

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

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

VOLUME 16

Johannette Zomer, Sandrine Piau, Sibylla Rubens
soprano

Bogna Bartosz, Annette Markert
alto

James Gilchrist, Paul Agnew, Christoph Prégardien
tenor

Klaus Mertens
bass

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

COMPACT DISC 1 **00:00**

Ich habe genug BWV 82 **00:00**

Festo Purificationis Mariae

At the Feast of the Purification – Am Feste Mariae Reinigung – Pour la Fête de la Purification de Marie

Text: unknown

Bass, strings, oboe, basso continuo

Klaus Mertens, bass

01. Aria (Bass): “Ich habe genug” 00:00
02. Recitative (Bass): “Ich habe genug! Mein Trost ist nur allein”
03. Aria (Bass): “Schlummert ein, ihr matten Augen”
04. Recitative (Bass): “Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!”
05. Aria (Bass): “Ich freue mich auf meinen Tod”

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende BWV 27 **00:00**

Dominica 16 post Trinitatis

At the 16th Sunday after Trinity – Am 16. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 16ième Dimanche après la Trinité

Text: (1) Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, 1688; (2-5) Anon.; (6) Johann Georg Albinus, from *Welt, ade, ich bin dein müde*

Choir, strings, oboes, oboe da caccia, horn, organo obbligato, bassoon, basso continuo

Johanette Zomer, soprano – Annette Markert, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

06. Chorale and recitative: “Wer weiss, wie nahe mir mein Ende” 00:00
07. Recitative (Tenor): “Mein Leben hat kein ander Ziel”
08. Aria: “Willkommen! Will ich sagen”
09. Recitative (Soprano): “Ach, wer doch schon im Himmel wär!”
10. Aria (Bass): “Gute Nacht”
11. Chorale: “Welt, ade! Ich bin dein müde”

Herr Gott, dich loben wir BWV 16 **00:00**

Festo Circumcisionis Christi

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

Text: (1) after *Tedeum* Martin Luther, 1529; (2-5) Georg Christian Lehms 1711; (6) Paul Eber, 1580 from *Helft mir Gotts Güte preisen*

Choir, strings, oboes, oboe da caccia, corno da caccia, bassoon, basso continuo

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

12. Chorale: “Herr Gott, dich loben wir” 00:00
13. Recitative (Bass): “So stimmen wir bei dieser frohe Zeit”
14. Aria (tutti?): “Lasst uns jauchzen”
15. Recitative (Alto): “Ach treuer Hort, Beschütz auch ferner hin”
16. Aria (Tenor): “Geliebter Jesu, du allein”
17. Chorale: “All solch dein Güt dein preisen”

Appendix:

Herr Gott, dich loben wir BWV 16 **00:00**

(Katherine McGillivray, viola)

18. Aria (Tenor): “Geliebter Jesu, du allein”

Ich habe genug BWV 82 **00:00**

(Strings only)

19. Aria (Bass): “Schlummert ein, ihr matten Augen”

COMPACT DISC 2

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170 00:00

Dominica 6 post Trinitatis

At the 6th Sunday after Trinity – Am 6. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 6ième Dimanche après la Trinité

Text: Georg Christian Lehms

Strings, oboe, organo obbligato, basso continuo

Bogna Bartosz, alto

- 01. Aria (Alto): “Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust” 00:00
- 02. Recitative (Alto): “Die Welt, das Sündenhaus”
- 03. Aria (Alto): “Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen”
- 04. Recitative (Alto): “Wer sollte sich demnach”
- 05. Aria (Alto): “Mir ekelt mehr zu leben”

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben BWV 102 00:00

Dominica 10 post Trinitatis

At the 10h Sunday after Trinity – Am 10. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 10ième Dimanche après la Trinité

Text: (1) Jeremia 5, 3; (2, 3, 5, 6) Anon.; (4) Rom. 2, 4-5 ; (7) Johann Heermann, 1630

Choir, strings, oboes, flauto traverso, bassoon, basso continuo

Bogna Bartosz, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- 06. Chorus: “Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben” 00:00
- 07. Recitative (Bass): “Wo ist das Ebenbild”
- 08. Aria (Alto): “Weh der Seele, die den Schaden”
- 09. Arioso (Bass): “Verachtetest du den Reichtum seiner Gnade”

Second part / Parte seconda

- 10. Aria (Tenor): “Erschrecke doch, du allzu sichre Seele” 00:00
- 11. Recitative (Alto): “Bei Warten ist Gefahr”
- 12. Chorale: “Heut lebst du, heut bekehre dich”

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79 00:00

Festo Reformationis

At the Feast of Reformation – Zum Reformationsfest – Pour la Fête de la Reformation

Text: (1) Psalm 84, 12; (2, 4, 5) Anon.; (3) Martin Rinckart, 1636; (6) Ludwig Hembold, 1575

Choir, strings, oboes, horns, timpani, bassoon, basso continuo

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

- 13. Chorus: “Gott der Herr ist Sonn und Schild” 00:00
- 14. Aria (Alto): “Gott ist unsre Sonn und Schild”
- 15. Chorale: “Nun danket alle Gott”
- 16. Recitative (Bass): “Gottlob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit”
- 17. Aria (Soprano, Bass): “Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr”
- 18. Chorale: Erhalt uns in der Wahrheit”

COMPACT DISC 3

00:00

Ich geh und suche mit Verlangen (Dialogus) BWV 49 00:00

Dominica 20 post Trinitatis

At the 20th Sunday after Trinity – Am 20. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 20ième Dimanche après la Trinité

Text: (1-5) Anon.; (6) Philipp Nicolai
Strings, violoncello piccolo, oboe d'amore, organo obbligato, basso continuo
Sybilla Rubens, soprano – Klaus Mertens, bass

01. Sinfonia 00:00
02. Aria (Bass): "Ich geh und suche mit Verlangen"
03. Recitative (Soprano, Bass): "Mein Mahl ist zubereit"
04. Aria (Soprano): "Ich bin herrlich, ich bin schön"
05. Recitative (Soprano, Bass): "Mein Glaube hat mich selbst so angezogen"
06. Aria and Chorale (Soprano, Bass): "Dich hab ich je und je geliebt"

Gott fährt auf mit Jauchzen BWV 43 00:00

Festo Ascensionis Christi
On the Ascension Day – Christi Himmelfahrt – Pour la Fête de l'Ascension de Christ
Text: (1) Psalm 47, 6-7; (2, 3, 5-10) Anon.; (4) Markus 16, 19; (11) Johann Rist, 1641
Choir, strings, oboes, trumpets, timpani, bassoon, basso continuo
Johanette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass

07. Chorus: "Gott fährt auf mit Jauchzen" 00:00
08. Recitative (Tenor): "Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten"
09. Aria (Tenor): "Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen"
10. Recitative (Soprano): "Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte"
11. Aria (Soprano): "Mein Jesus hat nunmehr"

Second part / Seconda Parte

12. Recitative (Bass): "Es kommt der Helden Held" 00:00
13. Aria (Bass): "Er ists, der ganz allein"
14. Recitative (Alto): "Der Vater hat ihm ja"
15. Aria (Alto): "Ich sehe schon im Geist"
16. Recitative (Soprano): "Er will mir neben sich"
17. Chorale: "Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ"

Brich dem hungrigen dein Brot BWV 39 00:00

Dominica 1 post Trinitatis
At the 1st Sunday after Trinity – Am 1. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 1er Dimanche après la Trinité
Text: (1) Isaiah 58, 7-8; (2, 3, 5, 6) Anon.; (4) Hebrews 13, 16; (7) David Denicke, 1648
Choir, strings, recorders, oboes, bassoon, basso continuo
Johanette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Klaus Mertens, bass

18. Chorus: "Brich dem hungrigen dein Brot" 00:00
19. Recitative (Bass): "Der reiche Gott wirft seinen Überfluss auf uns"
20. Aria (Alto): "Seinem Schöpfer noch auf Erden"

Seconda parte

21. Basso solo: "Wohlzutun und mitzuteilen"
22. Aria (Soprano): "Höchster, was ich habe"
23. Recitative (Alto): "Wie soll ich dir, o Herr! Denn sattsamlich vergelten"
24. Chorale: "Selig sind, die aus Erbarmen"

Appendix:

Gott fährt auf mit Jauchzen BWV 43 00:00

(Margaret Faultless, violin)
13. Aria (Bass): "Er ists, der ganz allein"

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA SOLOISTS:

Margaret Faultless *violin*
Katherine McGillivray *viola*
Jonathan Manson *violoncello, violoncello piccolo*
Alfredo Bernardini *oboe, oboe da caccia, oboe d'amore*
Katharina Spreckelsen *oboe in BWV 102 nr.3*
Wilbert Hazelzet *flauto traverso*
Stephen Keavy *trumpet*
Andrew Clark *horn*
Ton Koopman *organ*

BWV 16, BWV 79

The Amsterdam Baroque Orchestra

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

The Amsterdam Baroque Choir

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

BWV 39, BWV 43

The Amsterdam Baroque Orchestra

Margaret Faultless, Marc Cooper, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Marshall Marcus, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass*
Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe* • Wouter Verschuren *bassoon*
Heiko ter Schegget, Reine-Marie Verhagen *recorder*
Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghigi *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani*
Mike Fentross *lute* • Ton Koopman, Matthew Halls *continuo*

The Amsterdam Baroque Choir

Maria Luz Alvarez, Els Bongers, Henriette Feith, Vera Lansink, Orlanda Velez Isidro *soprano*
Stephen Carter, Peter de Groot, Dorien Liefers, Hugo Naessens *alto*
Sebastian Brouwer, Henk Gunneman, Tilman Kögel, Joost van der Linden *tenor*
Kees van Hees, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 102

The Amsterdam Baroque Orchestra

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

The Amsterdam Baroque Choir

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

BWV 27

The Amsterdam Baroque Orchestra

Margaret Faultless, Marc Cooper, Lisa Domnisch, Foskien Kooistra, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat, Ruth Slater *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Margaret Urquhart *double bass*
Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe* • Wouter Verschuren *bassoon* • Andrew Clark *horn*
Mike Fentross *lute* • Ton Koopman, Matthew Halls *continuo*

The Amsterdam Baroque Choir

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

BWV 170

The Amsterdam Baroque Orchestra

Margaret Faultless, Catherine Manson *violin* • Katherine McGillivray *viola* • Jonathan Manson *violoncello* • Michele Zeoli *double bass* •
Alfredo Bernardini *oboe d'amore* • Ton Koopman *organ*

BWV 49, BWV 82

The Amsterdam Baroque Orchestra

Margaret Faultless, Kati Debretzeni, Lisa Domnisch, Lisa Ferguson, Foskien Kooistra, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat,
Sebastiaan van Vucht *violin* • Katherine McGillivray, Jane Rogers *viola*
Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass*
Alfredo Bernardini, Katharina Spreckelsen (BWV 82 nr. 3b) *oboe* • Ton Koopman, Kathryn Cok *continuo*

Producer: Tini Mathot

Sound engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Location: Waalse Kerk, Amsterdam

Recording Dates: June 2001 (BWV 82, 49); Nov. 2001 (BWV 16, 79); Feb./March 2002 (BWV 39, 43);

Oct./Nov. 2002 (BWV 102); Feb. 2003 (BWV 27); Oct. 2003 (BWV 170)

Art Direction: George Cramer

Design: Marcel van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Cover Painting: Pieter Saenredam ?*De*

Bach's Third Yearly Cycle of Cantatas (1725-1727) - I CHRISTOPH WOLFF

The cantatas in this sixteenth volume are all from the third cycle of Bach's Leipzig cantatas. This yearly cycle began on the First Sunday after Trinity (3 June) 1725 and extended over a period of about three years – unlike the two preceding cycles of 1723–24 and 1724–25. Bach's rhythm of composition had slowed down markedly in the middle of 1725. It is also significant that from February to September 1726 he performed a long series of cantatas by his cousin Johann Ludwig Bach (1677–1731), *Kapellmeister* at the ducal court of Meiningen. But even if the proportion of original compositions declined markedly, these include a series of particularly accomplished and extended works, such as Cantatas BWV 43, 39, 170 and 102.

Bearing in mind that Bach was performing his cousin's cantatas, it is evident that Bach had recourse to the same text source as Johann Ludwig Bach for seven of the cantatas of the third yearly cycle: BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 and 187 – of which three may be found in the present volume. The source in question is a collection of cantata texts from 1704, attributed to Duke Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen, who had a liking for spiritual poetry. These cantata poems use words from both the Old and the New Testaments of the Bible. Musically, Bach's third yearly cycle of cantatas is distinguishable by the fact that they do not begin with large-scale instrumental symphonies, nor do they have unusually extended or richly scored opening movements.

**

The cantata **“Ich habe genug”, BWV 82**, was composed for the Feast of the Purification of the Virgin Mary on 2 February 1727. The author of the text is anonymous. Unusually the text contains no chorale – but the reference to the Gospel of the feast (Luke 2:22–32: the presentation of Jesus in the temple) is so much the stronger.

The autograph score and original parts of the cantata betray signs of subsequent performances in 1731, 1735 and in the period after 1745, thus showing that Bach held this work in especially high regard. This is also evident from the fact that movements 2 and 3 were included in the *Klavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach, begun in 1725. The instrumental scoring of this solo cantata consists of oboe or *oboe da caccia*, strings and continuo. The solo voice part was originally conceived as a bass part; evidently this was an allusion to old Simeon's song in the biblical story of the presentation of Jesus in the Temple. However, the analogy cannot have been binding, as in subsequent performances Bach intended the solo part to be sung by soprano or mezzo-soprano. In the alternative version the cantata was transposed from C minor (bass) to E minor (soprano), the oboe parts being transferred to a flute.

Appendix: Aria no. 3 in the earlier version of 1727 with string accompaniment (without oboe).

The cantata **“Wer weiss, wie nahe mir mein Ende”, BWV 27**, was composed for the 16th Sunday after Trinity; Bach performed the work for the first time on 6 October 1726. In movement 3 the anonymous author of the text based himself on a poem by Erdmann Neumeister; for the first and last movements he had recourse to two church Lieder: the first strophe of Ämilie Juliane von Schwarzburg's “Wer weiss, wie nahe mir mein Ende” (1688) and “Welt, ade! Ich bin dein müde” by Johann Georg Albinus (1649). The text alludes very closely to the Gospel reading for that Sunday, Luke 7:11-17, the raising of the dead man in Nain.

The vocal forces consist of four-voice choir, all of whose voices are used in a solo fashion. The instrumental scoring is the normal two oboes, strings and continuo. In addition, the horn reinforces the chorale melodies in movements 1 and 6, while movement 3 requires an obbligato organ. The opening movement is especially ingenious, with its chorale lines interrupted by recitative passages. For the final chorale, Bach takes over a five-voice piece that was already famous by his time, that by Johann Rosenmüller from 1652; it had also been included in Vopelius's *Leipziger Chorgesangbuch* of 1682.

The cantata **“Wer weiss, wie nahe mir mein Ende”, BWV 27**, was composed for the 16th Sunday after Trinity; Bach performed the work for the first time on 6 October 1726. In movement 3 the anonymous author of the text based himself on a poem by Erdmann Neumeister; for the first and last movements he had recourse to two church Lieder: the first strophe of Ämilie Juliane von Schwarzburg's “Wer weiss, wie nahe mir mein Ende” (1688) and “Welt, ade! Ich bin dein müde” by Johann Georg Albinus (1649). The text alludes very closely to the Gospel reading for that Sunday, Luke 7:11-17, the raising of the dead man in Nain.

The vocal forces consist of four-voice choir, all of whose voices are used in a solo fashion. The instrumental scoring is the normal two oboes, strings and continuo. In addition, the horn reinforces the chorale melodies in movements 1 and 6, while movement 3 requires an obbligato organ. The opening movement is especially ingenious, with its chorale lines interrupted by recitative passages. For the final chorale, Bach takes over a five-voice piece that was already famous by his time, that by Johann Rosenmüller from 1652; it had also been included in Vopelius's *Leipziger Chorgesangbuch* of 1682.

The cantata **“Herr Gott, dich loben wir”, BWV 16**, was first performed for the New Year feast of 1726, and is based on a text by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1711), whose cantata poems Bach had already been using in Weimar. Two chorale strophes are incorporated: in the first movement, Martin Luther's Te Deum paraphrase (1529), from which the cantata derives its name; and in movement 6, the final strophe of Paul Eber's Lied **“Helft mir Gotts Güte preisen”** (c. 1580). In the text, which does not refer directly to the Gospel of the feast, expressions of thanksgiving predominate.

The original sources, from the year of the work's inception, contain supplementary material from 1731 and from the period after 1745, which indicates a subsequent performance under Bach's direction, probably on 1 January 1749. The cantata's scoring includes a four-voice choir with an orchestra consisting of horn, two oboes, strings and continuo. Movement 1 is a festive chorale setting of the German Te Deum, with the liturgical melody heard in the soprano. Unusually, movement 3 combines aria and chorus. The movement's central part is a bass solo, framed by two choral blocks (each leading to a chorale fugue).

Appendix: The *oboe da caccia* required for Aria no. 5 was replaced in Bach's later performance by a *violetta* (viola).

The cantata **“Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust”, BWV 170**, was intended for the Sixth Sunday after Trinity and was first performed on 28 July 1726. In the same service the cantata **“Ich will meinen Geist in euch geben”** by Johann Ludwig Bach was also performed. The soloistic character of BWV 170 indicated that Johann Sebastian Bach's work was performed after the sermon, during Communion. Like BWV 13, 16 and 110, it is a setting of a text by Georg Christian Lehms; it clearly refers to the Sunday Gospel reading, Matthew 5:20–26 (Christ's condemnation of the hypocrisy of the Pharisees and scribes in the Sermon on the Mount).

The cantata is scored for solo alto, obbligato organ, *oboe d'amore*, strings and continuo. Evidently it was performed again during the period 1746–47, on which occasion Bach replaced the obbligato organ in movement 5 with a transverse flute. The three arias and two recitatives of the cantata form a symmetrical structure (A–R–A–R–A), each movement being treated in a different way. The secco recitative no. 2 is set off by an *Accompagnato* fourth movement; the three arias have finely differentiated scoring depending on their alternating expressive character: the outer movements are scored for full orchestra with *oboe d'amore* and an obbligato instrument (organ in 1726, transverse flute in 1746–47), while the central movement is conceived for a light bass voice (not a deep bass voice).

The cantata **“Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben”, BWV 102**, intended for the 10th Sunday after Trinity, was first performed on 25 August 1726. The author of the text of this bipartite cantata is probably Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen. In movements 1 and 4 a verse each from the Old and New Testaments is introduced, Jeremiah 5:5 and Romans 1:4–5; the rest of the text, in free verse, relates to the day's Gospel reading (Luke 19:41–48, in which Christ foretells the destruction of Jerusalem). The final chorale is based on the last strophe of Johann Heermann's Lied **“So wahr ich lebe, spricht dein Gott”** (1650).

The original sources of the cantata – both score and parts – survive complete. We may thus infer that a subsequent performance took place (1731 or later), when a *violino piccolo* replaced the original transverse flute. (The present recording is with flute.) Apart from these instruments and the four-voice choir, the scoring consists of two oboes, strings and continuo. This significant cantata, distinguished by its outstanding opening chorus, was re-used by Bach in 1735, when it served in all essentials as the model of his Mass in G minor, BWV 235 (movement 1: Kyrie; movement 3: Qui tollis; movement 5: Quoniam).

The cantata **“Gott der Herr ist Sonn und Schild”, BWV 79**, was written for the Reformation Festival on 31 October 1725. The anonymous poet made use of Psalm 84:12 for the first movement, while for movement 3 the first strophe of Martin Rinkardt's Lied **“Nun danket alle Gott”** (1636) and for movement 6 the final strophe of Ludwig Helmbold's **“Nun lasst uns Gott, dem Herren”** (1575) were used. No reference is made to the Gospel or Epistle readings of the day.

The autograph score and original parts show signs of a subsequent performance, probably in 1730, for which Bach prepared a version for expanded forces. The original scoring consists of four-voice choir (with the four voices also being used as soloists) and an orchestra with two horns and timpani, two oboes, strings and continuo. In 1730 transverse flutes were added in movements 1, 3 and 6, and in movement 2 the oboe solo was replaced by a transverse flute solo. (This recording uses the version with oboe.) Of particular importance is the opening chorus, which was reworked in the Gloria of the Mass in G, BWV 236, at the end of the 1730s. Its free polyphony and intense expressive power is taken up in the duet for soprano and bass (no. 5), which begins without instrumental accompaniment. The two chorale strophes (nos 3 and 6) receive added emphasis through the use of obbligato horns.

The cantata **“Ich geh und suche mit Verlangen”**, BWV 49, was written for the 20th Sunday after Trinity; it was first heard on 3 November 1726. The anonymous poet devised the text, in accordance with the church’s traditional interpretations of the Song of Songs, in the form of a dialogue between the soul as bride (soprano) and the voice of Jesus as bridegroom (bass). In the concluding movement (no. 6), Philipp Nicolai’s chorale strophe **“Wie bin ich doch so herzlich froh”** (1599) is skilfully interpolated into the aria text. In general the text adheres closely to the Gospel reading, Matthew 22:1–14 (parable of the marriage of the king’s son).

The two dialogue solo voices are accompanied by an orchestra consisting of *oboe d’amore*, strings and continuo, with the organ being assigned a concertante role. The organ plays an especially important role in the first two movements, the first of which was taken from a lost concerto and which Bach later reworked as the Harpsichord Concerto in E, BWV 1053. In movement 4 the oboe is joined by a *violoncello piccolo* as a second obbligato instrument. The solo cantata is characterised by extensive use of duet texture, especially in movements 3, 5 and 6.

The cantata **“Gott fähret auf mit Jauchzen”**, BWV 43, for the Feast of Ascension, was first performed on 30 May 1726. The text of this bipartite, 11-movement cantata was taken from the Meiningen collection of 1704. It begins with a quotation from Psalm 47:6–7 and concludes with two strophes from Johann Rist’s Lied **“Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ”** (1641). The verse of Mark 16:19, part of the Gospel reading of that day, forms the basis of recitative No. 4. Part 1 of the cantata was heard before the sermon, Part 2 after.

From the cantata’s surviving original parts we can infer that there were several subsequent performances. In one of these later performances Bach replaced the original violin obbligato of movement 7 by a trumpet. (The first five movements of the work were performed in Halle after 1750 by Wilhelm Friedemann Bach.) The cantata is scored for a four-voice choir (in which the voices are sometimes deployed as soloists) and an orchestra of three trumpets, and timpani, two oboes, strings and continuo.

The cantata **“Brich dem Hungrigen dein Brot”**, BWV 39, which liturgically belongs to the First Sunday after Trinity, was first heard on 23 June 1726. Bach took the text from the Meiningen collection (1704). Movement 1 is a setting of an Old Testament text (Isaiah 58:7–8), followed in movement 4 by a New Testament text (Hebrews 13:16). Both Bible passages, along with the freely conceived poetry, comment on the Gospel reading for that Sunday, Luke 16:19–31 (Parable of the Rich Man and Lazarus). The final chorale is the last strophe of the Lied **“Kommt, lasst euch den Herren lehren”** by David Denicke (1648), with the melody **“Freu dich sehr, o meine Seele”**.

The scoring of the bipartite work includes a four-voice choir (with soprano, alto and bass parts sometimes performing as soloists) with orchestra including two recorders, two oboes, strings and continuo. In a certain sense BWV 39 constitutes a pendant to cantatas BWV 75 and BWV 20, with which Bach inaugurated new yearly cycles of cantatas on the First Sunday after Trinity in 1723 and 1724. For 1725 we have no proof regarding this. BWV 39 is an especially fine piece, and its extended, tripartite opening chorus is a model of how to combine the choral voices and orchestral parts while preserving their distinct character. At the same time we see reflected Bach’s experiences with the cantata genre, gained over three full years.

Johann Sebastian Bach (1685-1750): chronological table of the Leipzig church cantatas
(with particular reference to the cantatas in this recording)

22/23.4.1723	Bach accepts appointment as <i>Thomaskantor</i> in Leipzig.
22.5.1723	Bach moves with his family from Cöthen to Leipzig.
1723–24	First yearly cycle of Leipzig church cantatas
1724–25	Second yearly cycle of Leipzig church cantatas (chorale cantatas).
1725–27	<i>Third yearly cycle Leipzig church cantatas</i>
31.10.1725	Reformation Festival: BWV 79
1.1.1726	New Year: BWV 16
February to September 1726:	Performance of 18 cantatas of Johann Ludwig Bach.
30.5.1726	Ascension: BWV 43 .
23.6.1726	First Sunday after Trinity: BWV 39 .
28.7.1726	Sixth Sunday after Trinity: BWV 170 .
25.8.1726	Tenth Sunday after Trinity: BWV 102 .
6.10.1726	16th Sunday after Trinity: BWV 27 .
3.11.1726	20th Sunday after Trinity: BWV 49 .
2.2.1727	Purification of the Virgin Mary: BWV 82 .
11.4.1727	Good Friday: St Matthew Passion, BWV 244 (first version).
1728–29	Fourth yearly cycle (texts by Picander): survives incomplete.
date unknown	Fifth yearly cycle: its existence can be inferred only hypothetically
27.7.1733	Bach presents to the Dresden court the Kyrie and Gloria of what was to be his Mass in B minor, BWV 232.
25.12.1734–6.1.1735	Christmas Day to Epiphany: “Christmas” Oratorio, BWV 248.
30.3.1736	Good Friday: St Matthew Passion, BWV 244 (second version)
28.7.1750	Bach’s death

Translation: James Chater

La troisième année (1725-1727) des cantates leipzigoises de J. S. Bach – I CHRISTOPH WOLFF

Les cantates du présent volume 16 sont toutes issues de la troisième année des cantates leipzigoises de Bach. Commencant le dimanche après la Trinité le 3 juin 1725, ce cycle couvre, contrairement aux deux années précédentes (respectivement 1723-24 et 1724-25), une période d'environ trois ans. En effet, le rythme de production de Bach ralentit nettement vers le milieu de 1725, et il faut également relever dans ce contexte qu'il exécute, entre février et septembre 1726, une longue série de cantates de son cousin Johann Ludwig Bach (1677-1731), maître de chapelle à la cour du duc de Meiningen. Si la part de ses propres compositions diminue sensiblement, celles-ci comportent néanmoins un certain nombre d'œuvres particulièrement élaborées et vastes comme les cantates BWV 43, 39, 170 et 102.

Concernant les paroles, il existe un rapport évident avec l'exécution des cantates de Johann Ludwig Bach, puisque Jean Sébastien s'inspire de la même source que son cousin pour sept cantates de cette troisième année (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 et 187, dont trois dans le présent volume). Il s'agit d'un recueil de textes de cantates de 1704, attribué à Ernst Ludwig duc de Saxe-Meiningen qui avait une inclination pour la poésie spirituelle. Le recours à des citations extraites de l'Ancien et du Nouveau Testament est considéré comme une particularité de ces textes. Sur le plan musical, cette troisième année se distingue par le fait que les cantates soit commencent par des symphonies instrumentales ou mouvements concertants de grande envergure, soit présentent des mouvements initiaux d'une ampleur inhabituelle et avec une instrumentation somptueuse.

**

La cantate **“Ich habe genug” BWV 82** [Je suis comblé] fut écrite pour la fête de la Purification de la Vierge du 2 février 1727, sur le texte d'un auteur inconnu. Fait inhabituel, elle ne contient aucun choral ; en revanche, le lien avec l'évangile du jour de fête (St. Luc 2, 22-32 : présentation de l'enfant Jésus) est très fort.

Le conducteur et les parties originales autographes comportent les traces de représentations ultérieures en 1731, 1735 et pour la période après 1745 : autant d'indices qui montrent à quel point Bach appréciait cette œuvre, ce que confirme également le fait que les 2^e et 3^e mouvements sont consignés dans le Petit Livre d'Anna Magdalena Bach, commencé en 1725. L'instrumentation de cette cantate pour voix seule comprend un hautbois ou hautbois da caccia, cordes et continuo. La partie de la voix solo était initialement attribuée à la basse, sans doute une allusion au cantique du vieillard Siméon, relaté dans ce récit biblique de la présentation de Jésus dans le temple. Toutefois, ce rapprochement n'est pas obligatoire, puisque Bach prévoit, pour les exécutions ultérieures, de confier cette partie à une voix de soprano ou de mezzo. Pour cette version alternative, la cantate est transposée de do mineur (basse) en mi mineur (soprano), le hautbois étant remplacé par une flûte.

Annexe : Aria n° 3 dans la version initiale de 1727 avec accompagnement de cordes (sans hautbois).

La cantate **“Wer weiß, wie nahe mir mein Ende” BWV 27** [Qui sait combien ma fin est proche], écrite pour le 16^e dimanche après la Trinité, fut donnée pour la première fois le 6 octobre 1726. Si l'auteur des paroles est inconnu, nous savons qu'il s'inspire, pour le 3^e mouvement, d'une œuvre d'Erdmann Neumeister et qu'il exploite, pour les mouvements extrêmes, deux chants d'église : la 1^{ère} strophe de **“Wer weiß, wie nahe mir mein Ende”** (1688) d'Ämilie Juliane von Schwarzburg et, de Johann Georg Albinus, **“Welt, ade! Ich bin dein müde”** [Monde, adieu ! je suis las de toi] (1649). La référence à l'évangile du jour (St. Luc 7, 11-17 : résurrection du jeune homme de Naïn) est très forte.

La distribution vocale comprend un chœur dont les quatre voix apparaissent également en solistes. L'instrumentation, standard avec deux hautbois, cordes et continuo, demande en plus un cor pour renforcer les mélodies des chorals dans les 1^{er} et 6^e, ainsi qu'un orgue obligé pour le 3^e mouvement. Le mouvement initial est finement ouvragé, des sections en récitatif étant insérées entre les vers du choral. Pour le choral final, Bach se sert d'une harmonisation à cinq voix de Johann Rosenmüller (1652), harmonisation déjà célèbre à l'époque et figurant dès 1682 dans le *Leipziger Chorgesangbuch* de Vopelius.

La cantate **“Herr Gott, dich loben wir” BWV 16** [Seigneur Dieu, nous Te louons], composée pour le Nouvel An de 1726, se fonde sur les paroles de Georg Christian Lehms (1711), poète à la cour de Darmstadt, qui

fournissait déjà à Weimar des textes religieux à Bach. Elle comporte deux strophes de choral : dans le 1^{er} mouvement, donnant son nom à la cantate, l'adaptation du *Te Deum* par Martin Luther (1529), et dans le 6^e mouvement la strophe finale du chant de Paul Eber "Helft mir Gotts Güte preisen" [Aidez-moi à vanter la bonté de Dieu] (vers 1580). Faisant ressortir avant tout l'aspect du remerciement, le texte ne contient pas de référence directe à l'évangile de ce jour de fête.

Les sources originales, datant de l'année de la composition, comportent des modifications apportées en 1731 et après 1745, ce qui laisse supposer une dernière représentation sous la direction de Bach, sans doute le 1^{er} janvier 1749. Quant aux effectifs, outre le chœur à quatre voix, l'orchestre comprend un cor, deux hautbois, cordes et continuo. Le 1^{er} mouvement est une harmonisation fastueuse du *Te Deum* allemand dont la mélodie liturgique est énoncée au soprano. Alliant aria et chœur, le 3^e mouvement a une allure inhabituelle, présentant un solo de basse encadré par deux sections pour chœur avec accompagnement d'orchestre, dont chacune débouche sur une fugue pour chœur.

Annexe : Pour sa dernière représentation, Bach remplace le hautbois da caccia de l'aria n° 5 par une violetta (alto).

La cantate "**Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust**" BWV 170 [(Repos béni, vif désir de l'âme], écrite pour le 6^e dimanche après la Trinité, fut donnée pour la première fois le 28 juillet 1726. Le même office donna lieu également à l'exécution de la cantate "Ich will meinen Geist in euch geben" [Je mettrai mon esprit en vous] de Johann Ludwig Bach. Etant destinée à une voix seule, la cantate BWV 170 eut probablement sa place après l'homélie pendant la Sainte Cène. Comme BWV 13, 16 et 110, elle met en musique un texte de Georg Christian Lehms qui met en relief de fortes références à l'évangile du jour (St. Matthieu 5, 20-26, le Sermon de la Montagne, sur la fausse justice des scribes et des pharisiens).

La distribution de la cantate prévoit un contralto solo, un orgue obligé, un hautbois d'amour, cordes et continuo. Une autre exécution en 1746 ou 1747, apparemment la dernière, sera l'occasion pour Bach de remplacer l'orgue obligé dans le 5^e mouvement par un traverso. Chacun des cinq mouvements – trois arias et les deux récitatifs, disposés symétriquement (A-R-A-R-A) – est travaillé de manière différente. Un récitatif accompagnato en 4^e position répond au secco du n° 2 ; les trois arias présentent une distribution finement dégradée en fonction des différents caractères exprimés : l'orchestre complet avec hautbois d'amour et orgue obligé (1726) ou traverso (1746-47) dans les mouvements extrêmes, tandis que le mouvement médian, sans voix de basse grave, ne comporte qu'une "petite basse" (alto).

La cantate "**Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben**" BWV 102 [Seigneur, tes yeux veulent découvrir la foi], destinée au 10^e dimanche après la Trinité, fut créée le 25 août 1726. Le texte de l'œuvre bipartite provient probablement d'Ernst Ludwig de Saxe-Meiningen qui reprend des versets de l'Ancien et du Nouveau Testament (Jérémie 5, 5 et Romains 1, 4-5) pour les 1^{er} et 4^e mouvements. Dans les vers de sa propre plume, il établit le lien avec l'évangile du jour (St. Luc 19, 41-48 : annonce de la destruction de Jérusalem). Le choral final emprunte la dernière strophe du chant de Johann Heermann "So wahr ich lebe, spricht dein Gott" [En vérité, dit Dieu] (1650).

Les sources originales de la cantate, entièrement conservées tant pour le conducteur que pour les parties, portent les traces d'une nouvelle exécution (en 1731 ou après) où un violon piccolo remplace le traverso initialement prévu (présent enregistré avec flûte). Deux hautbois, cordes et continuo se joignent à ces instruments ainsi qu'au chœur à quatre voix. Cette cantate exceptionnelle, dont le caractère est forgé notamment par un spectaculaire chœur d'introduction, servira à Bach après 1735 pour des parties essentielles de sa messe BWV 235 en sol mineur (1^{er} mouvement : Kyrie, 3^e : Qui tollis, 5^e : Quoniam).

La cantate "**Gott der Herr ist Sonn und Schild**" BWV 79 [Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier] fut composée pour la fête de la Réforme du 31 octobre 1725. Pour le mouvement initial, l'auteur anonyme reprend le texte du Psaume 84, 12 ; pour le 3^e mouvement, la 1^{ère} strophe du chant de Martin Rinkardt "Nun danket alle Gott" [Rendez tous grâce à Dieu] (1636), et pour le 6^e, la dernière strophe de "Nun laßt uns Gott, dem Herren" [Rendons grâce à Dieu, notre Seigneur] de Ludwig Helmbold (1575). Aucun rapprochement n'est fait avec l'évangile ou l'épître du jour.

Autographes datant de la période de la composition de l'œuvre, le conducteur et les parties originales témoignent d'une exécution ultérieure, probablement en 1730, pour laquelle Bach prescrivit un élargissement des effectifs. La distribution originale prévoit un chœur à quatre voix (toutes les quatre également en solo) et un orchestre avec deux cors, timbales, deux hautbois, cordes et continuo. Pour 1730, les mouvements 1, 3 et 6 sont enrichis par des traversos ; dans le 2^e mouvement, le solo de hautbois est remplacé par un solo de traverso (le présent

enregistrement donne la version avec hautbois). Le chœur d'introduction, une des pièces maîtresses de l'œuvre, sera remanié vers la fin des années 1730 pour servir de Gloria à la messe BWV 236 en sol majeur. Sa liberté polyphonique et sa grande intensité expressive se perpétuent dans le n° 5, un duo soprano-basse qui commence sans introduction instrumentale. Bâti sur deux strophes de choral, les mouvements 3 et 6 se démarquent par l'intervention des cors obligés.

La cantate **“Ich geh und suche mit Verlangen” BWV 49** [Je m'en vais plein de ferveur à ta recherche], destinée au 20^e dimanche après la Trinité, fut créée le 3 novembre 1726. Pour la construction du texte, l'auteur anonyme s'inspire de l'exégèse paléochrétienne du Cantique de Salomon en instaurant un dialogue entre la fiancée, l'âme (soprano), et le fiancé, Jésus (basse). Le 6^e et dernier mouvement présente une imbrication sophistiquée entre la strophe du choral de Philipp Nicolai **“Wie bin ich doch so herzlich froh”** [Que je suis heureuse au plus profond de mon cœur] (1599) et le texte de l'aria. Globalement, le texte se réfère étroitement à l'évangile du jour, St. Matthieu 22, 1-14 (parabole du banquet nuptial du roi).

Les deux voix solo du dialogue sont entourées d'un orchestre comportant un hautbois d'amour, cordes et continuo, où l'orgue tient un rôle concertant, particulièrement resplendissant dans les deux premiers mouvements dont le premier est repris d'un concerto disparu. Plus tard, Bach en tirera le concerto pour clavecin BWV 1053 en mi majeur. Dans le 4^e mouvement, le hautbois est rejoint par un deuxième instrument obligé, un violoncelle piccolo. Sans chœur, cette cantate solo se distingue par des échanges en duo particulièrement riches, surtout dans les mouvements 3, 5 et 6.

La cantate **“Gott fährt auf mit Jauchzen” BWV 43** [Dieu monte au milieu des cris de triomphe], exécutée pour la première fois pour l'Ascension le 30 mai 1726, est bipartite avec onze mouvements en tout. Le texte, issu du recueil de Meiningen de 1704, commence avec une citation du Psaume 47, 6-7 et se termine avec deux strophes du chant de Johann Rist **“Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ”** [O prince de la vie, Seigneur Jésus-Christ] (1641). Le récitatif n° 4 repose sur le verset de l'évangile du jour, St. Marc 16, 19. La première partie de la cantate fut donnée avant l'homélie, la deuxième après.

Les différentes parties originales conservées témoignent de plusieurs exécutions ultérieures. Pour l'une d'elles, Bach remplacera le violon par une trompette dans la partie obligée du 7^e mouvement. (Les mouvements 1 à 5 seront joués après 1750 par Wilhelm Friedemann Bach à Halle.) Les effectifs comprennent un chœur à quatre voix (toutes intervenant également en solo) et un orchestre avec trois trompettes, timbales, deux hautbois, cordes et continuo.

La cantate **“Brich dem Hungrigen dein Brot” BWV 39** [Partage ton pain à ceux qui ont faim], appartenant liturgiquement au 1^{er} dimanche après la Trinité, fut créée le 23 juin 1726. Le texte est issu du recueil de Meiningen de 1704. Le 1^{er} mouvement met en musique un passage de l'Ancien Testament (Esaïe 58, 7-8) auquel fait écho un extrait du Nouveau Testament (Hébreux 13, 16). Les deux passages de la bible ainsi que les textes libres commentent l'évangile du jour, St. Luc 16, 19-31 (parabole de l'homme riche et du juste Lazare). La dernière strophe du chant de David Denicke **“Kommt, laßt euch den Herren lehren”** [Venez, laissez-vous enseigner le Seigneur] (1648) fait office de choral final en recourant à la mélodie de **“Freu dich sehr, o meine Seele”** [Réjouis-toi, ô mon âme].

Les effectifs de l'œuvre bipartite comprennent, outre le chœur à quatre voix (où soprano, contralto et basse se distinguent en solistes), un orchestre avec deux flûtes à bec, deux hautbois, cordes et continuo. D'une certaine manière, BWV 39 fait suite aux cantates BWV 75 et BWV 20 avec lesquelles Bach inaugurerait une nouvelle année de cantates en 1723 et 1724, à chaque fois le 1^{er} dimanche après la Trinité. Pour 1725, une telle cantate n'est pas attestée. BWV 39 se présente comme une pièce particulièrement élaborée, fournissant un bel exemple pour une imbrication différenciée des parties vocales et instrumentales dans le vaste chœur d'introduction tripartite. En même temps, elle reflète l'expérience que Bach avait acquise dans ce genre musical au cours de trois années entières.

Jean Sébastien Bach (1685-1750) : Tableau chronologique des cantates sacrées leipzigoises

(prenant en compte particulièrement les cantates du présent volume)

22./23. 4. 1723	Bach accepte la nomination au poste de Thomaskantor à Leipzig
22. 5. 1723	Il déménage avec toute sa famille de Köthen à Leipzig
1723-24	1 ^{ère} année des cantates sacrées leipzigoises
1724-25	2 ^e année des cantates sacrées leipzigoises (cantates chorales)
1725-27	3^e année des cantates sacrées leipzigoises
31. 10. 1725	Fête de la Réforme : BWV 79
1. 1. 1726	Nouvel An : BWV 16
De février à septembre 1726 :	Représentation de 18 cantates de Johann Ludwig Bach
30. 5. 1726	Ascension : BWV 43
23. 6. 1726	1 ^{er} dimanche après la Trinité : BWV 39
28. 7. 1726	6 ^e dimanche après la Trinité : BWV 170
25. 8. 1726	10 ^e dimanche après la Trinité : BWV 102
6. 10. 1726	16 ^e dimanche après la Trinité : BWV 27
3. 11. 1726	20 ^e dimanche après la Trinité : BWV 49
2. 2. 1727	Purification de la Vierge : BWV 82
11. 4. 1727	Vendredi saint : Passion selon St. Matthieu BWV 244 (1 ^{ère} version)
1728-29	4 ^e année (textes de Picander), parvenue incomplète
indatable	5 ^e année, explorable seulement par hypothèse
27. 7. 1733	Bach remet à la cour de Dresde le Kyrie et le Gloria de la future messe en si mineur BWV 232
25.12.1734-6.1.1735	1 ^{er} jour de Noël – Epiphanie : Oratorio de Noël BWV 248
30. 3. 1736	Vendredi saint : Passion selon St. Matthieu BWV 244 (2 ^e version)
28. 7. 1750	Décès de J. S. Bach

Traduction: Agnes Ploteny

Zum Dritten Leipziger Kantaten-Jahrgang Bachs (1725-1727) - I CHRISTOPH WOLFF

Die Kantaten der vorliegenden 16. Folge entstammen ausnahmslos dem 3. Jahrgang von Bachs Leipziger Kantaten. Dieser Jahrgang begann am 1. Sonntag nach Trinitatis (3. Juni) 1725 und erstreckte sich - im Unterschied zu den beiden vorangehenden Jahrgängen von 1723-24 bzw. 1724-25 über einen Zeitraum von rund drei Jahren. Bachs Kompositionsrythmus hatte sich um die Mitte von 1725 deutlich verlangsamt. Auffallend ist zugleich, dass er in er Zeit von Februar bis September 1726 eine lange Reihe von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach (1677-1731), Kapellmeister am herzoglichen Hof zu Meiningen, aufführte. Freilich, auch wenn der Anteil eigener Schöpfungen deutlich zurückging, befinden sich unter ihnen immerhin eine Reihe besonders kunstvoller und ausgedehnter Werke wie die Kantaten BWV 43, 39, 170 und 102.

Im Zusammenhang mit den Aufführungen von Kantaten seines Vetters steht offenbar, daß Bach sich für sieben Kantaten des 3. Jahrganges (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 und 187 - darunter drei in der vorliegenden Folge) an derselben Textquelle wie Johann Ludwig Bach orientierte. Es handelt sich um eine Kantatentext-Sammlung von 1704, die dem der geistlichen Poesie zuneigenden Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen zugeschrieben wird. Als Besonderheit dieser Kantatendichtungen gilt, daß sie Bibelworte aus dem Alten und Neuen Testament verwenden. Musikalisch zeichnet sich der 3. Jahrgang Bachs besonders dadurch aus, daß die Kantaten entweder mit groß-angelegten Instrumental-Sinfonien bzw. Konzertsätzen beginnen oder aber ungewöhnlich ausgedehnte und instrumental reich ausgestattete Eingangssätze aufweisen.

**

Die Kantate "**Ich habe genug**" BWV 82 komponierte Bach zum Fest Mariae Reinigung am 2. Februar 1727. Der Textdichter der Kantate ist unbekannt. Ungewöhnlicherweise enthält der Text keinen Choral, doch ist die Beziehung zum Festtageevangelium (Lukas 2, 22-32: Darstellung Jesu im Tempel) umso stärker.

Autographe Partitur und Originalstimmen der Kantate weisen Spuren von Wiederaufführungen für 1731, 1735 und die Zeit nach 1745 auf und belegen damit, daß Bach dieses Werk besonders schätzte. Dies geht auch daraus hervor, daß sich Satz 2 und 3 im 1725 begonnenen Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach eingetragen finden. Die instrumentale Besetzung der Solokantate besteht aus Oboe bzw. Oboe da caccia, Streichern und Continuo. Als vokale Solostimme war ursprünglich Bass vorgesehen, offensichtlich auch in Anspielung auf den Gesang des alten Simeon im biblischen Bericht von der Darstellung Jesu im Tempel. Daß jedoch diese Analogie nicht zwingend sein mußte, zeigt sich daran, daß Bach bei späteren Aufführungen auch die Ausführung mit Sopran bzw. Mezzosopran vorsah. In der Alternativfassung wurde die Kantate aus der ursprünglichen Tonart c-Moll (Baß) nach e-Moll (Sopran) transponiert, wobei die Oboenpartien dann von einer Flöte übernommen wurden.

Appendix: Arie Nr. 3 in der Frühfassung von 1727 mit Streicherbegleitung (ohne Oboe).

Die Kantate "**Wer weiß, wie nahe mir mein Ende**" BWV 27 komponierte Bach zum 16. Sonntag nach Trinitatis und führte sie am 6. Oktober 1726 zum ersten Mal auf. Der Kantatendichter ist unbekannt. In Satz 3 lehnt er sich an eine Dichtung Erdmann Neumeisters an; für die Ecksätze zieht er zwei Kirchenlieder heran: die 1. Strophe von Ämilie Juliane von Schwarzburg, "Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" (1688) sowie "Welt, ade! Ich bin dein müde" von Johann Georg Albinus (1649). Der Bezug auf das Sonntagsevangelium (Lukas 7, 11-17: Auferweckung des Jünglings zu Nain) ist sehr dicht.

Die vokale Besetzung besteht aus dem vierstimmigen Chor, dessen Stimmen alle auch solistisch eingesetzt werden. Das Instrumentarium entspricht mit zwei Oboen, Streichern und Continuo der Normalbesetzung. Darüber hinaus verstärkt das Horn die Chormelodien in Satz 1 und 6 und Satz 3 verlangt die obligate Orgel. Besonders kunstvoll ist der Eingangssatz, indem die Choralzeilen von rezitativischen Abschnitten unterbrochen werden. Als Schlußchoral übernimmt Bach den bereits zu seiner Zeit berühmten fünfstimmigen Satz Johann Rosenmüllers von 1652, der auch in das Leipziger Chorgesangbuch von Vopelius 1682 aufgenommen wurde.

Die Kantate "**Herr Gott, dich loben wir**" BWV 16 entstand zum Neujahrsfest 1726 und basiert auf einem Text des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1711), dessen Kantatendichtungen Bach schon in Weimar verwendete. Einbezogen sind zwei Choralstrophen, und zwar in Satz 1 Martin Luthers Tedeum-Umdichtung (1529), von der die Kantate ihren Namen bezieht, und in Satz 6 die Schlußstrophe von Paul Ebers Lied "Helft

mir Gotts Güte preisen" (um 1580). Inhaltlich überwiegt der Dankcharakter des Textes, der keine direkten Bezüge auf das Festtags-Evangelium aufweist.

Die originalen Quellen aus dem Entstehungsjahr enthalten Ergänzungen von 1731 sowie aus der Zeit nach 1745, die auf eine letzte Wiederaufführung unter Bachs Leitung, wohl zum 1. Januar 1749, deuten. Die Besetzung der Kantate umfaßt neben dem vierstimmigen Chor ein Orchester, das aus Horn, 2 Oboen, Streichern und Continuo besteht. Satz 1 ist eine festliche Choralbearbeitung über das deutsche Tedeum, dessen liturgische Melodie im Sopran erklingt. Ungewöhnlich erscheint Satz 3 in der Kombination von Arie und Chor. Den Mittelteil des Stückes bildet ein Baß-Solo, daß von zwei orchesterbegleiteten Chorblöcken (jeweils in einer Chorfüge mündend) umrahmt wird.

Appendix: Die für die Arie Nr. 5 verlangte Oboe da caccia wurde in Bachs letzter Aufführung durch eine Violetta (Viola) ersetzt.

Die Kantate "**Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust**" BWV 170 entstand zum 6. Sonntag nach Trinitatis und wurde am 28. Juli 1726 erstmals aufgeführt. Im gleichen Gottesdienst wurde auch die Kantate "Ich will meinen Geist in euch geben" von Johann Ludwig Bach musiziert. Der solistische Charakter von BWV 170 deutet darauf, daß Johann Sebastian Bachs Werk nach der Predigt unter dem Abendmahl erklang. Es vertont wie auch BWV 13, 16 und 110 einen Text von Georg Christian Lehms, der deutliche Bezüge zum Sonntagsevangelium Matthäus 5: 20-26 (Christi Bergpredigt: Schein-Gerechtigkeit der Schriftgelehrten und Pharisäer) erkennen läßt.

Die Kantate ist für Alt-Solo, obligate Orgel, Oboe d'amore, Streicher und Continuo geschrieben. Sie erfuhr eine offenbar letzte Wiederaufführung in den Jahren 1746-47, bei welcher Gelegenheit Bach die obligate Orgel in Satz 5 durch eine Traversflöte ersetzte. Die drei Arien und zwei Rezitative der Kantate ordnen sich zu einem symmetrischen Aufbau (A-R-A-R-A), bei jeweils differenzierter Behandlung der einzelnen Sätze. Dem Secco-Rezitativ Nr. 2 steht in Nr. 4 ein Accompagnato gegenüber; die drei Arien zeigen fein abgestufte Besetzungen im Zusammenhang mit den wechselnden Ausdrucks-Charakteren: volles Orchester mit Oboe d'amore und obligater Orgel (1726) bzw. Traversflöte (1746-47) in den Rahmensätzen, während der Mittelsatz als Bassettchen (ohne tief liegende Baßstimme) gestaltet ist.

Die Kantate "**Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben**" BWV 102, bestimmt für den 10. Sonntag nach Trinitatis, wurde am 25. August 1726 erstmals aufgeführt. Textdichter der zweiteiligen Kantate ist vermutlich Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen, der in Satz 1 und 4 alt- und neutestamentliche Verse aus Jeremia 5,5 bzw. Römer 1, 4-5 anführt und in den freigedichteten außerdem die Verbindung zum Sonntagsevangelium (Lukas 19, 41-48: Ankündigung von der Zerstörung Jerusalems) herstellt. Dem Schlußchoral liegt die letzte Strophe aus Johann Heermanns Lied "So wahr ich lebe, spricht dein Gott" (1650) zugrunde.

Die Originalquellen der Kantate sind in Partitur und Stimmen vollständig erhalten. Aus ihnen läßt sich eine Wiederaufführung (1731 oder später) ablesen, bei der ein Violino piccolo die ursprünglich vorgesehene Traversflöte ersetzt (vorliegende Aufnahme mit Flöte). Zu diesen Instrumenten (und dem vierstimmigen Chor) treten zwei Oboen, Streicher und Continuo. Die bedeutende Kantate, deren Profil von dem herausragenden Eingangschor geprägt ist, hat Bach nach 1735 in wesentlichen Teilen als Vorlage seiner Messe g-Moll BWV 235 benutzt (Satz 1: Kyrie, Satz 3: Qui tollis, Satz 5: Quoniam).

Die Kantate "**Gott der Herr ist Sonn und Schild**" BWV 79 schrieb Bach zum Reformationsfest am 31. Oktober 1725. Der unbekannte Kantatendichter übernahm für den Eingangssatz den Text von Psalm 84: 12, für Satz 3 die erste Strophe des Liedes "Nun danket alle Gott" von Martin Rinkardt (1636) und für Satz 6 die letzte Strophe aus "Nun laßt uns Gott, dem Herren" von Ludwig Helmbold (1575). Auf die Evangelien- oder Epistellessungen des Tages wird kein Bezug genommen.

Die autographe Partitur und Originalstimmen aus der Entstehungszeit des Werkes zeigen Spuren einer Wiederaufführung wahrscheinlich im Jahre 1730, für die Bach eine Besetzungserweiterung vornahm. Die Originalbesetzung besteht aus dem vierstimmigen Chor (alle Vokalstimmen auch solistisch berücksichtigt) und einem Orchester mit zwei Hörnern und Pauken, zwei Oboen, Streichern und Continuo. 1730 wurden in den Sätzen 1, 3 und 6 Traversflöten zusätzlich mit aufgenommen, in Satz 2 wurde das Oboensolo durch ein Traversflötensolo ersetzt (die vorliegende Aufnahme bringt die Fassung mit Oboe). Von besonderem Gewicht ist der Eingangschor, der Ende der 1730er Jahre zum Gloria der Mess G-Dur BWV 236 umgearbeitet wurde. Seine freie Polyphonie und intensive Ausdruckskraft wird im Sopran-Baß-Duett Nr. 5, das ohne instrumentale Einleitung beginnt, aufgegriffen. Die beiden Choralstrophen Nr. 3 und 6 erhalten durch die Mitwirkung der obligaten Hörner einen zusätzlichen Akzent.

Die Kantate **"Ich geh und suche mit Verlangen" BWV 49** ist für den 20. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und erklang zum ersten Mal am 3. November 1726. Der unbekannt Dichter gestaltete den Text in Anlehnung an die altkirchlichen Deutungen des Hohenliedes Salomons in der Form eines Dialogs zwischen der Seele als Braut (Sopran) und der Stimme Jesu als des Bräutigams (Baß). Im Schlußsatz Nr. 6 wird die Choralstrophe "Wie bin ich doch so herzlich froh" von Philipp Nicolai (1599) kunstvoll in den Arientext interpoliert. Insgesamt knüpft der Text eng an die Evangelienlesung Matthäus 22: 1-14 (Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmal) an.

Zu den beiden Dialog-Solostimmen tritt ein aus Oboe d'amore, Streichern und Continuo gebildetes Orchester, in dem der Orgel eine konzertierende Rolle zugewiesen ist. Diese tritt insbesondere in den beiden Kopfsätzen hervor, deren erster einem verschollenen Konzert entnommen und von Bach später zum Cembalokonzert E-Dur BWV 1053 umgearbeitet wurde. In Satz 4 tritt zur Oboe als zweites Obligatinstrument noch ein Violoncello piccolo. Die Solokantate zeichnet sich durch besonders ausgiebiges Duettieren aus, das vor allem die Sätze 3, 5 und 6 bestimmt.

Die Kantate **"Gott fährt auf mit Jauchzen" BWV 43** zum Fest Christi Himmelfahrt erfuhr am 30. Mai 1726 ihre erste Aufführung. Den Text der zweiteiligen Kantate mit insgesamt elf Sätzen entnahm Bach der Meininger Textsammlung von 1704. Er beginnt mit einem Zitat von Psalm 47: 6-7 und schließt mit zwei Strophen aus Johann Rists Lied "Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ" (1641). Der dem Festtagevangelium entnommene Vers Markus 16: 19 liegt dem Rezitativ Nr. 4 zugrunde. Teil 1 der Kantate erklang vor der Predigt, Teil 2 danach.

Aus den erhaltenen Originalstimmen der Kantate lassen sich verschiedene Wiederaufführungen ablesen. In einer dieser späteren Aufführungen ersetzte Bach in Satz 7 die ursprüngliche Obligatstimme (Violine) durch eine Trompete. (Die ersten fünf Sätze des Werkes wurden nach 1750 von Wilhelm Friedemann Bach in Halle aufgeführt.) Die Gesamtbesetzung der Kantate besteht aus dem vierstimmigen Chor (alle Stimmen auch solistisch eingesetzt) und einem Orchester aus drei Trompeten und Pauken, zwei Oboen, Streichern und Continuo.

Die Kantate **"Brich dem Hungrigen dein Brot" BWV 39**, liturgisch dem 1. Sonntag nach Trinitatis zugeordnet, erklang erstmals am 23. Juni 1726. Den Text bezog Bach aus der Meininger Sammlung von 1704. Satz 1 vertont einen alttestamentlichen Text (Jesaja 58: 7-8), dem in Satz 4 ein neutestamentlicher folgt (Hebräer 13: 16). Beide Bibelstellen wie auch die freie Dichtung kommentieren das Sonntagsevangelium Lukas 16: 19-31 (Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus). Als Schlußchoral fungiert die letzte Strophe des Liedes "Kommt, laßt euch den Herren lehren" von David Denicke (1648) mit der Melodie "Freu dich sehr, o meine Seele".

Die Besetzung des zweiteiligen Werkes umfaßt neben dem vierstimmigen Chor (Sopran, Alt und Baß auch solistisch hervortretend) ein Orchester, dem zwei Blockflöten, zwei Oboen, Streicher und Continuo angehören. In gewisser Weise bildet BWV 39 ein Pendant zu den Kantaten BWV 75 und BWV 20, mit denen Bach am 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 und 1724 einen neuen Kantaten-Jahrgang eröffnete. Für 1725 haben wir keinen diesbezüglichen Nachweis. BWV 39 bietet sich als besonders kunstvolles Stück dar und stellt in seinem ausgedehnten, dreiteiligen Eingangsschor ein Musterbeispiel für das differenzierte Zusammengehen von Chor- und Orchesterstimmen dar. Es spiegelt zugleich die Erfahrungen mit der Gattung Kantate wider, wie sie Bach über drei volle Jahre hin gewonnen hatte.

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

22./23. 4. 1723	Bach nimmt die Berufung zum Thomaskantor in Leipzig an
22. 5. 1723	Bach übersiedelt mit seiner Familie von Köthen nach Leipzig
1723-24	1. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
1724-25	2. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten (Choralkantaten)
1725-27	3. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
31. 10. 1725	Reformationsfest: BWV 79
1. 1. 1726	Neujahr: BWV 16
Februar bis	
September 1726:	Aufführung von 18 Kantaten Johann Ludwig Bachs
30. 5. 1726	Himmelfahrt: BWV 43
23. 6. 1726	1. Sonntag nach Trinitatis: BWV 39
28. 7. 1726	6. Sonntag nach Trinitatis: BWV 170
25. 8. 1726	10. Sonntag nach Trinitatis: BWV 102
6. 10. 1726	16. Sonntag nach Trinitatis: BWV 27
3. 11. 1726	20. Sonntag nach Trinitatis: BWV 49
2. 2. 1727	Mariae Reinigung: BWV 82
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