedy return. Here, Bach revisits the contrasting images of the introductory chorus by skilfully transforming the expressive recitation of “sadness” into a joyful melisma of “gladness”. The ensuing *tenor aria* “Recover now, o troubled feelings” is one of the most popular cantata encores written by the Thomas Cantor – and not without good reason. Conceived as a lively D-major bourrée with brilliant trumpet fanfares, it combines a no-nonsense “modern” character of expression with a finely nuanced interpretation of the “troubled feelings” and “excess of woe” described in the text. Although Bach’s elaborate construction for the setting does not always let the heroism of the text shine through to full effect, this in no way reduces the charm of his venture into a forward-looking, popular compositional style.

The closing movement, set to a *chorale verse* by Paul Gerhard, effectively summarises the cantata’s underlying message: abandonment and despair “shall be to joy and lasting health converted” – to be sure, a comfort “past all

measure", but one redolent of "German quietism", for which philosopher Ernst Bloch not unduly censured the Lutheran Reformation. Yet although this humble wait can be related to the Sunday reading from the first epistle of Peter (one fully in thrall to authority), any indications of actual relief from earthly privations are sought in this movement - indeed throughout the entire cantata - in vain.

Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/Texts .....Anselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz  
Übersetzungen / English translations..... Alice Noger-Gradon  
Layout-Design / Layout design..... SilvioSeiler.ch  
Aufnahmeort / Recording location.....Evangelische Kirche Trogen AR, Schweiz  
Fotografien / Photography ..... Hanspeter Schiess, Schweiz  
Tonmeister / Recording supervisor .....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

..... ©2015, J.S. Bach-Stiftung St.Gallen (Schweiz), [www.bachstiftung.ch](http://www.bachstiftung.ch)

B290