

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

VOLUME 12

Lisa Larsson
Sibylla Rubens (BWV 116)
soprano

Annette Markert
alto

Christoph Prégardien
tenor

Klaus Mertens
bass

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

COMPACT DISC 1**65'51****“Ach Herr, mich armen Sünder” BWV 135****14'53**

3rd Sunday after Trinity - 3e dimanche après la Trinité - 3. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, oboes, cornett, trombone, bassoon, basso continuo

- | | |
|--|-------|
| 1 Chorus: “Ach Herr, mich armen Sünder” | 5' 16 |
| 2 Recitative (Tenor): “Ach heile mich, du Arzt der Seelen” | 1' 06 |
| 3 Aria (Tenor): “Tröste mir, Jesu, mein Gemüte” | 3' 15 |
| 4 Recitative (Alto): “Ich bin von Seufzen müde” | 1' 07 |
| 5 Aria (Bass): “Weicht, all ihr Übeltäter” | 3' 04 |
| 6 Chorale: “Ehr sei ins Himmels Throne” | 1' 02 |

“Meinen Jesum laß ich nicht” BWV 124**14'31**

1st Sunday after Epiphany - 1er dimanche après l'Épiphanie - 1. Sonntag nach Epiphantias

Text: author unknown

Strings, oboe d'amore, horn, basso continuo

- | | |
|--|-------|
| 7 Chorus: “Meinen Jesum laß ich nicht” | 3' 43 |
| 8 Recitative (Tenor): “Solange sich eine Tropfen Blut” | 0' 44 |
| 9 Aria (Tenor): “Und wenn der harte Todesschlag” | 4' 17 |
| 10 Recitative (Bass): “Doch ach!” | 0' 56 |
| 11 Aria (Duet: Soprano, Alto): “Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt” | 3' 50 |
| 12 Chorale: “Jesum laß ich nicht von mir” | 0' 58 |

“Christum wir sollen loben schon” BWV 121**19'34**

2nd day of Christmas - Lendemain de Noël - 2. Weihnachtstag

Text: author unknown

Strings, oboe d'amore, cornett, trombones, basso continuo

- | | |
|--|-------|
| 13 Chorus: “Christum wir sollen loben schon” | 2' 35 |
| 14 Aria (Tenor): “O du von Gott erhöhte Kreatur” | 5' 39 |
| 15 Recitative (Alto): “Der Gnade unermesslichs Wesen” | 1' 03 |
| 16 Aria (Bass): “Johannis freudenvolles Springen” | 8' 19 |
| 17 Recitative (Soprano): “Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?” | 0' 56 |
| 18 Chorale: “Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt” | 0' 58 |

“Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” BWV 111**15'37**

3rd Sunday after Epiphany - 3e dimanche après l'Épiphanie - 3. Sonntag nach Epiphantias

Text: author unknown

Strings, oboes, bassoon, basso continuo

- | | |
|---|-------|
| 19 Chorus: “Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” | 4' 46 |
| 20 Aria (Bass): “Entsetze dich, mein Herze, nicht” | 3' 00 |
| 21 Recitative (Alto): “O Törichter! der sich von Gott entzieht” | 0' 47 |
| 22 Aria (Duet: Alto, Tenor): “So geh ich mit beherzten Schritten” | 6' 07 |
| 23 Recitative (Soprano): “Drum wenn der Tod zuletzt den Geist” | 0' 55 |
| 24 Chorale: “Noch eins, Herr will ich bitten dich” | 1' 15 |

COMPACT DISC 2**62'12****“Was Gott tut, das ist wohl getan” (II) BWV 99****17'48**

15th Sunday after Trinity - 15e dimanche après la Trinité - 15. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, oboe d'amore, traverso, horn, basso continuo

- | | |
|---|------|
| 1 Chorus: “Was Gott tut, das ist wohl getan” | 4'24 |
| 2 Recitative (Bass): “Sein Wort der Wahrheit stehet fest” | 1'05 |
| 3 Aria (Tenor): “Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele” | 5'36 |
| 4 Recitative (Alto): “Nun, der von Ewigkeit geschlossne Bund” | 1'06 |
| 5 Aria (Duet: Soprano, Alto): “Wenn des Kreuzes Bitterkeiten” | 4'39 |
| 6 Chorale: “Was Gott tut, das ist wohl getan” | 0'54 |

“Jesu, der du meine Seele” BWV 78**21'33**

14th Sunday after Trinity - 14e dimanche après la Trinité - 14. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, traverso, oboes, horn, bassoon, basso continuo

- | | |
|---|------|
| 7 Chorus: “Jesu, der du meine Seele” | 5'08 |
| 8 Aria (Duet: Soprano, Alto): “Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten” | 4'45 |
| 9 Recitative (Tenor): “Ach! ich bin ein Kind der Sünden” | 2'13 |
| 10 Aria (Tenor): “Das Blut, so meine Schuld durchstreicht” | 2'55 |
| 11 Recitative (Bass): “Die Wunden, Nägel, Kron und Grab” | 2'19 |
| 12 Aria (Bass): “Nun du wirst mein Gewissen stillen” | 3'03 |
| 13 Chorale: “Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen” | 1'05 |

“Ach, lieben Christen, seid getrost” BWV 114**22'04**

17th Sunday after Trinity - 17e dimanche après la Trinité - 17. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, traverso, oboes, horn, bassoon, basso continuo

- | | |
|---|------|
| 14 Chorus: “Ach, lieben Christen, seid getrost” | 4'16 |
| 15 Aria (Tenor): “Wo wird in diesem Jammertale” | 8'28 |
| 16 Recitative (Bass): “O Sünder, trage mit Geduld” | 1'41 |
| 17 Chorale (Soprano): “Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt” | 2'12 |
| 18 Aria (Alto): “Du machst, o Tod, mir nun nicht fern bange” | 4'38 |
| 19 Recitative (Tenor): “Indes bedenke deine Seele” | 0'47 |
| 20 Chorale: “Wir wachen oder schlafen ein” | 0'46 |

COMPACT DISC 3**73'10****“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 91****16'20**

Christmas Day - Jour de Noël - 1. Weihnachtstag

Text: author unknown

Strings, oboes, horns, timpani, bassoon, basso continuo

- | | |
|---|------|
| 1 Chorus: “Gelobet seist du, Jesu Christ” | 2'51 |
| 2 Recitative and Chorale (Soprano): “Der Glanz der höchsten Herrlichkeit” | 1'38 |
| 3 Aria (Tenor): “Gott, dem der Erdenkreis zu klein” | 2'45 |
| 4 Recitative (Bass): “O Christenheit!” | 1'17 |
| 5 Aria (Duet: Soprano, Alto): “Die Armut, so Gott auf sich nimmt” | 7'00 |
| 6 Chorale: “Das hat er alles uns getan” | 0'46 |

“Was willst du dich betrüben” BWV 107**16'58**

7th Sunday after Trinity - 7e dimanche après la Trinité - 7. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, traversi, oboes d'amore, horn, bassoon, basso continuo

- | | |
|--|------|
| 7 Chorus: “Was willst du dich betrüben” | 3'25 |
| 8 Recitative (Bass): “Denn Gott verlässet keinen” | 0'58 |
| 9 Aria (Bass): “Auf ihn magst du es wagen” | 2'53 |
| 10 Aria (Tenor): “Wenn auch gleich aus der Höllen” | 2'47 |
| 11 Aria (Soprano): “Er richts zu seinen Ehren” | 2'24 |
| 12 Aria (Tenor): “Drum ich mich ihm ergebe” | 2'27 |
| 13 Chorale: “Herr, gib, daß ich dein Ehre” | 2'01 |

“Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” BWV 116**16'14**

25th Sunday after Trinity - 25e dimanche après la Trinité - 25. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, oboes d'amore, horn, basso continuo

- | | |
|--|------|
| 14 Chorus: “Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” | 4'08 |
| 15 Aria (Alto): “Ach, unaussprechlich ist die Not” | 3'09 |
| 16 Recitative (Tenor): “Gedenke doch” | 0'50 |
| 17 Aria (Trio: Soprano, Tenor, Bass): “Ach, wir bekennen unsre Schuld” | 6'12 |
| 18 Recitative (Alto): “Ach, laß uns durch die scharfen Ruten” | 0'58 |
| 19 Chorale: “Erleucht auch unser Sinn und Herz” | 0'54 |

“Liebster Gott, wenn werd ich sterben?” BWV 8**18'38**

16th Sunday after Trinity - 16e dimanche après la Trinité - 16. Sonntag nach Trinitatis

Text: author unknown

Strings, traverso, oboes d'amore, horn, basso continuo

- | | |
|--|------|
| 20 Chorus: “Liebster Gott, wenn werd ich sterben?” | 6'38 |
| 21 Aria (Tenor): “Was willst du dich, mein Geist, entsetzen” | 3'39 |
| 22 Recitative (Alto): “Zwar fühlt mein schwaches Herz” | 0'57 |
| 23 Aria (Bass): “Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!” | 5'03 |
| 24 Recitative (Soprano): “Behalte nur o Welt, das Meine!” | 1'02 |
| 25 Chorale: “Herrscher über Tod und Leben” | 1'18 |

Appendix: BWV 8

Version with traverso and oboe d'amore

26 Aria (Bass): “Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!”

4'58

Digital recording

Producer: Tini Mathot

Sound engineer and editing: Adriaan Verstijnen

Recording: Waalse Kerk, Amsterdam, March 2000

Art Direction: George Cramer

Design: Marcel van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Cover Painting: Pieter Saenredam •

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA

Alfredo Bernardini, *oboe, oboe d'amore*

Jonathan Manson, *cello*

Wilbert Hazelzet, *traverso*

Margaret Faultless, *violin*

Margaret Faultless, Elena Borderias, Marc Cooper, Kati Debrezeni, Foskien Kooistra, Carla Marotta,
Marshall Marcus, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, *violin*

Martin Kelly, Nicky Akeroyd, *viola*

Jonathan Manson, Robbie Jacobs, *cello* • Nicholas Pap, *double-bass*

Wilbert Hazelzet, Marion Moonen, *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry,

Anna Starr, *oboe, oboe d'amore* • Andrew Clark, Gavin Edwards, *horn* • Charles Toet, Sue Addison,
Franck Poitrineau, *trombones* • Bruce Dickey, *cornett* • Luuk Nagtegaal, *timpani* • Margreet Bongers,
bassoon • Ton Koopman, *organ, harpsichord* (recitatives and arias) • Jan Kleinbussink, *organ* (choir) •

Mike Fentross, *lute*

THE AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

Ulrike Grösch, *choirmaster*

Maria-luz Alvarez, Francine van der Heijden, Els Bongers, Henriëtte Feith, Caroline Stam, *soprano*
Stephen Carter, Annemieke Cantor, Peter de Groot, Hugo Naessens, *alto*

Joost van der Linden, Malcolm Bennett, Andreas Gisler, Henk Gunneman, Geraint Roberts,

Otto Bouwknecht, *tenor*

Donald Bentvelsen, Mitchell Sandler, René Steur, Hans Wijers, *bass*

TON KOOPMAN

conductor

Chorale cantata cycle of the Leipzig church cantatas, 1724-25 (II)

Christoph Wolff

The cantatas in this volume all date from Johann Sebastian Bach's second year of office as Thomaskantor in Leipzig. Based on Lutheran hymns, most of them were composed in the second half of 1724, though two (BWV 124 and 111) were written in the first weeks of 1725. The series of chorale cantatas, which breaks off in early 1725, forms an almost complete yearly cycle which derives an exceptional unity of style and content from its debt to established Lutheran hymnody. Almost all the cantatas contain the first and last verse of a hymn, the other verses being paraphrased in recitatives and arias. Only one cantata from the 1724-25 cycle, BWV 107, uses all the verses of a hymn unaltered. The identity of the librettist for the chorale cantata cycle is unknown, but he must have worked closely with Bach. The most likely candidate is Andreas Stöbel, former Co-Rector of the Thomasschule, who died in early 1725.

Practically any selection of the chorale cantatas will display the unusually rich variety of form and colour that is one of their most distinctive features. This derives above all from the musical diversity of the chorale melodies themselves, in aspects such as key (modal, major and minor), time (duple and triple), verse metre and length (a basic AAB form is common, but many others also occur). Some of the melodies have medieval inflections, others are more modern. Bach enhances this variety through a wide range of stylistic and compositional devices, combined with a particularly judicious use of the instrumental resources available to him. This is especially apparent in his delicate and virtuoso woodwind writing for flutes and various types of oboe. The transverse flute, a recent addition to the Baroque orchestra, first appears in Bach's cantatas in 1724, suggesting that Bach had a virtuoso flautist at his disposal for the chorale cantatas of the 1724-25 cycle.

This striking variety, which Bach undoubtedly strove consciously to achieve, is most evident in works that were composed very close to one another. This is the case with BWV 78, 99, 8 and 114, for four successive Sundays, BWV 91 and 121 and BWV 26 and 116, both pairs written for two successive feast days. In particular, the large-scale opening movements which give each cantata its own distinctive character highlight Bach's imaginative and utterly unschematic treatment of the individual chorale melodies. For example, the concertante chorale arrangement of BWV 91 is succeeded by the backward-looking polyphony of BWV 121. Bach's musical palette is even more colourful in the four-cantata sequence comprising BWV 78 (G minor 3/4 chorale melody in variation form over a lamento bass), BWV 99 (G major 4/4 chorale melody embedded in a concertante movement), BWV 8 (E major 12/8 chorale melody in sicilienne form with bell effects) and BWV 114 (G minor 6/4 chorale melody embroidered with polyphonic orchestral writing).

The cantata "**Ach Herr, mich armen Sünder**" BWV 135 was written for the 3rd Sunday after Trinity, which in 1724 was on 25 July. The two outer movements are based on verses 1 and 6 of the hymn by Cyriakus Schneegass (1597) to the melody of *Herzlich tut mich verlangen*. The middle movements use a paraphrase of the other verses which also draws a loose connection with the gospel for the day, Luke 15: 1-10 (the parables of the lost sheep and the lost coin).

The work is scored for normal forces with three soloists (there is no soprano), strings and two oboes. A trombone is added in the opening chorus to point up the chorale melody, which is given to the basses, though it appears in the viola part when the orchestra introduces the chorale line by line.

The cantata "**Meinen Jesum laß ich nicht**" BWV 124 was written for the 1st Sunday after Epiphany and first performed on 7 January 1725. The two outer movements are based on verses 1 and 6 of Christian Keymann's hymn of the same name (1658). The other verses are paraphrased

as recitative and arias and make clear reference to the gospel for the day, Luke 2:41-52 (the twelve-year-old Jesus in the temple).

The work is scored for the usual four-part chorus and four soloists, but uses smaller instrumental forces than the festive cantatas that precede it: only one oboe d'amore and a horn to double the vocal line are needed in addition to the string ensemble. The result is to make the use of the oboe particularly effective: it lends a distinctive character to the opening chorus, where it has a concertante role, and it appears again in the tenor aria (movement 3).

The cantata **“Christum wir sollen loben schon” BWV 121**, written for the second day of Christmas 1724, is based on verses 1 and 8 of Martin Luther's free rendering (1524) of the medieval hymn *A solis ortus cardine*. The paraphrase of the middle verses of Luther's hymn refers to the gospel for the day, Luke 2:15-20 (the shepherds at the crib).

The orchestra, especially in the opening chorus, is less festive than the forces used in the cantata for Christmas Day. The work is scored for four-part chorus, four soloists, strings and one oboe d'amore, though the chorus parts in movements 1 and 6 are doubled by a brass group consisting of cornett and three trombones. In response to the medieval hymn, the opening movement is in the archaic form of a motet, without independent orchestral accompaniment. The presence of brass instruments, in the traditional town waits configuration, gives an unusual colour to the polyphonic four-part choral movement, supported by continuo.

The cantata **“Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” BWV 111** was written for the 3rd Sunday after Epiphany and first performed on 21 January 1725. It is based on the first and fourth verse of the hymn of the same name by Margrave Albrecht von Brandenburg (1547). The paraphrase of the two middle verses makes no reference to the gospel for the day, Matthew 8:1-13 (the healing of a leper; the centurion's servant).

The work is scored for four-part chorus, four soloists, strings and two oboes. The opening chorus with concertante orchestra dispenses with complex vocal writing so that the simple, radiant cantus firmus does not require instrumental strengthening. The bass aria (movement 2) is suffused with echoes of the chorale melody, while the alto and tenor duet (movement 4) reflects the "resolute footsteps" of the text in a dance-like movement.

The cantata **“Was Gott tut, das ist wohlgetan” (II) BWV 99** was written for the 15th Sunday after Trinity and first performed on 17 September 1724. Samuel Rodigast's hymn of the same name (1674) also serves as the basis for two later cantatas, BWV 98 (1726) and BWV 100 (after 1732). In BWV 99, verses 1 and 6 of the hymn are used unaltered. Verses 2 to 5 are paraphrased with clear reference to the gospel for the day, Matthew 6:24-34 (the Sermon on the Mount: seeking the kingdom of God).

The work is scored for the standard forces of the chorale cantata cycle, including solo flute and oboe d'amore. These two instruments combine in the fifth movement, a tightly-written fugal duet for soprano and alto. It is known that the cantata was performed again in the period 1732-35, the organ being left out in movements 2 to 5. The first movement was rescored for a larger orchestra around 1734, when it served as the opening chorus of BWV 100.

The cantata **“Jesu, der du meine Seele” BWV 78** was written for the 14th Sunday after Trinity on 10 September 1724 and is based on Johann Rist's hymn of the same name (1641). Verses 1 and 12 of the chorale are used unaltered in the two outer movements, while parts of verses 3, 4, 5 and 10 appear in the third and fifth movements, each time with the chorale melody. The text makes virtually no reference to the gospel for the day, Luke 17:11-19 (the healing of the ten lepers).

The work is scored for four-part chorus and four soloists, strings, flute and two oboes plus a horn to strengthen the soprano line in the two outer movements. In the extended opening

chorus, the chorale is presented in the form of a passacaglia (variations over an unvarying repeated bass).

The cantata “**Ach, lieben Christen, seid getrost**” **BWV 114** was written for the 17th Sunday after Trinity and first performed on 1 October 1724. Movements 1, 4 and 7 are based on verses 1, 3 and 6 of the hymn by Johannes Gigas (1561), to the melody of *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* (see BWV 178). The other verses are paraphrased in a text which also establishes a link with the gospel for the day, Luke 14: 1-11 (a man cured of dropsy; exhortation to humility).

The work is scored for four-part chorus, four soloists, strings, flute, two oboes and a horn to reinforce the chorale melodies in the two outer movements. At the centre of the five solo movements lies an arrangement of the chorale for soprano, its unadorned melody accompanied by short, intense declamatory phrases in the continuo.

The cantata “**Gelobet seist du, Jesu Christ**” **BWV 91** was first performed on Christmas Day, 1724. It is based on verses 1, 2 and 7 of Martin Luther's Christmas hymn of the same name (1524), which appear in movements 1, 2 and 6. The other verses are paraphrased in arias and recitative. As the principal hymn for Christmas Day, it needs no further reference to the gospel reading, Luke 2:1-14 (the birth of Christ).

In keeping with the importance of the feast, the cantata is scored for three oboes, two horns, timpani, strings, continuo, four-part chorus and four soloists. Bach gives the arias and above all the recitatives very different treatment. In the second movement recitative, a free-composed text alternates with lines from Luther's hymn. The third movement, with string accompaniment, ends in highly expressive vein, describing this "vale of tears" in eloquent musical terms.

The cantata “**Was willst du dich betrüben**” **BWV 107** was written for the 7th Sunday after Trinity and first performed on 23 July 1724. It contains no free-composed text at all, being based entirely on the seven verses of Johann Heermann's hymn of the same name (1630). The chorale alludes to the gospel for the day, Mark 8: 1-9 (the feeding of the four thousand). In formal terms, BWV 107 occupies an unusual place in the 1724-25 chorale cantata cycle, since it was not until he returned to the chorale cantata form in the 1730s that Bach set all the verses of a hymn again.

The work is scored for the usual forces in it this cycle. As well as strings and continuo, it calls for two flutes, two oboe d'amore, a horn to reinforce the cantus firmus, and four-part chorus with soprano, tenor and bass soloists. For textual reasons, only one movement, the second, is a recitative. It is followed by four arias, each given a different colouring: the third movement is for bass and strings, the fourth for tenor and continuo, the fifth for soprano and both oboes d'amore, and the sixth for tenor and flutes in unison with the first violin.

The cantata “**Du Friedefürst, Herr Jesu Christ**” **BWV 116**, based on the hymn of the same name, was written for the 25th Sunday after Trinity and first performed on 26 November 1724. The original parts indicate that at least one subsequent performance took place in Leipzig, though not until after 1740. Verses 1 and 7 of Jakob Ebert's hymn (1601) are used unaltered in the two outer movements, while verses 2 to 6 are paraphrased as arias and recitative. The paraphrase keeps close to the words of the hymn, which makes no particular reference to the gospel for the day, Matthew 24:15-28.

The work is scored for choir, four soloists, two oboes d'amore, strings and continuo, with a horn (or natural trumpet) to reinforce the soprano chorale melody in movements 1 and 6. In the imposing opening chorus, the cantus firmus is treated in a way that is at once varied and symmetrical (lines 1 and 2: statement of the chorale in minim chords; lines 3 and 4: imitative choral writing based on small melodic cells; lines 5 and 6: compact chordal writing in crotchets; line 7: the same as line 1). Another musical high point occurs in movement 4, an E major trio for

soprano, tenor and bass with continuo support only; it is followed by a harmonically refined alto recitative with orchestral accompaniment.

The cantata **“Liebster Gott, wenn werd ich sterben?” BWV 8** was written for the 16th Sunday after Trinity and first performed on 24 September 1724. The text and music of the two outer movements are based on verses 1 and 5 of Caspar Neumann's hymn (c. 1690), while the middle verses are paraphrased as arias and recitative. As well as reflecting the gospel for the day, Luke 7:11-17 (at Nain Christ brings a widow's son back to life), the texts ponder thoughts of human mortality inspired by the reading.

The work is scored for choir and four soloists, the usual string ensemble, flute and two oboes d'amore. The tenor aria, movement 2, is a trio with oboe obbligato, while the bass aria, movement 4, is scored for strings with flute obbligato. Solo woodwind in the opening chorus depict funeral bells, while a horn reinforces the chorale melody. The soprano part anticipates each individual line when the chorale returns in the closing movement, lending an arioso character to a melody that would have been modern for its time.

Some small changes were made when the cantata was performed again between 1736 and 1740. It was then transposed from E to D major and extensively rescored for subsequent performances in 1744-47. In the first movement, for example the two oboe parts are given to concertante violins and three oboes are used to strengthen the chorus. In this recording, the later version of the bass aria (movement 4) with flute and oboe d'amore is also included.

**Johann Sebastian Bach (1685-1750):
Chronological table for the Leipzig church cantatas
(with particular reference to the cantatas in the present recording)**

22./23.4.1723	Bach takes up appointment as Thomaskantor in Leipzig
22.5.1723	Bach and his family move from Köthen to Leipzig
1723-1724	First cycle of Leipzig church cantatas
1724-1725	Second cycle of Leipzig church cantatas (chorale cantatas)
25.6.1724	3rd Sunday after Trinity: BWV 135
23.7.1724	7th Sunday after Trinity: BWV 107
10.9.1724	14th Sunday after Trinity: BWV 78
17.9.1724	15th Sunday after Trinity: BWV 99
24.9.1724	16th Sunday after Trinity: BWV 8
1.10.1724	17th Sunday after Trinity: BWV 114
25.12.1724	Christmas Day: BWV 91
26.12.1724	2nd day of Christmas: BWV 121
7.1.1725	1st Sunday after Epiphany: BWV 124
21.1.1725	3rd Sunday after Epiphany: BWV 111
30.3.1725	Good Friday: St John Passion BWV 245 (second version)
1725-27	Third cycle
11.4.1727	Good Friday: St Matthew Passion BWV 244 (first version)
1728-29	Fourth cycle (Picander texts), incomplete
Not datable	Fifth cycle, only hypothetically determinable
27.7.1733	Bach presents the Kyrie and Gloria of the subsequent B Minor Mass BWV 232 to the Dresden court
25.12.1734- 6.1.1735	Christmas Day - Epiphany- Christmas Oratorio BWV 248
30.3.1736	Good Friday: St Matthew Passion BWV 244 (second version)
28.7.1750	Bach dies

Translation: Adrian Shaw

Les cantates sacrées composées à Leipzig (suite) : le cycle des cantates de choral 1724-1725 (II)

Christoph Wolff

Les cantates de ce volume 12 datent toutes de la deuxième année où Johann Sebastian Bach est en fonction à Leipzig. Composées sur des chorals luthériens, ces oeuvres voient le jour au cours des six derniers mois de 1724, hormis deux d'entre elles (BWV 124 et 111), qui seront écrites dans les premières semaines de 1725. Cette série de cantates de choral, qui s'interrompt au début de l'année 1725, forme un cycle annuel presque complet, auquel les références permanentes au répertoire classique des chorals luthériens confère une cohérence particulière, tant sur le plan du contenu que du profil artistique. La quasi-totalité de ces pièces obéit au principe suivant : reprise des première et dernière strophes du choral, et paraphrase des autres strophes sous forme de récitatifs et d'airs. Seule la cantate BWV 107 repose sur la succession complète des strophes d'un choral. Si l'on ignore à ce jour qui est le librettiste de ce cycle, on présume toutefois qu'il aura travaillé en étroite collaboration avec Bach. Il s'agit sans doute d'Andreas Stübel, co-directeur émérite de l'école Saint-Thomas, mort précisément au début de l'année 1725.

Tout florilège de ces cantates, quel qu'il soit, témoigne en général d'une extraordinaire variété formelle et sonore découlant essentiellement de la diversité musicale des chorals : diversité tonale (tons ecclésiastiques, tons majeurs ou mineurs), diversité métrique (mesure binaire ou ternaire), diversité strophique enfin (on rencontre souvent la structure AAB, à laquelle s'ajoute nombre d'autres formes plus ou moins longues), l'éventail des chorals s'étendant de la mélodie médiévale jusqu'au chant moderne. Oui plus est, Bach accroît cette diversité en composant au sein d'un large spectre stylistique et technique, mais aussi en faisant de l'instrumentarium baroque un usage toujours bien spécifique. On remarque l'emploi délicat et virtuose des bois (flûtes traversières et différents types de hautbois). À noter également que la flûte traversière, instrument encore récent, fait sa première apparition dans les cantates de Bach en 1724 : il semble que le compositeur, précisément pour ce cycle (1724-1725), ait compté parmi ses musiciens un flûtiste virtuose.

La richesse - certainement intentionnelle - de la palette frappe surtout lorsque l'on compare des oeuvres composées immédiatement à la suite les unes des autres. Citons ici BWV 78, 99, 8 et 114 (pour quatre dimanches successifs), ainsi que BWV 91 et 121 ou BWV 26 et 116 (à chaque fois pour deux fêtes successives). Ce sont en particulier les grands mouvements initiaux, auxquels chaque cantate doit son caractère propre, qui montrent combien les mélodies de choral sont traitées avec imagination, sans obéir à aucun schéma. À un arrangement de choral en une écriture concertante (BWV 91) fait suite une polyphonie à l'ancienne (BWV 121). Et la palette se fait encore plus colorée lorsque s'enchaînent BWV 78 (sol mineur, 3/4 : mélodie de choral traitée en thème varié, sur un lamento de basse), BWV 99 (sol majeur, 4/4 : mélodie de choral au sein d'un mouvement concertant), BWV 8 (mi majeur, 12/8 : mélodie de choral sous forme de sicilienne avec effet de cloches) et BWV 114 (sol mineur, 6/4 : mélodie de choral entourée d'une écriture orchestrale polyphonique).

Bach composa la cantate "**Ach Herr, mich armen Sünder**" BWV 135 pour le troisième dimanche après la Trinité, à savoir le 25 juin 1724. Les mouvements extrêmes se fondent sur les strophes 1 et 6 du choral de Cyriakus Schneegass (1597), qui se chante sur la mélodie de *Herzlich tut mich verlangen*. Les mouvements intermédiaires reposent, quant à eux, sur une paraphrase des autres strophes, laquelle fait plus ou moins allusion à l'évangile du jour, Luc 15, 1-10 (parabole de la brebis égarée et de la drachme perdue).

La cantate fait appel à l'effectif habituel ; il n'y a toutefois pas de soliste soprano, et seuls deux hautbois se distinguent, pour l'essentiel, de l'ensemble instrumental. La structure du chœur

d'entrée requiert l'ajout d'un trombone pour clarifier la mélodie du choral, énoncée à la voix de basse et reprise par les altos dans un prélude instrumental à chaque vers.

La cantate **“Meinen Jesum lass ich nicht” BWV 124**, pour le premier dimanche après l'Épiphanie, fut donnée en première exécution le 7 janvier 1725. Les mouvements extrêmes reposent sur les strophes 1 et 6 du choral homonyme de Christian Keymann (1658). Quant aux autres strophes, réécrites sous forme de récitatifs et d'airs, elles reprennent clairement la thématique de l'évangile dominical, Luc 2, 41-52 (Jésus parmi les docteurs).

Comme de coutume, l'oeuvre fait appel au choeur à quatre voix, chacune étant également soliste. Mais son effectif instrumental, plus réduit, la situe en retrait des partitions écrites pour la période de fête qui vient de s'écouler. Seuls un hautbois d'amour et un cor (utilisé en guise de soutien) s'ajoutent aux cordes. La partie de hautbois n'en a que plus d'impact : sa ligne concertante modèle le profil du choeur d'entrée avant d'intervenir à nouveau dans l'air de ténor numéro 3.

C'est pour le lendemain de Noël que Bach écrivit en 1724 la cantate **“Christum wir sollen loben schon” BWV 121**. Le livret repose sur les strophes 1 et 8 du choral de Martin Luther (1524) d'après l'hymne médiévale *A solis ortus cardine*. Les autres strophes du texte luthérien font l'objet d'une paraphrase qui se rapporte, elle aussi, à l'évangile de ce jour de fête, Luc 2, 15-20 (la visite des bergers).

L'effectif, comparé à celui de la cantate pour le jour même de Noël, reste nettement plus modeste, le caractère du choeur d'entrée témoignant, en particulier, de cette modestie. Aux côtés du choeur à quatre voix et de ses quatre solistes, l'ensemble instrumental se compose des pupitres habituels de cordes auxquels ne s'adjoint qu'un hautbois d'amour. Un groupe de cuivres formé par un cor et trois trombones double néanmoins les parties chorales des mouvements 1 et 6. Pour faire écho à la vieille hymne sacrée, le mouvement initial adopte la forme d'un motet à l'ancienne, sans accompagnement orchestral autonome. Soutenue par le continuo, la polyphonie de l'écriture chorale à quatre voix revêt en outre une couleur particulière grâce à la présence de la fanfare traditionnelle.

Destinée au troisième dimanche après l'Épiphanie, la cantate **“Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” BWV 111** fut exécutée pour la première fois le 21 janvier 1725. Le livret se fonde sur les strophes 1 et 4 du choral homonyme que l'on doit au margrave Albrecht von Brandenburg (1547). La paraphrase des deux strophes intermédiaires ne tient pas compte de l'évangile dominical, Matthieu 8, 1-13 (guérison d'un lépreux guérison du serviteur d'un centurion).

L'ensemble vocal, dont les quatre voix sont également solistes, est accompagné par un orchestre à cordes auquel ne s'ajoutent que deux hautbois. Doté d'une partition orchestrale concertante, le choeur d'entrée offre une structure vocale si simple que la ligne rayonnante et dépouillée du cantus firmus n'a aucun besoin d'être doublée par un instrument quelconque. Tandis que quelques échos du choral se font entendre au cours de l'air de basse (no 2), le duo alto-ténor (no 4) évoque sur un rythme de danse le « pas résolu » du croyant (« beherzten Schritten »).

“Was Gott tut, das ist wohlgetan” (II) BWV 99 fut composée pour le 17 septembre 1724, quinzième dimanche après la Trinité. C'est sur le choral homonyme de Samuel Rodigast (1674) que se fonderont, elles aussi, les cantates BWV 98 (1726) et BWV 100 (après 1732). La cantate BWV 99 reprend textuellement les strophes 1 et 6 du choral. Quant aux strophes 2 à 5, elles y sont remaniées en se rapportant clairement à l'évangile dominical, Matthieu 6, 24-34 (discours évangélique : Dieu et l'argent; s'abandonner à la Providence).

L'effectif vocal et instrumental correspond à la « norme », que l'on observe au sein de ce cycle des cantates de choral. Flûte traversière et hautbois d'amour sont donc solistes, et se réunissent dans le duo soprano-alto numéro 5, mouvement dense, à l'écriture fuguée. On a la

preuve qu'une nouvelle exécution de la cantate eut lieu entre 1732 et 1735, sans orgue dans les mouvements 2 à 5. D'autre part, vers 1734, Bach enrichit l'orchestration du numéro 1 pour en faire le chœur d'entrée de BWV 100.

La cantate **“Jesu, der du meine Seele” BWV 78**, composée pour le 10 septembre 1724, quatorzième dimanche après la Trinité, puise largement dans le choral homonyme de Johann Rist (1641). Tandis que les mouvements extrêmes reprennent les strophes 1 et 12 dans leur intégralité, les numéros 3 et 5 ne citent qu'en partie les strophes 3, 4, 5 et 10, mais toujours avec la mélodie du choral. Le livret tient peu compte de l'évangile dominical, Luc 17, 11-19 (guérison de dix lépreux).

Les cordes, une flûte traversière et deux hautbois accompagnent le chœur à quatre voix, dont chacune est aussi soliste - un cor doublant en outre la partie de soprano des mouvements extrêmes. Le vaste chœur d'entrée, qui traite le choral sous forme de passacaille (variations avec basse obstinée), est une page particulièrement marquante.

La cantate **“Ach, lieben Christen, seid getrost” BWV 114**, destinée à la liturgie du dix-septième dimanche après la Trinité, fut exécutée pour la première fois le 1er octobre 1724. Les mouvements 1, 4 et 7 reprennent les strophes 1, 3 et 6 du choral de Johannes Giga (1561) sur la mélodie de *Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält* (voir BWV 178). Les autres strophes font l'objet d'une paraphrase établissant le lien avec l'évangile dominical, Luc 14, 1-11 (guérison d'un hydropique ; le choix des places).

Au chœur, dont les quatre voix sont également solistes, s'ajoute un ensemble instrumental regroupant les cordes, une flûte traversière, deux hautbois ainsi qu'un cor employé à doubler la mélodie du choral dans les mouvements extrêmes. Des cinq mouvements solistes (nos 2 à 6), la page centrale constitue un arrangement pour soprano du choral, dont la mélodie sans ornements est accompagnée avec une grande intensité déclamatoire par les courtes phrases du continuo.

La cantate **“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 91** fut exécutée pour la première fois le jour de Noël de l'année 1724. Aux numéros 1, 2 et 6 sont reprises les strophes 1, 2 et 7 du Noël homonyme de Martin Luther (1524), les autres strophes étant paraphrasées sous forme de récitatifs et d'airs. Ce choral de la Nativité correspond à l'évangile du jour, Luc 2, 1-14 (naissance du Christ).

L'effectif répond à l'importance de ce jour de fête : deux cors, trois hautbois, timbales, cordes et continuo accompagnent le chœur traditionnel à quatre voix ainsi que les quatre solistes vocaux. À noter la singularité des airs, et surtout des récitatifs : tandis qu'au récitatif numéro 2, les vers du choral luthérien sont mêlés à un texte libre, le récitatif numéro 4 (avec accompagnement de cordes) s'achève sur un geste de la plus haute expression, traduisant le mot « Jammertal » (« vallée de larmes ») dans un langage musical pénétrant.

Destinée au septième dimanche après la Trinité, la **“Was willst du dich betrüben” BWV 107** fut exécutée pour la première fois le 23 juillet 1724. Son livret, sans la moindre réécriture, se contente de reprendre telles quelles les sept strophes du choral homonyme de Johann Heermann (1630), qui fait de toute façon allusion à l'évangile dominical, Marc 8, 1-9 (seconde multiplication des pains). Cette œuvre occupe ainsi une place particulière parmi les pièces du cycle : seules quelques cantates de choral des années 1730 seront, elles aussi, composées « per omnes versus », mettant en musique l'intégralité des strophes du chant religieux.

La cantate fait appel à l'effectif habituel pour ce cycle : les vents comptent deux flûtes traversières, deux hautbois d'amour ainsi qu'un cor employé à doubler le cantus firmus; soprano, ténor et basse sont les solistes du chœur à quatre voix. Étant donné la forme du livret, seul un

mouvement (numéro 2) est composé sous forme de récitatif. Quatre airs aux couleurs musicales différentes lui succèdent : numéro 3 pour basse et cordes, numéro 4 pour ténor et continuo, numéro 5 pour soprano et deux hautbois d'amour, numéro 6 pour ténor et flûtes jouant à l'unisson avec le premier violon.

Destinée au vingt-cinquième dimanche après la Trinité, la cantate **“Du Friede fürst, Herr Jesu Christ” BWV 116**, sur le choral homonyme de Jakob Ebert (1601), fut exécutée pour la première fois le 26 novembre 1724. Le matériel d'exécution original prouve qu'une reprise, au moins, eut lieu à Leipzig après 1740. Tandis que l'on retrouve telles quelles, dans les mouvements extrêmes, les première et dernière strophes du chant religieux, les strophes 2 à 6 ont été paraphrasées en récitatifs et airs. Cette réécriture reste proche de l'écriture même du choral sans allusion notable à l'évangile dominical, Matthieu 24, 15-28 (la grande tribulation de Jérusalem ; l'avènement du Fils de l'homme).

Au chœur à quatre voix, dont chacune est également soliste, s'ajoute un ensemble instrumental qui compte deux hautbois d'amour, cordes et basse continue ; aux mouvements 1 et 6, le cor (ou la trompette à coulisse) renforce la mélodie du choral que fait entendre la voix supérieure. Le chœur d'entrée est particulièrement imposant, le traitement du cantus firmus y étant pour le moins changeant tout en restant fidèle au principe de symétrie (vers 1 et 2 : écriture verticale, en blanches ; vers 3 et 4 : écriture chorale imitative, par petites cellules mélodiques ; vers 5 et 6 : écriture compacte, en accords de noires ; vers 7 : même traitement que le vers 1). Autre page dont il faut souligner l'importance : le mouvement 4, trio en mi majeur pour soprano, ténor et basse, soutenu par le seul continuo, et suivi d'un récitatif d'alto qu'accompagne l'orchestre avec un grand raffinement harmonique.

Destinée au seizième dimanche après la Trinité, la cantate **“Liebster Gott, wenn werd ich sterben ?” BWV 8** fut exécutée pour la première fois le 24 septembre 1724. Texte et musique se fondent, dans les mouvements extrêmes, sur les strophes 1 et 5 du choral de Caspar Neumann (vers 1690), les autres strophes étant remaniées sous forme d'airs et de récitatifs. Celles-ci reflètent simultanément l'évangile du jour, Luc 7, 11-17 (résurrection du fils de la veuve de Naïm), avant que l'oeuvre ne se conclue par une méditation de l'être sur sa propre mort.

Le chœur, dont chacune des quatre voix chante également en soliste, est complété par un ensemble instrumental qui joint une flûte traversière et deux hautbois d'amour aux pupitres de cordes habituels. Des deux airs avec instrument obligé, l'un est un trio pour ténor, hautbois et continuo (no. 2), l'autre une page pour basse, flûte et cordes (no. 4). Le chœur d'entrée, où un cor renforce la mélodie du choral, fait entendre les bois solistes sur fond de « glas ». Lorsque revient le choral dans le mouvement final, la voix de soprano anticipe sur chaque vers, donnant à la mélodie - moderne pour son temps - une tournure d'arioso.

La cantate fut réexécutée entre 1736 et 1740 moyennant un léger remaniement. Après quoi, pour être reprise dans les années 1744-1747, elle fut transposée de mi majeur en ré majeur et radicalement réinstrumentée (au no 1, par exemple, des violons concertants reprennent les deux parties de hautbois, et ce sont trois hautbois qui renforcent le chœur). Le présent enregistrement propose en annexe l'air de basse (n° 4) dans son ultime version, avec flûte traversière et hautbois d'amour.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) :

Tableau chronologique des cantates sacrées composées à Leipzig (sont surtout prises en compte les oeuvres de ce volume)

22./23.4.1723	Bach accepte sa nomination au poste de cantor à Saint-Thomas de Leipzig
22.5.1723	Avec sa famille, Bach quitte Köthen pour s'installer à Leipzig
1723-1724	1er cycle annuel de cantates sacrées composées à Leipzig
1724-1725	2e cycle de cantates sacrées composées à Leipzig (cantates de choral)
25.6.1724	3e dimanche après la Trinité : BWV 135
23.7.1724	7e dimanche après la Trinité : BWV 107
10.9.1724	14e dimanche après la Trinité: BWV 78
17.9.1724	15e dimanche après la Trinité : BWV 99
24.9.1724	16e dimanche après la Trinité : BWV 8
1.10.1724	17e dimanche après la Trinité: BWV 114
26.11.1724	25e dimanche après la Trinité : BWV 116
25.12.1724	Jour de Noël : BWV 91
26.12.1724	Lendemain de Noël : BWV 121
7.1.1725	1er dimanche après l'Épiphanie BWV 124
21.1.1725	3e dimanche après l'Épiphanie : BWV 111
30.3.1725	Vendredi Saint : Passion selon saint Jean BWV 245 (2e version)
1725-1727	3e cycle annuel
11.4.1727	Vendredi Saint : Passion selon saint Matthieu BWV 244 (1re version)
1728-1729	4e cycle annuel (livrets de Picander), non intégralement conservé
non datable	5e cycle annuel, ne peut se reconstituer que de façon hypothétique
27.7.1733	Bach présente à la cour de Dresde le Kyrie et le Gloria de sa future Messe en si mineur BWV 232
25.12.1734- 6.1.1735	1er jour de Noël -Épiphanie: Oratorio de Noël BWV 248
30.3.1736	Vendredi Saint: Passion selon saint Matthieu BWV 244 (2e version)
28.7.1750	Mort de Bach

Traduction: Virginie Bauzou

Zum Choralkantaten-Jahrgang 1724-25 der Leipziger Kirchenkantaten (II)

Christoph Wolff

Die Kantaten der vorliegenden 12. Folge gehören allesamt dem zweiten Leipziger Amtsjahr Johann Sebastian Bachs an. Die Mehrzahl dieser über lutherische Kirchenlieder komponierten Werke entstand in der zweiten Hälfte des Jahres 1724, zwei Kantaten (BWV 124 und 111) gehören den ersten Wochen des Jahres 1725 an. Die im Frühjahr 1725 abbrechende Serie von Choralkantaten bildet einen nahezu vollständigen Jahrgang, der durch seinen konsequenten Bezug auf das klassische Repertoire der lutherischen Kirchenlieder eine besondere inhaltliche und künstlerische Geschlossenheit erhält. Das nahezu allen Kantaten zugrunde liegende Prinzip besteht in der Übernahme der jeweils ersten und letzten Strophen eines Kirchenliedes und einer in Rezitativ- und Arienform umgedichteten Paraphrase der übrigen Strophen. Nur in einem einzigen Fall (BWV 107) basiert 1724-25 eine Kantate auf sämtlichen Strophen eines Kirchenliedes. Der Dichter des Choralkantaten-Jahrganges bleibt unbekannt, doch muß er enger mit Bach zusammengearbeitet haben. Der im Frühjahr 1725 verstorbene emeritierte Konrektor der Thomasschule, Andreas Stübel, kommt in erster Linie als Kandidat in Frage.

Der ungewöhnliche Abwechslungsreichtum, der sich in der Formen- und Klangwelt der Choralkantaten zeigt, erweist sich in praktisch jeder beliebigen Auswahl. Sie ist vor allem bedingt durch die musikalische Vielfalt, die sich in den Choralmelodien selbst widerspiegelt. Hierzu gehören die Tonarten (kirchentonale, Dur- und Moll-Melodien), metrische Gestalt (gerader und Dreier-Takt), Strophenformen und -längen (die häufige Barform AAB, dazu eine Menge anderer), mittelalterliche Melodietypen bis hin zu moderneren Liedweisen, und anderes mehr. Bach verstärkt diese Vielfalt durch ein breites Spektrum stilistischer und kompositionstechnischer Gestaltungsarten, verbunden mit einer besonders differenzierten Anwendung des barocken Instrumentariums. Auffallend ist der delikate und virtuose Einsatz der Holzbläser (Traversflöten und verschiedene Oboentypen). Die noch junge Querflöte taucht in Bachs Kantatenrepertoire überhaupt erst 1724 auf, so daß es den Anschein hat, als habe Bach gerade für die Choralkantaten des Jahrgangs 1724-25 ein virtuoser Spieler dieses Instrumentes zur Verfügung gestanden.

Der auffallende und von Bach gewiß bewußt angestrebte Abwechslungsreichtum tritt vor allem bei in unmittelbarer Nachbarschaft entstandenen Werken offen zutage. In der vorliegenden Folge handelt es sich hier um die Kantaten BWV 78, 99, 8 und 114 (aus vier aufeinanderfolgenden Wochen) sowie BWV 91 und 121 oder BWV 26 und 116 (jeweils für zwei nebeneinander liegende Festtage komponiert). Insbesondere die groß angelegten Eingangssätze, die jeder Kantate ihr eigenständiges Profil verleihen, verdeutlichen die fantasievolle, ganz und gar unschematische Behandlung der einzelnen Choralmelodien. So folgt auf die konzertierende Choralbearbeitung von BWV 91 die retrospektive Polyphonie von BWV 121. Die Palette wird noch farbiger in der Abfolge von BWV 78 (9-Moll, 3/4-Takt: Choralmelodie über Lamento-Baß in Variationenform), BWV 99 (G-Dur, 4/4-Takt: Choralmelodie in Konzertsatz eingebettet), 8 (E-Dur, 12/8-Takt: Choralmelodie in Siziliano-Form mit Glockeneffekt) und 114 (g-Moll, 6/4-Takt: Choralmelodie von polyphonem Orchestersatz umspielt).

Die Kantate **„Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 135** komponierte Bach zum 3. Sonntag nach Trinitatis, der 1724 auf den 25. Juni fiel. Die 1. und 6. Strophe des Liedes von Cyriakus Schneegaß (1597) mit der Melodie "Herzlich tut mich verlangen" liegen den Ecksätzen der Kantate zugrunde. Die Mittelsätze basieren auf der Umdichtung der übrigen Strophen, die zugleich eine lockere Verbindung zum Sonntagsevangelium Lukas 15: 1-10 (Gleichnis vom verlorenen Schaf und verlorenen Groschen) schafft.

Die Kantate weist eine Normalbesetzung auf, wobei im Vokalchor auf die solistische Verwendung des Soprans verzichtet wird und im Instrumentalensemble im wesentlichen nur zwei Oboen mitwirken. Strukturell bedingt ist dann die Hinzuziehung einer Posaune im Eingangschor

zur Verdeutlichung der im Vokalbaß geführten Chormelodie, die in den zeilenweisen instrumentalen Vorspielen jeweils in der Viola erklingt.

Die Kantate **“Meinen Jesum laß ich nicht” BWV 124** entstand zum 1. Sonntag nach Epiphania des Jahres 1725 und erfuhr am 7. Januar 1725 ihre erste Aufführung. Die Strophen 1 und 6 des gleichnamigen Liedes von Christian Keymann (1658) liegen den Ecksätzen zugrunde. Die übrigen Strophen sind in Rezitativ- und Arienform umgedichtet und greifen deutlich die Thematik des Sonntagsevangeliums Lukas 2:41-52 (Der zwölfjährige Jesus im Tempel) auf.

Die Kantate erfordert wie üblich den vierstimmigen Chor mit vier Vokalsolisten. Hingegen schlägt sich die Abstufung des Werkes gegenüber solchen der vorangegangenen Festzeit in der kleineren Instrumentalbesetzung nieder. Nur eine Oboe d'amore und ein duplierendes Horn treten den Streichern hinzu. Umso effektiver wird die Oboe eingesetzt. Sie gibt in ihrem konzertanten Duktus bereits dem Eingangschor sein Profil und kommt auch noch einmal in der Tenor-Arie Nr. 3 zum Einsatz.

Die Kantate **“Christum wir sollen loben schon” BWV 121** schrieb Bach für den 2. Weihnachtstag des Jahres 1724. Der Kantate zugrunde liegen die Strophen 1 und 8 von Martin Luthers Nachdichtung (1524) des mittelalterlichen Hymnus "A solis ortus cardine". Die freie Urndichtung von Luthers Mittelstrophen bezieht sich auch auf das Festtageevangelium Lukas 2:15-20 (Die Hirten an der Krippe).

Die Besetzung des Werkes nimmt sehr stark Rücksicht auf die Abstufung gegenüber dem 1. Weihnachtstag, insbesondere aber den Charakter des Eingangschores. So tritt dem vierstimmigen Chor und seinen vier Solisten ein instrumentaler Klangkörper zur Seite, der neben den üblichen Streichern nur eine Oboe d'amore enthält, dafür jedoch einen Blechbläserchor aus Zink und drei Posaunen aufweist, die die Chorstimmen in Satz 1 und 6 verdoppeln. Auf den altkirchlichen Hymnus Bezug nehmend, ist der Eingangssatz in Form einer altertümlichen Motette ohne selbständige Orchesterbegleitung gestaltet. Der polyphone vierstimmige Chorsatz wird vom Continuo gestützt, erhält darüber hinaus seine besondere Klangfarbe durch die Mitwirkung des traditionellen Stadtpfeifer-Ensembles.

Die Kantate **“Was mein Gott will, das g'scheh allzeit” BWV 111**, bestimmt zum 3. Sonntag nach Epiphania, erfuhr am 21. Januar 1725 ihre Erstaufführung. Als Textgrundlage dienen die 1. und 4. Strophe des gleichnamigen Liedes von Markgraf Albrecht von Brandenburg (1547). Die Umdichtung der beiden Mittelstrophen nimmt auf das Sonntagsevangelium Matthäus 8:1-13 (Heilung eines Aussätzigen, Der Hauptmann von Kapernaum) keine Rücksicht.

Neben den Chor, dessen vier Stimmen solistisch eingesetzt werden, tritt ein lediglich um zwei Oboen erweitertes Streicherensemble. Der Eingangschor mit konzertierendem Orchestersatz verzichtet auf eine komplizierte Vokalstruktur, so daß der einfache und strahlende cantus firmus keiner gesonderten instrumentalen Verstärkung bedarf. Die Baß-Arie Nr. 2 ist von Choralanklängen durchdrungen, während das Alt-Tenor-Duett Nr. 4 in tänzerischer Weise auf die "beherzten Schritte" der Dichtung weist.

Die Kantate **“Was Gott tut, das ist wohlgetan” (II) BWV 99** entstand zum 15. Sonntag nach Trinitatis am 17. September 1724. An dem gleichnamigen Lied Samuel Rodigasts von 1674 orientieren sich auch Bachs spätere Kantaten BWV 98 (1726) und BWV 100 (nach 1732). In BWV 99 werden die 1. und 6. Strophe des Liedes wörtlich übernommen. Die Strophen 2-5 erscheinen in umgedichteter Form, wobei deutlich Bezug genommen wird auf das Sonntagsevangelium Matthäus 6: 24-34 (Bergpredigt: Trachten nach dem Reich Gottes).

Die vokal-instrumentale Besetzung des Werkes entspricht der "Norm" innerhalb des Choralcantaten-Jahrgangs. Traversflöte und Oboe d'amore werden entsprechend solistisch eingesetzt und vereinigen sich im Duett Nr. 5 mit Sopran und Alt zu einem dicht-fugierten Satz.

Eine Wiederaufführung der Kantate kann für die Jahre 1732-35 nachgewiesen werden, wobei in den Sätzen 2-5 auf die Mitwirkung der Orgel verzichtet wurde. Satz 1 wurde um 1734 in reicherer Orchestergestaltung als Eingangschor für BWV 100 umgearbeitet.

Die Kantate, **“Jesu, der du meine Seele” BWV 78** komponierte Bach zum 14. Sonntag nach Trinitatis am 10. September 1724 unter ausgiebiger Einbeziehung des gleichnamigen Kirchenliedes von Johann Rist (1641). Die Strophen 1 und 12 des Chorales werden in den Ecksätzen vollständig übernommen, die Strophen 3, 4, 5 und 10 in Satz 3 und 5 nur teilweise, aber jeweils auch mit der Choralmelodie. Das Sonntagsevangelium Lukas 17:11-19 (Heilung der zehn Aussätzigen) wird von der Kantatendichtung kaum berücksichtigt.

Die Instrumentalbegleitung des Chores, dessen vier Stimmen auch solistisch eingesetzt werden, bezieht zu den Streichern Traversflöte und zwei Oboen mit ein, außerdem ein Horn zur Sopran-Verstärkung in den Ecksätzen. Als besonders prominent erscheint derausgedehnte Eingangssatz, der den Choral in Form einer Passacaglia (Variationen über einen gleichbleibenden Baß) präsentiert.

Die Kantate **“Ach, lieben Christen, seid getrost” BWV 114**, liturgisch für den 17. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen, entstand zum 1. Oktober 1724. Die Strophen 1, 3 und 6 des von Johannes Gigas stammenden Kirchenliedes (1561) auf die Melodie "Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält" (siehe auch BWV 178) liegen Satz 1, 4 und 7 zugrunde. Die Umdichtung der weiteren Strophen versorgt die übrigen Sätze, schlägt auch die Brücke zum Sonntagsevangelium Lukas 14: 1-11 (Heilung eines Wassersüchtigen, Mahnung zur Bescheidenheit).

Dem Chor, dessen vier Stimmen alle auch solistisch verwendet werden, steht ein Instrumentalensemble zur Seite, das neben den Streichern eine Traversflöte und zwei Oboen aufweist, zusätzlich ein Horn zur Verstärkung der Choralmelodie in den Ecksätzen. Die fünf Solosätze Nr. 2-6 zentrieren sich um eine Choralbearbeitung für Sopran, dessen unverzierte Choralmelodie von einem intensiv deklamierten, kurzenphrasigen Continuo begleitet wird.

Die Kantate **“Gelobet seist du, Jesu Christ” BWV 91** erfuhr am 1. Weihnachtstag des Jahres 1724 ihre erste Aufführung. Zugrunde liegen ihr die 1., 2. und 7. Strophe von Martin Luthers gleichnamigem Weihnachtslied (1524), die in den Sätzen 1, 2 und 6 erklingen. Die übrigen Strophen werden in Rezitativ- und Arienform paraphrasiert. Das Hauptlied des 1. Weihnachtstages ersetzt damit alle weiteren Bezüge auf das Festtagevangelium Lukas 2:1-14 (Geburt Christi).

Die Besetzung des Werkes entspricht der Bedeutung des Festtages: zwei Hörner und Pauken sowie drei Oboen begleiten mit Streicherensemble und Continuo-Instrumentarium den üblichen vierstimmigen Chor und die vier Vokalsolisten. Besonders differenziert erscheinen die Arien und vor allem auch die Rezitative der Kantate. Rezitativ Nr. 2 interpoliert freie Dichtung mit den Choralzeilen des Luther-Liedes; Nr. 3 (mit Streicherbegleitung) endet in extrem ausdrucksvollem Gestus, das "Jammertal" in eindringliche musikalische Sprache übersetzend.

Die Kantate **“Was willst du dich betrüben” BWV 107** schrieb Bach zum 7. Sonntag nach Trinitatis und führte sie am 23. Juli 1724 erstmals auf. Der Kantate liegt keinerlei freie Dichtung zugrunde, sondern ausschließlich die sieben Strophen des gleichnamigen Liedes von Johann Heermann (1630). Die Anspielung auf das Sonntagsevangelium Markus 8: 1-9 (Speisung der Viertausend) ist ohnehin mit dem Choral gegeben. BWV 107 nimmt in dieser Form eine Sonderstellung innerhalb der Choralkantaten von 1724-25 ein. Erst bei einigen nachkomponierten Choralkantaten der 1730er Jahre greift Bach auf die Vertonung aller Liederstrophen ("per omnes versus") zurück.

Die Besetzung der Kantate folgt dem üblichen Format des laufenden Jahrganges: Bläserbesetzung mit zwei Traversi, zwei Oboi d'amore, Horn zur cantus-firmus-Verstärkung;

Sopran, Tenor und Baß als solistische Vertreter des vierstimmigen Chores. Die textliche Konzeption der Kantate bedingt, daß nur ein Satz (Nr. 2) als Rezitativ gestaltet ist. Darauf folgen vier Arien unterschiedlicher Klangfarben: Nr. 3 mit Baß und Streichern, Nr. 4 mit Tenor und Continuo, Nr. 5 mit Sopran und beiden Oboi d'amore, Nr. 6 mit Tenor und Flöten samt Violine 1 im Einklang.

Die Kantate **“Du Friedefürst, Herr Jesu Christ” BWV 116** über den gleichnamigen Kirchenchoral ist für den 25. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und wurde am 2-6. November 1724 uraufgeführt. Mindestens eine Leipziger Wiederaufführung läßt sich anhand der Originalstimmen nachweisen, aber erst für die Zeit nach 1740. Das Lied von Jakob Ebert (1601) liegt unverändert den Ecksätzen zugrunde, während die Binnenstrophen 2-6 zu Rezitativen und Arien umgedichtet wurden. Die Umdichtung hält sich eng an die Lieddichtung, ohne nennenswerte Anspielung auf das Sonntagsevangelium Matthäus 24:15-28.

In der Besetzung wird der vierstimmige Chor, dessen Stimmen alle auch solistisch eingesetzt werden, durch ein Instrumentalensemble mit zwei Oboi d'amore, Streichern und Basso continuo ergänzt; Horn bzw. Zugtrompete verstärken die Choralmelodie der Oberstimme in Satz 1 und 6. Der Eingangschor ist von besonderem Gewicht, indem die Darbietung des cantus firmus besonders abwechslungsreich und zugleich symmetrisch gebaut erscheint (Zeilen 1-2: akkordischer Choralatz in Halbenoten; Zeilen 3-4: kleingliedriger, imitativer Choralatz, Zeilen 5-6: kompakter akkordischer Satz in Viertelnoten; Zeile 7: wie Zeile 1). Einen weiteren musikalischen Schwerpunkt bietet Satz 4 mit dem E-Dur-Terzett aus Sopran, Tenor und Baß, das nur vom Continuo gestützt und von einem harmonisch raffinierten, orchesterbegleiteten Alt-Rezitativ gefolgt wird.

Die Kantate **“Liebster Gott, wenn werd ich sterben?” BWV 8** schrieb Bach zum 16. Sonntag nach Trinitatis und führte sie am 24. September 1724 erstmals auf. Der Kantatendichtung und -vertonung liegen in ihren Ecksätzen die 1. und 5. Strophe des Liedes von Caspar Neumann (um 1690) zugrunde, während die Mittelstrophen in Arien- und Rezitativ-Verse umgeformt werden. Diese reflektieren zugleich das Sonntagsevangelium Lukas 7: 11-17 (Auferweckung des Jünglings zu Nain) mit daran anschließenden Gedanken über den eigenen Tod.

Der Vokalchor, der alle vier Stimmen auch solistisch einsetzt, wird ergänzt durch ein Instrumentalensemble mit Traversflöte und zwei Oboi d'amore neben dem üblichen Streicherensemble. Die beiden Arien Nr. 2 (Tenor) und 4 (Baß) verwenden nacheinander Oboe und Flöte als Obligatinstrumente - Nr. 2 als Trio und Nr. 4 mit Streicherbegleitung. Der Eingangschor exponiert die solistischen Holzbläser in einem Klangbild von Sterbeglocken; die Choralmelodie wird durch ein Horn verstärkt. Bei der Wiederkehr des Chorals im Schlußatz antizipiert die Sopranstimme jede einzelne Zeile und verleiht damit der seinerzeit modernen Melodie ariosen Charakter.

Die Kantate erfuhr bei Wiederaufführung zwischen 1736 und 1740 eine leichte Umarbeitung, sodann in den Jahren 1744-47 durch Transposition von E nach D-Dur und eine durchgreifende Uminstrumentierung (z.B. Satz 1: Übernahme der beiden Oboenpartien durch konzertierende Violinen und Verwendung von drei Oboen zur Chorverstärkung) weitere Veränderungen. Die vorliegende Einspielung bringt als Anhang die Baß-Arie Nr. 4 in der späteren Fassung mit Flauto traverso und Oboe d'amore.

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

22./23.4.1723	Bach nimmt die Berufung zum Thomaskantor in Leipzig an
22.5.1723	Bach übersiedelt mit seiner Familie von Köthen nach Leipzig
1723-1724	1. Jahrgang
1724-1725	2. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Choralkantaten)
25.6.1724	3. Sonntag nach Trinitatis: BWV 135
23.7.1724	7. Sonntag nach Trinitatis: BWV 107
10.9.1724	14. Sonntag nach Trinitatis: BWV 78
17.9.1724	15. Sonntag nach Trinitatis: BWV 99
24.9.1724	16. Sonntag nach Trinitatis: BWV 8
1.10.1724	17. Sonntag nach Trinitatis: BWV 114
26.11.1724	25. Sonntag nach Trinitatis: BWV 116
25.12.1724	1. Weihnachtstag: BWV 91
26.12.1724	2. Weihnachtstag: BWV 121
07.1.1725	1. Sonntag nach Epiphania: BWV 124
21.1.1725	3. Sonntag nach Epiphania: BWV 111
30.3.1725	Karfreitag: Johannes-Passion BWV 245 (2. Fassung)
1725-27	3. Jahrgang
11.4.1727	Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (1. Fassung)
1728-29	4. Jahrgang (Picander-Texte), unvollständig erhalten
undatierbar	5. Jahrgang, nur hypothetisch erschließbar
27.7.1733	Bach überreicht dem Dresdner Hof Kyrie und Gloria der nachmaligen h-moll Messe BWV 232
25.12.1734- 6.1.1735	1. Weihnachtstag-Epiphania: Weihnachts-Oratorium BWV 248
30.3.1736	Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (2. Fassung)
28.7.1750	Bachs Tod