

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

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

VOLUME 19

Johannette Zomer, Sandrine Piau, Marlies Peters, Sibylla Rubens, Caroline Stam
soprano

Bogna Bartosz, Michael Chance
alto

Christoph Prégardien, James Gilchrist, Paul Agnew
tenor

Klaus Mertens
bass

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

COMPACT DISC I

63'50

Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

17'11

Festo Trinitatis

At the Feast of Trinity – Am Trinitatisfest – Pour la Trinité

Text: Johannes Olearius, 1665

Strings, traverso, oboes, oboes d'amore, trumpets, timpani, basso continuo

Ton Koopman, harpsichord

Johannette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Klaus Mertens, bass

- | | |
|--|------|
| 1 Chorus: "Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Licht" | 3'43 |
| 2 Aria (Bass): "Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Heil" | 3'42 |
| 3 Aria (Soprano): "Gelobet sei der Herr, mein Gott, mein Trost" | 3'46 |
| 4 Aria (Alto): "Gelobet sei der Herr, mein Gott, der ewig lebet" | 4'33 |
| 5 Chorale: "Dem wir das Heilig itzt mit Freuden lassen klingen" | 1'27 |

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

13'04

Dominica Estomihi

At the Sunday Estomihi – Am Sonntag Estomihi – Pour le dimanche d'Estomihi

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander), 1728. (1) Luke 18, 31; (2) from *O Haupt voll Blut und Wunden*, Paul Gerhardt, 1656; (4) John 19, 30; (5) from *Jesu Leiden, Pein und Tod*, Paul Stockmann 1633.

Strings, oboe, basso continuo

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

- | | |
|--|------|
| 6 Arioso and Recitative (Bass, Alto): "Sehet! Komm, schau doch, mein Sinn" | 2'47 |
| 7 Aria with Chorale (Alto, Sopranos): "Ich folge dir nach" | 3'20 |
| 8 Recitative (Tenor): "Nun will ich mich, mein Jesu" | 0'54 |
| 9 Aria (Bass): "Es ist vollbracht" | 4'52 |
| 10 Chorale: "Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude" | 1'11 |

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte BWV 174

19'17

Feria 2 Pentecostes

At the 2nd day of Whit Sun – Am 2. Pfingsttag – Pour le 2^e jour de Pentecôte

Text: (1-4) Christian Friedrich Henrici (Picander), 1728. (5) from *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, Martin Schalling 1569.

Strings, oboes, bassoon, horns da caccia, taille, basso continuo

Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 11 Sinfonia | 5'37 |
| 12 Aria (Alto): "Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" | 6'42 |
| 13 Recitative (Tenor): "O Liebe, welcher keine gleich!" | 1'08 |
| 14 Aria (Bass): "Greifet zu, fasst das Heil, ihr Glaubenshände" | 4'04 |
| 15 Chorale: "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" | 1'46 |

Alles nur nach Gottes Willen BWV 72

14'06

Dominica 3 post Epiphania

On the 3rd Sunday after Epiphany – Am 3. Sonntag nach Epiphania – Pour le 3^e dimanche après l'Epiphanie

Text: Salomon Franck, 1715. (6) from *Was mein Gott will, das gescheh allzeit*, Herzog Albrecht von Preussen 1554.

Strings, oboes, basso continuo

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

- | | |
|---|------|
| 16 Chorus: "Alles nur nach Gottes Willen" | 3'12 |
| 17 Recitative and Arioso (Alto): "O selger Christ, der allzeit seinen Willen" | 1'55 |
| 18 Aria (Alto): "Mit allem, was ich hab und bin" | 3'46 |
| 19 Recitative (Bass): "So glaube nun!" | 0'53 |
| 20 Aria (Soprano): "Mein Jesus will es tun" | 3'16 |
| 21 Chorale: "Was mein Gott will, das gescheh allzeit" | 1'04 |

COMPACT DISC II**60'43****Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm BWV 171****14'38**

Festo Circumcisionis Christi

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

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander), 1728. (1) Psalm 48, 11; (6) from *Jesu, nun sei gepreiset*, Joh. Hermann 1593.*Strings, oboes, trumpets, timpani, basso continuo***Sandrine Piau, soprano – Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass**

- | | |
|--|------|
| 1 Chorus: “Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm” | 1'48 |
| 2 Aria (Tenor): “Herr, so weit die Wolken gehen, gehet deines Namens Ruhm” | 3'59 |
| 3 Recitative (Alto): “Du süßter Jesus Name du” | 1'01 |
| 4 Aria (Soprano): “Jesus soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heissen” | 4'20 |
| 5 Recitative (Bass): “Und da du, Herr, gesagt” | 1'46 |
| 6 Chorale: “Lass uns das Jahr vollbringen zu Lob dem Namen dein” | 1'44 |

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51**16'07**

Dominica 15 post Trinitatis et in ogni tempo

On the 15th Sunday after Trinity and at all times – Am 15. Sonntag nach Trinitatis und für alle Zeit –

Pour le 15^e dimanche après la Trinité et pour tous les tempsText: Anon. (4) from *Nun lob, mein Seel, den Herren*, Johann Gramann 1530.*Strings, trumpet, basso continuo***Marlies Peters, soprano**

- | | |
|--|------|
| 7 Aria (Soprano): “Jauchzet Gott in allen Landen” | 4'27 |
| 8 Recitative (Soprano): “Wir beten zu dem Tempel an” | 1'58 |
| 9 Aria (Soprano): “Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu” | 3'38 |
| 10 Chorale / Aria (Soprano): “Sei Lob und Preis mit Ehren / Halleluja” | 6'04 |

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen BWV 145**8'20**

Feria 3 Paschatos

At the 3rd day of Easter – Am 3. Ostertag – Pour le 3^e jour de PâquesText: Christian Friedrich Henrici (Picander), 1728. (5) from *Erschienen ist der herrlich Tag*, Nikolaus Herman, 1560*Strings, traverso, oboes d'amore, trumpet, basso continuo***Johannette Zomer, soprano – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass**

- | | |
|---|------|
| 11 Aria (Duet Soprano, Tenor): “Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen” | 2'59 |
| 12 Recitative (Tenor): “Nun fordre, Moses, wie du willst” | 0'55 |
| 13 Aria (Bass): “Merke, mein Herze, beständig nur dies” | 3'05 |
| 14 Recitative (Soprano): “Mein Jesus lebt” | 0'45 |
| 15 Chorale: “Drum wir auch billig fröhlich sein” | 0'36 |

Ich habe meine Zuversicht BWV 188**21'27**

Dominica 21 post Trinitatis

On the 21st Sunday after Trinity – Am 21. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 21^e dimanche après la TrinitéText: Christian Friedrich Henrici (Picander), 1728. (6) from *Auf meinen lieben Gott* (Lübeck, before 1603).*Strings, oboes, taille, bassoon, organo obbligato, basso continuo*

Ton Koopman, organ

Sibylla Rubens, soprano – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass

- | | |
|---|------|
| 16 Sinfonia (<i>reconstruction: Ton Koopman</i>) | 7'48 |
| 17 Aria (Tenor): “Ich habe meine Zuversicht” | 5'30 |
| 19 Recitative (Bass): “Gott meint es gut mit jedermann” | 1'46 |
| 20 Aria (Alto): “Unerforschlich ist die Weise” | 4'57 |
| 21 Recitative (Soprano): “Die Macht der Welt verlieret sich” | 0'35 |
| 22 Chorale: “Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not” | 0'51 |

COMPACT DISC III**56'37****Sehe, ich will viel Fischer aussenden BWV 88****17'12**

Dominica 5 post Trinitatis

On the 5th Sunday after Trinity – Am 5. Sonntag nach Trinitatis – Pour le 5^e dimanche après la TrinitéText: Anon. (1) Jeremiah 16,16; (4) Luke 5, 10; (7) from *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, Georg Neumark, 1641.*Strings, oboes d'amore, horns, taille, basso continuo***Johannette Zomer, soprano – Bogna Bartosz, alto – Christoph Prégardien, tenor – Klaus Mertens, bass**

First Part

- | | |
|--|------|
| 1 Aria (Bass): "Siehe, ich will viel Fischer aussenden" | 5'45 |
| 2 Recitative (Tenor): "Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren" | 0'49 |
| 3 Aria (Tenor): "Nein, nein! Gott ist alle Zeit geflossen" | 3'22 |

Second Part

- | | |
|---|------|
| 4 Recitative (Tenor): "Jesus sprach zu Simon" | 0'15 |
| 5 Arioso (Bass): "Fürchte dich nicht" | 1'40 |
| 6 Aria (Duet Soprano, Alto): "Beruft Gott selbst" | 3'05 |
| 7 Recitative (Soprano): "Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken" | 1'25 |
| 8 Chorale: "Sing, bet und geh auf Gottes Wegen" | 0'51 |

Sei Lob und Ehr den höchsten Gut BWV 117**19'26**

Unspecified occasion – Ohne Bestimmung – Sans destination

Text: Johann Jakob Schütz, 1637.

*Strings, traversos, oboes, oboes d'amore, basso continuo***Bogna Bartosz, alto – James Gilchrist, tenor – Klaus Mertens, bass**

- | | |
|--|------|
| 9 Chorus: "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" | 3'42 |
| 10 Recitative (Bass): "Es danken dir die Himmelsheer" | 1'02 |
| 11 Aria (Tenor): "Was unser Gott geschaffen hat" | 2'17 |
| 12 Chorale: "Ich rief dem Herrn in meiner Not" | 0'44 |
| 13 Recitative (Alto): "Der Herr ist noch und nimmer nicht" | 1'10 |
| 14 Aria (Bass): "Wenn Trost und Hülff ermangeln muss" | 3'23 |
| 15 Aria (Alto): "Ich will dich all mein Leben lang" | 2'42 |
| 16 Recitative (Tenor): "Ihr, die ihr Christi Namen nennt" | 0'36 |
| 17 Chorale: "So kommet vor sein Angesicht" | 3'50 |

Ihr Tore zu Zion BWV 193 (Reconstruction: Ton Koopman)**19'44**

Inauguration of the New Town Council – Kantate zur Ratswahl – Pour l'inauguration du conseil de la ville

*Strings, oboes, oboe d'amore, trumpets, timpani, basso continuo***Caroline Stam, soprano – Michael Chance, alto – Paul Agnew, tenor**

- | | |
|--|------|
| 18 Chorus: "Ihr Tore zu Zion" | 4'18 |
| 19 Recitative (Soprano): "Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht" | 0'37 |
| 20 Aria (Soprano): "Gott, wir danken deiner Güte" | 5'40 |
| 21 Recitative (Alto): "O Leipziger Jerusalem" | 0'47 |
| 22 Aria (Alto): "Sende Herr, den Segen ein" | 3'16 |
| 23 Recitative (Bass): "Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment" | 0'46 |
| 24 Chorus: "Ihr Tore zu Zion" | 4'20 |

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA SOLOISTS:

Margaret Faultless *violin*
Alida Schat *violin* • Kati Debretzeni *violin*
Jonathan Manson *violoncello*
Wilbert Hazelzet *traverso*
Alfredo Bernardini *oboe & oboe d'amore* BWV 129, 159, 188, 88
Ann Vanlancker *oboe d'amore* BWV 193 • Katharina Spreckelsen *oboe* BWV 72
Wouter Verschuren *bassoon*
Stephen Keavy *trumpet* BWV 171, 145 • Gabriele Cassone *trumpet* BWV 51
Ton Koopman *harpsichord & organ*

The Amsterdam Baroque Orchestra

BWV 88 [1,2], BWV 72 [1-4, 6]

Margaret Faultless, Marc Cooper, Foskien Kooistra, Marshall Marcus, Carla Marotta, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Alida Schat, Silvia Schweinberger *violin* • Katherine McGillivray, Nicky Ackeroyd *viola* • Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Nicholas Pap *double bass* • Heiko Ter Schegget, Reine-Marie Verhagen *recorder* • Alfredo Bernardini, Michel Henry, Ann Vanlancker *oboe & oboe d'amore* • Andrew Clark, François Mérand, Jorge Renteria *horn* • Stephen Keavy *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute* • Ton Koopman, Matthew Halls *continuo*

BWV 88 [3-7], BWV 188 [6], BWV 145, BWV 129

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* • Heiko Ter Schegget, Reine-Marie Verhagen, Sigrun Lefringhausen *recorder* • Wilbert Hazelzet, Brian Berryman *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry, Ann Vanlancker *oboe & oboe d'amore* • Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghigi *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute* • Matthew Halls *continuo*

BWV 188 [1], BWV 117 [1, 2, 4, 9], BWV 174 [5]

Margaret Faultless, Lisa Domnisch, Foskien Kooistra, Catherine Manson, Fanny Pestalozzi, David Rabinovich, Judith Steenbrink, Sebastiaan van Vucht *violin* • Katherine McGillivray, Alfonso Leal del Ojo *viola* • Jonathan Manson, Catherine Jones *violoncello* • Michele Zeoli *double bass* • Wilbert Hazelzet, Marion Moonen *traverso* • Alfredo Bernardini, Michel Henry, Ann Vanlancker *oboe & oboe d'amore* • Stephen Keavy, Jonathan Impett, James Ghigi *trumpet* • Luuk Nagtegaal *timpani* • Wouter Verschuren *bassoon* • Matthew Halls *continuo*

BWV 188 [2-5], BWV 171 [4], BWV 51

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, Michel Henry, Ann Vanlancker *oboe & oboe d'amore* • Gabriele Cassone *trumpet* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute* • Kathryn Cok *continuo*

BWV 159

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* • Alfredo Bernardini, Michel Henry *oboe & oboe d'amore* • Wouter Verschuren *bassoon* • Mike Fentross *lute* • Matthew Halls *continuo*

BWV 171 [1-3, 6], BWV 174 [1]

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

BWV 72 [5], BWV 117 [3, 5-8], BWV 174 [2-4], BWV 171 [5]

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

BWV 193

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

The Amsterdam Baroque Choir
Ulrike Grosch *choir master*

BWV 88, BWV 188, BWV 145, BWV 129

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

BWV 159

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

BWV 72

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

BWV 174 [1]

Maria Luz Alvarez, Mariëtte Bastiaansen, Pauline Graham, Vera Lansink, Dorothee Wohlgemuth *soprano*

BWV 174 [5], 117

Maria Luz Alvarez, Mariëtte Bastiaansen, Henriëtte Feith, Cécile Kempnaers, Vera Lansink, Caroline Stam *soprano*
Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Malcolm Bennett, Otto Bouwknecht, Henk Gunneman, Joost van der Linden, Geraint Roberts *tenor*
Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

BWV 193

Maria Luz Alvarez, Els Bongers, Loes Groot Antink, Francine van der Heijden, Vera Lansink *soprano*
Annemieke Cantor, Marleene Goldstein, Peter de Groot, Hugo Naessens *alto*
Andreas Gisler, Henk Gunneman, Joost van der Linden, Geraint Roberts, John Wright *tenor*
Kees van Hees, Matthijs Mesdag, René Steur, Hans Wijers *bass*

Producer: Tini Mathot

Sound engineer & Editing: Adriaan Verstijnen

Recording Location: Waalse Kerk, Amsterdam

Recording Dates: **BWV 193 [1-7]**: 11-19/03/1999; **BWV 51 [1-5], 188 [2, 3, 5]**: 21-27/06/2001; **BWV 72 [1-4, 6], 88 [1]**:
27/11 – 1/12/2001; **BWV 145 [1-5], 88 [2-7], 129 [1-5], 188 [4, 6]**: 26/02 – 07/03/2002; **BWV 159 [3], 171 [3-5], 117 [2, 3,**
6, 8]: 9-13/05/2002; **BWV 117 [5, 7], 174 [2-4], 72 [5], 171 [2]**: 26/09 – 02/10/2002; **BWV 159 [1, 2, 4, 5]**:
29/10 – 5/11/2002; **BWV 174 [1], 171 [1, 6]**: 21-23/02/2003; **BWV 174 [5], 117 [1, 4, 9], 188 [1]**: 15-18/10/2003

Art Direction: George Cramer

Design: Marcel van den Broek

Production Coordination: Willemijn Mooij

Cover Painting: Pieter Saenredam · *De*

Zu den Kantaten der Zeit 1726-1731 und des Picander-Jahrgangs (1728-29)

Christoph Wolff

Die Kantaten der 19. Folge sind drei verschiedenen Gruppen zuzuordnen: Vier Werke (BWV 72, 88, 129 und 193) gehören dem 3. Leipziger Jahrgang an, der sich auf die Jahre 1725-1727 erstreckt; fünf Werke (BWV 145, 159, 171, 174 und 188) gehören dem sogenannten Picander-Jahrgang von 1728-29 an, der unvollständig blieb bzw. unvollständig überliefert wurde; zwei Werke (BWV 51 und 117) entstammen der Zeit nach 1730, in der Bach nur noch sporadisch neue Kirchenkantaten komponierte.

Die ersten fünf Jahre im Amt des Thomaskantors bedeuteten für Johann Sebastian Bach ungewöhnliche Anstrengungen, da er sich vorgenommen hatte, die allsonntäglich fälligen Kirchenkantaten im wesentlichen selbst zu komponieren. Dazu war er zwar dienstlich nicht verpflichtet, aber er hielt diesen Plan wenigstens für zwei Jahre ganz streng durch und lockerte ihn dann ein wenig für den 3. Kantaten-Jahrgang, der auf zwei bis drei Jahre verteilt wurde. Nichtsdestoweniger stellte sich bei Bach keine Routine ein, denn er gewann der Gattung Kantate immer wieder neue Seiten ab.

Diese Einstellung auf ein beständiges Erneuern der musikalischen Bedingungen setzte sich auch nach 1728 weiter fort, obgleich er die Produktion von Kantaten deutlich einschränkte. Dies wird besonders deutlich an den Werken auf Texte des Leipziger Dichters Christian Friedrich Henrici, genannt Picander. Mit dem Dichter des Textes der Matthäus-Passion arbeitete Bach ab 1727 für lange Zeit besonders eng zusammen, und zwar bei geistlichen und weltlichen Werken. 1728 gab Picander einen ganzen Band von geistlichen Dichtungen für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres heraus, in dessen Vorwort er der Hoffnung Ausdruck gibt, daß "der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des ungleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden." Insgesamt neun Kantaten dieses sogenannten "Picander-Jahrganges" sind nachweisbar. Wir wissen freilich nicht, ob Bach mehr oder gar sämtliche Texte vertont hat und ob die betreffenden Kompositionen verloren gegangen sind.

In die Zeit des Picander-Jahrganges fällt Bachs Übernahme des Collegium musicum, einer bürgerlichen Musikvereinigung—eine deutliche Verbesserung für die Bedingungen musikalischer Aufführungen, die auch seinen Kirchenkompositionen zugute kam. Ein deutliches Zeichen dafür bietet die aufwendige Besetzung der Kantate BWV 174, die Bach kurz nach der Übernahme des Collegium musicum komponierte und am 2. Pfingsttag 1729 aufführte.

*

Die Kantate "**Gelobet sei der Herr, mein Gott**" BWV 129 ist für den Trinitatissonntag bestimmt und erlebte wahrscheinlich am 16. Juni 1726 (möglicherweise aber auch erst ein Jahr später) ihre erste Aufführung. Ihre Textgrundlage bilden die fünf Strophen des gleichnamigen Liedes von Johann Olearius (1655), verbunden mit der Melodie "O Gott, du frommer Gott". Damit erweist sich das Werk als ein Nachtrag zum Choralkantaten-Jahrgang von 1724-25 ein, in dem eine Komposition zum Trinitatissonntag fehlte. Die Lieddichtung von Olearius ist dem Gedanken an die Dreieinigkeit verpflichtet, dem der Trinitatissonntag gewidmet ist.

Die Besetzung der Kantate schließt neben dem vierstimmigen Chor (alle Stimmen auch solistisch eingesetzt) ein großes Orchester mit 3 Trompeten und Pauken, Traversflöte, zwei Oboen, Streicher und Continuo mit ein. In den erhaltenen Originalstimmen aus der Entstehungszeit finden sich konkrete Spuren späterer Aufführungen (um 1732, 1743-44, 1744-47). Um 1732 ersetzte Bach die Orgelbegleitung der Sätze 2-4 durch Cembalo (so auch in dieser Aufnahme realisiert); in den 1740er Jahren wird in diesen Sätzen freilich wieder die Orgel herangezogen. Der Choral-cantus firmus bestimmt die Ecksätze (Melodie jeweils in der Oberstimme). Die Sätze 2-4 bleiben jedoch ohne musikalische Anklänge an die Chormelodie.

Die Kantate **“Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem” BWV 159** entstand zum Sonntag Estomihi und wurde am 27. Februar 1729 zum ersten Mal aufgeführt. Ihr Text ist dem 1728 erschienenen Band mit Kantatendichtungen Christian Friedrich Henricis (Picander) entnommen, der für Satz 1 den Bibeltext Lukas 18, 31 übernimmt, in Satz 2 die Choralstrophe “Ich will hier bei dir stehen” (1656) von Paul Gerhardt mit verarbeitet und den Schlußchoral aus dem Lied “Jesu Kreuz, Leiden und Pein” (1633) von Paul Stockmann wählt. Insgesamt bezieht sich der Kantatentext auf das Sonntagsevangelium (Lukas 18, 31-43: Jesu Einzug in Jerusalem).

Die Besetzung der Kantate ist wenig aufwendig und sieht neben dem vierstimmigen Chor (nur im Schlußchoral) drei Vokalsolisten (Alt, Tenor und Baß) vor sowie ein Orchester aus Oboe, Streichern und Continuo. Der ariose Auftakt der Kantate läßt gleich zu Anfang des Werkes die “vox Christi” erklingen, der damit seinen Passionsweg ankündigt. Die Kantatenaufführung an Estomihi war die letzte vor Beginn der Passionszeit, während der in Leipzig keine Kantatenaufführungen stattfanden. Die erste Musik war die Passionsaufführung am Karfreitag. In BWV 159 ist der Ausblick auf die Passion besonders deutlich, zumal 1729 an Karfreitag die Matthäus-Passion (ebenfalls auf einen Text Picanders) erklang.

Die Kantate **“Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte” BWV 174** entstand zum 2. Pfingsttag am 6. Juni 1729. Dieses Datum ist nicht aus den Quellen erschlossen, sondern die Jahreszahl 1729 findet sich in Bachs originaler Partitur eingetragen. Die Dichtung Picanders aus dessen Sammlung von 1728 nimmt engen inhaltlichen Bezug zum Evangelium des Festtages (Johannes 3, 16-21: “Also hat Gott die Welt geliebt...”), die auch noch die Auswahl der abschließenden Choralstrophe (Satz 6) von Martin Schalling (1571) betrifft.

Die Kantate ist instrumental besonders reich besetzt. Das Orchester mit zwei Hörnern, drei Oboen, Streichern und Basso continuo wurde offenbar verstärkt durch Mitglieder des Collegium musicum, dessen Leitung Bach unmittelbar zuvor übernommen hatte. Die wesentlich solistische Vokalbesetzung mit Alt, Tenor und Baß (der Chor wird nur für den Schlußchoral herangezogen) nimmt hingegen Rücksicht auf die besonderen musikalischen Belastungen der Sänger durch die drei Pfingstfeiertage. Gleichsam als Auftakt für die Zusammenarbeit mit dem Collegium musicum beginnt Bach die Kantate mit einer prächtigen Sinfonia, einer Bearbeitung des Eingangssatzes aus dem 1. Brandenburgischen Konzert, dessen 10-stimmige Streicherpartitur um fünf Bläser erweitert wird.

Die Kantate **“Alles nur nach Gottes Willen” BWV 72** entstand zum 3. Sonntag nach Epiphania und erhielt am 27. Januar 1726 ihre erste Aufführung. Das Sonntagsevangelium ist Matth. 8:1-13 (Heilung eines Aussätzigen; der Hauptmann von Kapernaum). Den Text entnahm Bach der Kantatenjahrgangsdichtung von Salomon Franck (1715), der er sich auch schon in Weimar zugewandt hatte. Den Schlußchoral bildet die erste Strophe des gleichnamigen Liedes von Albrecht von Brandenburg (1547), die inhaltlich an den Text des 1. Satzes anknüpft.

Der 1. Satz der Kantate wurde nach 1735 zum Gloria der Messe g-Moll BWV 235 umgearbeitet, ohne daß dabei die bescheidene, jedoch für festlose Zeiten typische Kantaten-Besetzung (4st. Chor, 2 Oboen, Streicher und Continuo) erweitert wurde. Die ausgedehnt-melismatische Behandlung von “Alles” als Schlüsselwort des Kantaten-Eingangschores bot sich für eine Umdeutung als “Gloria” geradezu an. Ungewöhnlich lang und mit einem zentralen Arioso versehen ist das Rezitativ Nr. 2, das bruchlos in die erste Arie übergeht. Die beiden Arien folgen eher der üblichen Da capo-Form: die Alt-Arie bietet zwei Soloviolen, während in der Sopranarie die Solo-Oboe vom Streicherensemble begleitet wird.

Die Kantate **“Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm” BWV 171** schrieb Bach zum Neujahrstag und wahrscheinlich für das Jahr 1729. Die Textdichtung ist wiederum der Sammlung Picanders von 1728 entnommen. Sie orientiert sich bereits in der ersten Zeile (aus Psalm 48, 11) an dem durch die Evangelienlesung (Lukas 2, 21) gegebene Thema des Feiertages: der Namensgebung Jesu. Der Vers des Schlußchorals (Johannes Herman, 1593) ist ein Loblied auf den Beginn des neuen Jahres.

Die autographe Partitur zeigt, daß der Eingangssatz einem verschollenen Werk entnommen ist; später diente er dem “Patrem omnipotentem” der H-Moll-Messe als Parodievorlage. Auch Satz 4 entstammt einer weltlichen Kantate, während der Schlußchoral aus der Neujahrskantate BWV 41 von 1725

übernommen wurde. Dem festlichen Anlaß entspricht die Besetzung mit drei Trompeten, Pauken zwei Oboen, Streichern und Continuo. Insbesondere der Trompetenchor wird exponiert, und zwar sowohl im Zusammenhang mit der prächtigen Chorfüge des Eingangssatzes (die Chorstimmen werden hier von den Streichern gestützt) als auch in dem Schlußchoral mit seinen Zwischenspielen, die die Choralzeilen miteinander verbinden.

Die Kantate **“Jauchzet Gott in allen Landen” BWV 51** erfuhr am 17. September 1730 eine Aufführung zum 15. Sonntag nach Trinitatis – die einzige erhaltene Kantate Bachs für dieses liturgische Datum. Vermutlich ist das Werk jedoch etwas früher, doch nicht wesentlich vor 1730 zu einem unbestimmten Anlaß entstanden. Auch der ausdrückliche Zusatz “et in ogni tempo” (und für jede Zeit) deutet darauf hin, daß Bach die liturgische Bestimmung nicht auf den Trinitatissonntag eingeschränkt sehen wollte. Eine engere Beziehung zum Sonntagsevangelium (Matthäus 6, 24-34: Aus der Bergpredigt) fehlt zudem. Der Textdichter der Kantate ist unbekannt; als Schlußsatz dient ein Strophe aus Johann Gramanns Lied “Nun lob, mein Seel, den Herren” (1548).

Die erhaltenen Originalquellen (Partitur und Aufführungsstimmen) bieten leider keine weiteren Anhaltspunkte für die Werkgeschichte, außer der Information, daß nach 1730 mindestens noch eine Wiederaufführung stattgefunden hat. Das außerordentlich attraktive Werk verlangt zwei virtuose Solisten, Sopran und Trompete, denen sich Streicher und Continuo hinzugesellen. Die zurückhaltende Choralbearbeitung in Satz 4 bereitet vor auf ein wirkungsvolles Finale (Satz 5) über das der Choralstrophe zugehörige “Alleluja.”

Die Kantate **“Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen” BWV 145**, ebenfalls für den 3. Ostertag bestimmt, hat eine ähnlich undurchsichtige Entstehungsgeschichte wie BWV 158. Die älteste Quelle stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und bewahrt eine vermutlich im Umkreis Carl Friedrich Zelters und der Berliner Sing-Akademie entstandene Erweiterung einer Bachschen Kantate. Diese bezieht sich auf den Eingangschoral “Auf, mein Herz, des Herren Tag”, gesungen auf einen aus der Breitkopfschen Sammlung Bachscher Choräle (1783-1787) entnommenen Satz, sowie den darauf folgenden Chorsatz Georg Philipp Telemanns, “So du mit deinem Munde bekennest Jesum”. Der Bachsche Kernteil der Kantate besteht in der Vertonung eines Textes von Christian Friedrich Henrici (Picander) aus dessen gedrucktem Kantatenjahrgang von 1728. So lässt sich annehmen, dass das Werk zum 19. April 1729 entstand, vermutlich jedoch unter Verwendung von musikalischen Vorlagen aus der Köthener Zeit (Sätze 1 und 3).

Die fünfsätzige Picander-Kantate Bachs beginnt mit einem Duett, (mit Solovioline) und schließt mit dem Osterlied “Erschienen ist der herrlich Tag” (1560) von Nikolaus Hermann. Ob dies jedoch dem ursprünglichen Format der Bachschen Komposition entspricht, bleibt angesichts der problematischen Überlieferung fraglich. Möglicherweise begann das Werk mit einem ausgedehnten Konzertsatz als instrumentaler Einleitung, wie es bei der Kantate BWV 174 zum 2. Pfingsttag 1729 der Fall ist, die ebenfalls einen Picander-Text vertont.

Die Kantate **“Ich habe meine Zuversicht” BWV 188** ist bestimmt für den 21. Sonntag nach Trinitatis und stammt aus der Zeit um 1728; wahrscheinlich wurde sie am 17. Oktober 1728 erstmals aufgeführt. Die Kantatendichtung findet sich in Christian Friedrich Henricis (Picanders) Textdruck von 1728. Sie knüpft nur ganz allgemein an die Evangelienlesung des Sonntages an (Johannes 4, 47-54: Heilung eines Mannes durch Jesus). Der Schlußchoral ist dem Kirchenlied “Auf meinen lieben Gott” (vor 1603) eines anonymen Autors entnommen.

Die vokal-instrumentale Besetzung der Kantate entspricht weitgehend dem Normalfall, auch wenn das Orchester drei statt der üblichen zwei Oboen verlangt und der vierstimmige Chor nur im Schlußchoral zum Zuge kommt, aber die Solisten aller vier Stimmlagen stellt. Ungewöhnlich ist jedoch die Heranziehung der obligaten Orgel, mit der Bach an eine Gruppe weiterer Kantaten aus der Zeit nach 1726 anknüpft, in denen die Orgel eine konzertierende Rolle übernimmt. Diese bestimmt denn auch den Charakter der einleitenden ausgedehnten Sinfonia, deren Musik Bach später auch dem Cembalokonzert d-Moll BWV 1052 zugrunde legte. Von der konzertierenden Orgel begleitet wird auch die Alt-Arie Nr. 4, während die Tenor-Arie Nr. 2 die Oboe als Obligatinstrument verwendet.

Die Kantate **“Siehe, ich will Fischer aussenden” BWV 88** entstand zum 5. Sonntag nach Trinitatis 1726, der auf das Datum des 21. Juli fiel. Der Text der zweiteiligen Kantate wird Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen zugeschrieben und entspringt derselben Sammlung von 1705, die der Meininger Hofkapellmeister Johann Ludwig Bach vertont hatte. 1726 führte Bach in Leipzig mehrere Kantaten seines Meininger Veters auf und lernte offenbar dadurch diese Dichtungen schätzen. Die Sätze 1 und 4 sind Bibeltexte: Jeremia 16, 16 und Lukas 5, 10 – ein Vers aus dem Sonntagsevangelium Lukas 5: 1-11 (Der Fischzug des Petrus); den Schlußchoral bildet eine Strophe des Liedes **“Wer nur den lieben Gott läßt walten”** (1657) von Georg Neumark. Die Instrumentalbesetzung der Kantate entspricht keinesfalls dem Normalfall eines gewöhnlichen Sonntages, denn mit 2 Hörnern und 3 tiefen Oboen (Oboi d’amore und da caccia) erhält das Werk eine besonders attraktive Klangfarbe, die vor allem dem Eingangssatz zugute kommt. Das Vokalensemble tritt nur für den Schlußchoral zusammen, stellt jedoch die vier Solisten für die Arien und Rezitative. Der Solobass vertritt die **“vox Christi”**, mit der Bach zugleich auch das alttestamentliche Zitat des 1. Satzes Jesus in den Mund legt; in Satz 4 vertritt der Tenor die Rolle des Evangelisten. Die vier Arien sind fein abgestuft: Nr. 1 für Baß und volles Orchester; Nr. 3 als Trio für Tenor, Oboe d’amore und Continuo (dazu Streicher im Schlußritornell); Nr. 4 als Continuo-Satz; und Nr. 5 als polyphones Quartett für Sopran, Alt und zwei Oboi d’amore (plus Violinen).

Die Kantate **“Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut” BWV 117** ist ohne liturgische Bestimmung überliefert und auch nur ungefähr in die Zeit 1728-31 datierbar. Das Werk gehört offenbar zu der kleinen Gruppe nachkomponierter Choralkantaten zum Jahrgang von 1724-25. Die Textgrundlage der Kantate bilden sämtliche Strophen des 1673 gedichteten gleichnamigen Kirchenliedes von Johann Jacob Schütz und bestimmt damit die Ausdehnung des Werkes auf insgesamt neun Sätze. Diese setzen sich zusammen aus einem Choralchorsatz (Nr. 1, wiederholt als Nr. 9), einem schlichten Choral (Nr. 4) sowie jeweils drei Rezitativen (nr. 2, 5 und 8) und Arien (Nr. 3, 6, und 7). Die dem Lied zugrunde liegende alte Melodie von **“Es ist das Heil uns kommen her”** (1524) erscheint nur in den Sätzen 1, 4 und 9.

Die Besetzung der Kantate mit zwei Holzbläserpaaren (2 Flöten und 2 Oboen bzw. Oboi d’amore) zum üblichen Streichersatz und dem vierstimmigen Chor bietet Bach abwechslungsreiche Klangmöglichkeiten. Um Symmetrie zu erzeugen, stellt Bach als ungewöhnliche Lösung den harmonisierten Choral in die Mitte; der groß angelegte am Anfang und Ende erklingende Choralchorsatz gibt damit der Kantate ihren Rahmen. Die drei Arien bieten verschiedene Abstufungen: Nr. 3 als Quartett für Tenor mit 2 Oboi d’amore und Continuo, Nr. 6 als Trio für Baß, Solovioline und Continuo und Nr. 7 schließlich als größer besetzter Satz für Alt, Flöte und Streicher.

Die Kantate **“Ihr Tore zu Zion” BWV 193** komponierte Bach für den Festgottesdienst des jährlichen Ratswechsels, der 1727 – im Entstehungsjahr des Werkes – auf den 25. August fiel. Dem Werk liegt die Dichtung eines unbekanntes Verfassers zugrunde, der sich allerdings in den Sätzen 1, 3 und 5 an einem älteren Werk der Köthener Zeit orientierte, dessen Musik Bach ebenfalls übernahm. Möglicherweise war Henrici (Picander) der Verfasser des Textes, denn er hatte gemeinsam mit Bach kurz vor dem Ratswahlgottesdienst dieselbe Köthener Musik zu einer Glückwunschkantate für König August den Starken zu dessen Namenstag am 3. August 1727 umgearbeitet. Die Kantate ist leider bruchstückhaft überliefert. Die originale Partitur ist nicht erhalten, sondern nur ein unvollständiger Stimmensatz, bei dem zu allen Sätzen der Basso continuo als Fundamentstimme fehlt. Die festliche Besetzung umfaßt neben dem vierstimmigen Chor samt zugehörigen Solisten ein Orchester mit 3 Trompeten und Pauken, 2 Oboen, Streichern und Continuo. Die Wiedergabe der Kantate in der vorliegenden Aufnahme basiert auf einer Rekonstruktion Ton Koopmans.

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

17.1.1726 3. Sonntag nach Epiphania: **BWV 72**
16.6.1726 Trinitatis: **BWV 129**
21.7.1726 5. Sonntag nach Trinitatis: **BWV 88**
11.4.1727 Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (1. Fassung)
25.8.1727 Ratswahl: **BWV 193**

1728-29 4. Jahrgang der Leipziger Kirchenkantaten
(Picander-Jahrgang, unvollständig)

17.10.1728 (?) 21. Sonntag nach Trinitatis: **BWV 188**
1.1.1729 Neujahr: **BWV 171**
27.2.1729 Estomihi: **BWV 159**
15.4.1729 Karfreitag: Matthäus-Passion (2. Aufführung)
19.4.1729 (?) 3. Ostertag: **BWV 145**
6.6.1729 2. Pfingsttag: **BWV 174**

Spätere Kirchenkantaten

17.9.1730 15. Sonntag nach Trinitatis: **BWV 51**
1728-31 Ohne liturgische Bestimmung: **BWV 117**

27.7.1733 Bach überreicht dem Dresdner Hof Kyrie und Gloria der nachmaligen h-moll Messe BWV 232
25.12.1734-
6.1.1735 Weihnachtstag - Epiphania: Weihnachts-Oratorium BWV 248
30.3.1736 Karfreitag: Matthäus-Passion BWV 244 (2. Fassung)
28.7.1750 Bachs Tod

The cantatas of the period 1726-1731 and of the Picander cycle (1728-29)

Christoph Wolff

The cantatas of volume 19 can be relegated to three groups: Four works (BWV 72, 88, 129 and 193) belong to the third Leipzig series, lasting from 1725 to 1727; five (BWV 145, 159, 171, 174 and 188) belong to the group known as the Picander cycle of 1728-29, which was not completed or has not survived complete; two works (BWV 51 and 117) belong to the period after 1730, in which Bach composed new church cantatas only sporadically.

His first five years as Thomaskantor cost Johann Sebastian Bach unusual effort, as he has undertaken to compose the church cantatas appointed for each Sunday more or less by himself. He was not contractually obliged to do so, but he adhered quite strictly to this plan at least for two years and loosened it a little for the third yearly cycle, which was spread over two or three years. Even so, Bach never got stuck in a routine, as he was constantly discovering new facets of the cantata genre.

This commitment to perpetual renewal in the musical treatment was prolonged after 1728, even though his cantata production was conspicuously diminished. This is especially clear from his works based on texts by the Leipzig poet Christian Friedrich Henrici, a.k.a. Picander. For a long period after 1727 Bach collaborated very closely with the author of the text of the St Matthew Passion on both sacred and secular works. In 1728 Picander published a complete volume of sacred poems for all Sundays and feast days in the church year. In the preface of this work he expressed the hope that "the lack of poetic elegance would be compensated for by the sweetness of the incomparable Kapellmeister Bach, and that these songs will be sung Lieder in the main churches of devout Leipzig." In total, nine cantatas from the "Picander" cycle can be identified. We do not know if Bach set more of the texts, perhaps even all of them, and the compositions in questions were lost.

It was during the period of his Picander cycle that Bach took charge of the Collegium musicum, an association of musically inclined burghers. This brought about a conspicuous improvement in performance conditions that also favoured his church compositions. This can be clearly seen in the lavish scoring of the Cantata BWV 174, which Bach composed shortly after he took over the Collegium musicum and performed on Whit Monday of 1729.

*

The cantata "**Gelobet sei der Herr, mein Gott**", BWV 129, was written for Trinity Sunday and was probably first performed on 16 June 1726 (but possibly one year later). It takes as its text the five strophes of Johann Olearius's Lied of the same name (1655), combined with the melody "O Gott, du frommer Gott". The work proves to be a supplement to the 1724-25 cycle of chorale cantatas, which lacked a composition for Trinity Sunday. Olearius's text is dedicated to the concept of the Trinity, as befits the day's feast.

The cantata is scored for four-voice choir (with soloists in all four voices) accompanied by a large orchestra with three trumpets and timpani, transverse flutes, two oboes, strings and continuo. In the surviving original parts, which date from the work's period of origin, we may find specific indications of later performances (around 1732, 1743-44, 1744-47). Around 1732 Bach replaced the organ accompaniment of movements 2-4 by the harpsichord (the instrument used in this recording); however, in the 1740s the organ was once again used in these movements. The chorale cantus firmus is used in the first and last movements (the melody appearing in the top voice). Movements 2-4, on the other hand, bear no traces of the chorale melody.

The cantata "**Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem**", BWV 159, was written for Quinquagesima and was first performed on 27 February 1729. Its text is taken from the volume of cantata poems published by Christian Friedrich Henricis (Picander) in 1728. Movement 1 is based on Luke 18:31, movement 2 elaborates the chorale strophe "Ich will hier bei dir stehen" (1656) by Paul Gerhardt, and the final chorale is taken from the Lied "Jesu Kreuz, Leiden und Pein" (1633) by Paul Stockmann. The cantata text as a whole refers to the Sunday Gospel, Luke 18:31-43 (Jesus' entry into Jerusalem).

The scoring of the cantata is not very lavish: apart from the four-voice choir (used only in the concluding chorale), three vocal soloists (alto, tenor and bass) and an orchestra of oboe, strings and continuo. The cantata's *arioso* opening allows the *vox Christi* to be heard right at the start, announcing the Passion. The cantata performance at Quinquagesima was the last before the beginning of Lent, during which no cantatas were performed in Leipzig, the first musical event being the Passion on Good Friday. In 1729 the explicit reference to the Passion in BWV 159 was reinforced on Good Friday with the performance of the St Matthew Passion (also on a text by Picander).

The cantata "**Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte**", BWV 174, was written for Whit Monday, 6 June 1729. This date cannot be deduced from the sources, but the year 1729 is entered in Bach's original score. Picander's text, from his collection of 1728, refers closely to the Gospel of the Feast, John 3:16-21 ("So God loved the world..."), which also affects the choice of concluding chorale strophe (movement 6) by Martin Schalling (1571).

The cantata has a remarkably rich instrumental scoring. The orchestra, with two horns, three oboes, strings and continuo, was evidently reinforced by members of the Collegium musicum, of which Bach had just become director. However, the essentially soloistic vocal complement, with alto, tenor and bass (the choir is used only for the final chorale), takes account of the considerable demands on the singers during the three days of Whitsuntide. By way of inaugurating his collaboration with the Collegium musicum, Bach begins his cantata with a splendid *sinfonia*, an arrangement of the opening movement of Brandenburg Concerto No. 1, a ten-voice string score to which he adds five wind parts.

The cantata "**Alles nur nach Gottes Willen**", BWV 72, was written for the 3rd Sunday after Epiphany and was first performed on 27 January 1726. The Sunday Gospel is Matthew 8:1-13 (the healing of a leper; the healing of the centurion's servant). Bach took his text from a yearly cycle of cantatas poems by Salomon Franck (1715), which he had already used in Weimar. For the concluding chorale, Bach used the first strophe of a Lied of the same name by Albrecht von Brandenburg (1547), which is related in content to the text of the first movement.

The first movement of the cantata was reworked after 1735 as the Gloria of the Mass in G minor BWV 235, but without expansion of the modest cantata scoring typical for non-feast days, consisting of four-voice choir, two oboes, strings and continuo. The expansive, melismatic treatment of "Alles" ("all") as the key word of the cantata's opening chorus lent itself excellently to a reinterpretation as "Gloria". Recitative no. 2, which leads without a break into the first aria, is unusually long and has a central *arioso* section. The two arias, on the other hand, follow the usual *da capo* form: the alto aria uses two solo violins, while in the soprano aria the solo oboe is accompanied by a string ensemble.

The cantata "**Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm**", BWV 171, was written for New Year's Day, probably for 1729. The text is once again taken from Picander's collection of 1728. Already in its first line (from Psalm 48:10 it is based on the theme of the feast day, proclaimed in the Gospel reading, Luke 2:21 (the Naming of Jesus). The text of the final chorale (Johannes Herman, 1593) is a song in praise of the New Year.

The autograph score shows that the opening movement is taken from a lost work; later this movement was paraphrased in the "Patrem omnipotentem" of the B minor Mass. Movement 4 also originates from a secular cantata, while the final chorale is taken over from the New Year cantata BWV 41 of 1725. The scoring, with three trumpets, timpani, two oboes, strings and continuo, corresponds to the festive occasion. In particular, the trumpet choir is given prominence both in the splendid choral fugue of the opening movement (where the choral voices are supported by strings) and in the final chorale, with its interludes connecting the individual chorale lines.

The cantata "**Jauchzet Gott in allen Landen**", BWV 51, was performed on 17 September 1730, the 15th Sunday after Trinity – the only surviving cantata of Bach for this liturgical date. However, the work probably originated somewhat earlier, for an unknown occasion not long before 1730. Moreover, the express indication "et in ogni tempo" (for any time) shows that Bach did not consider the work's liturgical function to be restricted to Trinity Sunday. Also, there is no close connection to the Sunday Gospel (Matthew 6:24-34, from the Sermon on the Mount). The author of the text is unknown; the

concluding movement uses a strophe from Johann Gramann's Lied "Nun lob, mein Seel, den Herren" (1548).

The surviving original sources (score and performing parts) unfortunately offer no further clues as to the work's history, except the information that after 1730 at least one further performance took place. This extraordinarily attractive work requires two virtuoso soloists, soprano and trumpet, accompanied by strings and continuo. The sober chorale arrangement in movement 4 prepares for the impressive finale (movement 5) on the final word of the chorale strophe, "Alleluja."

The cantata "**Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen**", **BWV 145**, was written for Easter Tuesday. Like BWV 158, written for the same liturgical date, its origins are obscure. The oldest source comes from the early 19th century and preserves an expansion of a Bach cantata originating probably from the circle round Carl Friedrich Zelter and the Berlin Sing-Akademie. This source contains the opening chorale "Auf, mein Herz, des Herren Tag", sung to one of the chorales from Breitkopf's collection of 1783-1787, and the choral movement by Georg Philipp Telemann that follows, "So du mit deinem Munde bekennest Jesum". The core of the cantata, by Bach, consists of a setting of a text by Christian Friedrich Henrici (Picander) from his printed cantata cycle of 1728. We may therefore assume that the work originated on 19 April 1729, probably however making use of material reworked from musical models of the Köthen period (movements 1 and 3).

The five-movement Picander cantata by Bach begins with a duet (with solo violin) and concludes with the Easter Lied "Erschienen ist der herrlich Tag" (1560) by Nikolaus Hermann. However, given the problematic transmission of the work, it is questionable if this sequence corresponds to Bach's original format. It is possible that the work began with an extended concerto movement as instrumental introduction, as is the case with cantata BWV 174 for Whit Monday 1729, also based on a Picander text.

The cantata "**Ich habe meine Zuversicht**", **BWV 188**, was written for the 21st Sunday after Trinity and dates from around 1728; it was probably first performed on 17 October 1728. The text, which may be found in Picander's publication of 1728, adheres to the Sunday Gospel in general terms only (John 4:47-54: Jesus heals a nobleman's son). The concluding chorale is the church Lied "Auf meinen lieben Gott" (before 1603), by an anonymous author.

The vocal and instrumental forces used in the cantata are largely typical, though the orchestra uses three instead of the usual two oboes and the four-voice choir is heard only in the final chorale; however, solo designations occur in all four voices. What is unusual is the organ obbligato, used by Bach in a series of other cantatas after 1726, in which this instrument assumes a concertante role. The organ also determines the character of the extended opening sinfonia, later re-used for the Harpsichord Concerto in D minor, BWV 1052. The concertante organ also accompanies the alto aria no. 4, while the tenor aria no. 2 is accompanied by an oboe obbligato.

The cantata "**Siehe, ich will Fischer aussenden**," **BWV 88**, was written for the 5th Sunday after Trinity in 1726 (21 July). The text of the bipartite cantata is attributed to Duke Ernst Ludwig of Sax-Meiningen and stems from the same collection of 1705 that had been set to music by the *Hofkapellmeister* of Meiningen, Johann Ludwig Bach. In 1726 Bach performed in Leipzig several cantatas by his Meiningen cousin, evidently acquiring an appreciation of these texts in the process. Movements 1 and 4 are Bible texts: Jeremiah 16:16 and Luke 5:10, the latter a verse from the Sunday Gospel Luke 5:1-11 (Peter and the draught of fishes); the concluding chorale is a strophe from the Lied "Wer nur den lieben Gott lässt walten" (1657) by Georg Neumark.

The instrumental scoring of the cantata is in no way typical for a usual Sunday: with two horns and three low members of the oboe family (*oboi d'amore* and *da caccia*) the work takes on an attractive tone colour, from which the opening movement especially benefits. The vocal ensemble performs together only in the final chorale, while the four soloists sing the arias and recitatives. The solo bass represents the *vox Christi*, which Bach uses to place the Old Testament quotation in the first movement in the mouth of Jesus; in movement 4 the tenor takes the role of the Evangelist. The four arias are finely differentiated: no. 1 is for bass and full orchestra; no. 3 is a trio for tenor, *oboe d'amore* and continuo (with strings entering in the concluding ritornello); no. 4 is scored for continuo only; and no. 5 is a polyphonic quartet for soprano, alto and two *oboi d'amore* (with violins).

The cantata **“Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,” BWV 117**, has survived without liturgical designation and can be dated only approximately to the period 1728-31. The work evidently belongs to a small group of chorale cantatas which were added to the cycle of 1724-25 at a later date. The text consists of the entire strophes of the church Lied of the same name written by Johann Jacob Schütz in 1673. The work thus amounts to as many as nine strophes, comprising a chorale movement for the choir (no. 1, repeated as no. 9), a simple chorale (no. 4) and three each of recitatives (nos 2, 5 and 8) and arias (nos 3, 6, and 7). The old melody to which the Lied was written, “Es ist das Heil uns kommen her” (1524), appears in movements 1, 4 and 9 only.

The scoring of the cantata, with two pairs of woodwind (two flutes and two oboes doubling as *oboi d’amore*) joining the usual strings and four-voice choir offers Bach a rich variety of sonorities. To create symmetry, Bach adopts the unusual solution of placing the chorale harmonisation at the centre; the work is framed at the start and the finish by the expansive chorale movements for the choir. The three arias provide different shades of colour: no. 3 is a quartet for tenor with two *oboi d’amore* and continuo, no. 6 is a trio for bass, solo violin and continuo, and no. 7 is more lavishly scored, with alto, flute and strings.

The cantata **“Ihr Tore zu Zion,” BWV 193**, was written for the service celebrating the inauguration of the town council, which in 1727 – the year the work was composed – occurred on 25 August. The text is by an unknown author, who in movements 1, 3 and 5 drew on one of Bach's earlier works, from his period in Köthen; Bach likewise reuses the earlier music. Possibly Henrici (Picander) was author of the text, since shortly before the service for the council inauguration he and Bach had reworked the same Köthen music for a cantata celebrating the name day of King August the Strong on 3 August 1727.

Unfortunately, the cantata survives in a fragmentary state. The original score has not been preserved, but only an incomplete set of parts, with the continuo missing. The festive scoring comprises a four-voice choir along with soloists and an orchestra of three trumpets, timpani, two oboes, strings and continuo. The performance of the cantata in this recording is based on a reconstruction by Ton Koopman.

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

22./23.4.1723 Bach takes up his appointment as *Thomaskantor* in Leipzig.
22.5.1723 Bach moves with his family from Köthen to Leipzig.
1723-25 First yearly cycle of Leipzig church cantatas
1724-25 Second yearly cycle of Leipzig church cantatas (chorale cantatas)

1725-27 *Third yearly cycle of Leipzig church cantatas*

17.1.1726 3rd Sunday after Epiphany: **BWV 72**
16.6.1726 Trinity: **BWV 129**
21.7.1726 5th Sunday after Trinity: **BWV 88**
11.4.1727 Good Friday: St Matthew Passion, BWV 244 (1st version)
25.8.1727 Inauguration of the town council: **BWV 193**

1728-29 *Fourth yearly cycle of Leipzig church cantatas*
(Picander cycle, incomplete)

17.10.1728 (?) 21st Sunday after Trinity: **BWV 188**
1.1.1729 New Year: **BWV 171**
27.2.1729 Quinquagesima: **BWV 159**
15.4.1729 Good Friday: St Matthew Passion (2nd performance)
19.4.1729 (?) Easter Tuesday: **BWV 145**
6. 6.1729 Whit Monday: **BWV 174**

Later church cantatas

17.9.1730 15th Sunday after Trinity: **BWV 51**
1728-31 Without liturgical designation: **BWV 117**

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 Death of Bach

Translation: James Chater

Les cantates de la période 1726-1731 et le cycle de Picander (1728-29)

Christoph Wolff

Les cantates du volume 19 peuvent être réparties en trois groupes : Quatre oeuvres (BWV 72, 88, 129 and 193) appartiennent à la troisième série de Leipzig, de 1725 à 1727; Cinq oeuvres (BWV 145, 159, 171, 174 and 188) appartiennent au groupe connu sous le nom de cycle de Picander de 1728-29, qui ne fut pas achevé, ou qui n'a pas subsisté de façon complète ; Deux oeuvres (BWV 51 and 117) appartiennent à la période postérieure à 1730, durant laquelle Bach ne composa des cantates d'église que de manière sporadique.

Ses cinq premières années en tant que Thomaskantor réclamèrent à Johann Sebastian Bach un effort inhabituel, car il se chargea de composer, plus ou moins par lui-même, les cantates d'église pour chaque dimanche. Il n'y était pas obligé par son contrat, mais il se soumit de façon stricte à ce projet au moins durant deux années, et il l'assouplit un peu pour le troisième cycle annuel, qui s'étendit sur deux, trois années. Cela dit, Bach ne s'enferma jamais dans une routine, car il découvrait sans cesse de nouvelles facettes dans le genre cantate.

Cet engagement au renouveau perpétuel dans le traitement musical fut prolongé après 1728, même si sa production de cantates fut visiblement diminuée. Cela apparaît clairement dans ses oeuvres basées sur des textes du poète de Leipzig Christian Friedrich Henrici, alias Picander. Durant une longue période après 1727, Bach collabora de très près avec Picander, l'auteur de la Passion selon Saint Matthieu, aussi bien à oeuvres sacrées que profanes. En 1728 Picander publia un volume complet de poèmes sacrés pour tous les dimanches et jours de fête de l'année liturgique. Dans la préface de cette oeuvre il exprime l'espoir que « le manque d'élégance poétique serait compensé par la douceur de l'incomparable Maître de Chapelle Bach, et que ces chants seraient chantés dans les principales églises de la pieuse Leipzig ». Au total, on peut identifier neuf cantates provenant du « cycle de Picander ». Nous ne savons pas si Bach utilisa davantage ou peut-être même tous les textes, et si les compositions en question ont été perdues.

Ce fut durant la période de son cycle de Picander que Bach prit en charge le Collegium musicum, une association des habitants de la ville de Leipzig férus de musique. Cela entraîna une visible amélioration des conditions de représentation qui favorisa également ses compositions pour l'église. Cela peut être clairement vu dans le somptueux arrangement de la Cantate BWV 174, que Bach composa peu de temps après qu'il reprit le Collegium musicum et qu'il donna en représentation le Lundi de Pentecôte de l'année 1729.

*

La cantate "**Gelobet sei der Herr, mein Gott**", BWV 129, fut écrite pour le dimanche de la Trinité et fut probablement jouée le 16 juin 1726 (mais peut-être une année plus tard). Son texte est composé des cinq strophes du Lied de Johann Olearius du même nom (1655), combiné avec la mélodie "O Gott, du frommer Gott". L'oeuvre est donc un supplément au cycle de cantates de 1724-25, auquel manquait une composition pour le dimanche de la Trinité. Le texte d'Olearius est dédié au concept de la Trinité, comme il convient à la fête du jour.

La cantate est arrangée pour un chœur à quatre voix (avec solistes dans les quatre voix), accompagné d'un grand orchestre avec trois trompettes et timbales, flûtes traversières, deux hautbois, cordes et continuo. Dans les parties originales subsistantes, qui datent de la période d'origine de la création, nous pouvons trouver des indications spécifiques de représentations ultérieures (autour de 1732, 1743-44, 1744-47). Autour de 1732 Bach remplaça l'accompagnement d'orgue des mouvements 2-4 par le clavecin (instrument utilisé dans cet enregistrement); cependant, dans les années 1740 l'orgue fut une fois encore utilisé dans ces mouvements. Le chorale cantus firmus est utilisé dans les premier et dernier mouvements (la mélodie apparaissant dans la voix haute). Les mouvements 2-4, d'autre part, ne comportent aucune trace de la mélodie du chorale.

La cantate **“Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem”**, BWV 159, fut écrite pour la Quinquagésime et fut créée le 27 février 1729. Son texte est tiré du volume des poèmes de cantates publié par Christian Friedrich Henricis (Picander) en 1728. Le mouvement 1 est basé sur Luc 18:31, le mouvement 2 développe la strophe chorale “Ich will hier bei dir stehen” (1656) de Paul Gerhardt, et le chorale final est tiré du Lied “Jesu Kreuz, Leiden und Pein” (1633) de Paul Stockmann. Le texte de la cantate dans sa totalité fait référence à l’Evangile du dimanche, Luc 18:31-43 (L’entrée du Christ à Jérusalem). L’arrangement de la cantate est assez modeste: à côté du chœur à quatre voix (utilisé seulement dans le chorale conclusif), trois voix de solistes (alto, ténor et basse) et un orchestre composé de hautbois, cordes et continuo. L’ouverture *arioso* de la cantate permet au vox Christi de se faire entendre dès le début, annonçant la Passion. La représentation de la cantate à la Quinquagésime fut la dernière avant le commencement du carême, pendant lequel aucune cantate n’était jouée à Leipzig, le premier événement musical étant la Passion, le Vendredi Saint. En 1729 la référence explicite à la Passion dans BWV 159 fut appuyée, le Vendredi Saint, par la représentation de la Passion selon Saint Matthieu (également un texte de Picander).

La cantate **“Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte”**, BWV 174, fut écrite pour le Lundi de Pentecôte, 6 juin 1729. Cette date n’est pas simplement une déduction à partir des sources: l’année 1729 est inscrite dans la partition originale de Bach. Le texte de Picander, de son recueil de 1728, se réfère de près à l’Evangile de la fête, Jean 3:16-21 (« Dieu a tant aimé le monde... »), qui influence aussi le choix de la strophe chorale conclusive (mouvement 6) de Martin Schalling (1571). La cantate a un arrangement instrumental remarquablement riche. L’orchestre, avec deux cors, trois hautbois, cordes et continuo, fut de façon évidente renforcé par les membres du Collegium musicum, dont Bach venait juste de devenir le directeur.

Cependant, le complément vocal essentiellement fait de solistes, avec alto, ténor et basse (le chœur n’est utilisé que pour le chorale final), tient compte des exigences considérables auxquelles sont soumis les chanteurs durant les trois jours de Pentecôte. En inaugurant sa collaboration avec le Collegium musicum, Bach commence sa cantate avec une splendide sinfonia, un arrangement du mouvement d’ouverture du Concerto brandebourgeois n°1, une partition pour dix instruments à corde à laquelle il ajoute cinq instruments à vent.

La cantate **“Alles nur nach Gottes Willen”**, BWV 72, fut écrite pour le 3^e dimanche après l’Epiphanie et fut créée le 27 janvier 1726. L’Evangile du dimanche est Matthieu 8:1-13 (la guérison d’un lépreux; la guérison du serviteur d’un centurion). Bach tira le texte d’un cycle annuel de poèmes-cantates de Salomon Franck (1715), qu’il avait déjà utilisé à Weimar. Pour le chorale conclusif, Bach utilisa la première strophe d’un Lied d’Albrecht de Brandebourg, ainsi nommé (1547), qui est étroitement lié avec le texte du premier mouvement.

Le premier mouvement de la cantate fut repris après 1735 comme Gloria de la Messe en Sol mineur BWV 235, mais sans extension de l’arrangement de la modeste cantate typique des jours non festifs, laquelle consiste en un chœur à quatre voix, deux hautbois, cordes et continuo. L’expansif traitement mélismatique de “Alles” (“tout”) comme mot-clé du chœur d’ouverture de la cantate se prête excellemment à une réinterprétation en tant que “Gloria”. Le récitatif n° 2, qui conduit sans césure au premier aria, est inhabituellement long et a une section *arioso* centrale. Les deux arias, d’un autre côté, suivent l’usuelle forme da capo: l’aria alto utilise deux violons solistes, pendant que dans l’aria soprane le solo de hautbois est accompagné par un ensemble de cordes.

La cantate **“Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm”**, BWV 171, fut écrite pour le jour de l’an, probablement celui de 1729. Le texte est, une fois encore, tiré du recueil de Picander de 1728. Dès ses premières lignes (issues du Psaume 48:11) il s’oriente vers le thème du jour de la fête, proclamé dans la lecture de l’Evangile, Luc 2:21 (donation du nom de Jésus). Le texte du chorale final (Johannes Herman, 1593) est un chant à la louange de la nouvelle année. La partition autographe montre que le mouvement d’ouverture est tiré d’une oeuvre perdue; plus tard le mouvement fut paraphrasé dans le “Patrem omnipotentem” de la Messe en Si mineur. Le mouvement 4 trouve aussi son origine dans une cantate profane, tandis que le chorale final est tiré de la cantate du nouvel an BWV 41 de 1725. L’arrangement, avec trois trompettes, timbales, deux hautbois, cordes et continuo, correspond tout à fait à cet événement festif. Plus particulièrement, la prééminence est donnée au chœur de trompettes à

la fois dans la splendide fugue chorale du mouvement d'ouverture (où le chorale des voix est soutenu par les cordes) et dans le chorale final, avec ses interludes qui relient les vers du chorale.

La cantate **“Jauchzet Gott in allen Landen”, BWV 51**, fut jouée le 17 septembre 1730, 15^e dimanche après la Trinité – l'unique cantate subsistante de Bach pour cette date liturgique. Cependant, l'oeuvre fut probablement créée à une date antérieure, pour une occasion inconnue peu avant 1730. En outre, l'indication expresse “et in ogni tempo” (pour toute période) montre que Bach ne considérait pas que la fonction liturgique de cette oeuvre devait se limiter à un dimanche de la Trinité. Aussi n'y a-t-il pas de connection très rapprochée avec l'Evangile du dimanche, Matthieu 6:24-34 (issu du sermon sur la montagne). L'auteur du texte est inconnu; le mouvement conclusif utilise une strophe du Lied de Johann Gramann “Nun lob, mein Seel, den Herren” (1548).

Les sources originales subsistantes (partition et parties vocales et instrumentales) n'offrent malheureusement aucun indice supplémentaire pour retracer l'histoire de cette oeuvre, exceptée cette information selon laquelle, après 1730, une représentation supplémentaire au moins fut donnée. Cette oeuvre extraordinairement attirante réclame deux solistes virtuoses soprane et trompette, accompagnés des cordes et du continuo. Le sobre arrangement chorale dans le mouvement 4 prépare à l'impressionnant final (mouvement 5) sur le dernier mot de la strophe chorale: “Alleluia.”

La cantate **“Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen”, BWV 145**, fut écrite pour le Jeudi Saint. Comme BWV 158, écrite pour la même date liturgique, ses origines sont obscures. La plus ancienne source provient du 19^e siècle et conserve une extension d'une cantate de Bach provenant probablement du cercle de Carl Friedrich Zelter et de la Sing-Akademie de Berlin. Cette source se réfère à un chorale d'ouverture “Auf, mein Herz, des Herren Tag”, chanté à l'un des chorales du recueil de Breitkopfion de 1783-1787, et au mouvement choral de Georg Philipp Telemann qui suit, “So du mit deinem Munde bekennest Jesum”. Le coeur de la cantate, de Bach, consiste dans la mise en musique d'un texte de Christian Friedrich Henrici (Picander) issu de son cycle imprimé de cantates de 1728. Nous pouvons donc supposer que l'oeuvre fut créée le 19 avril 1729, probablement en faisant usage d'un matériau retravaillé issu des modèles musicaux de la période de Köthen (mouvements 1 et 3).

La cantate à cinq mouvements de Picander, réalisée par Bach, commence par un duo (avec solo de violon) et se conclut par le Lied de Pâques “Erschienen ist der herrlich Tag” (1560) de Nikolaus Hermann. Cependant, étant donnée la transmission problématique de l'oeuvre, on peut se demander si cette séquence correspond au format original de Bach. Il est possible que l'oeuvre ait commencé par un long mouvement concerto en guise d'introduction instrumentale, comme ce fut le cas avec la cantate BWV 174 composée pour le Lundi de Pentecôte de 1729, également basée sur un texte de Picander.

La cantate **“Ich habe meine Zuversicht”, BWV 188**, fut écrite pour le 21^e dimanche après la Trinité, et date environ de 1728; elle fut probablement créée le 17 octobre 1728. Le texte, qui pourrait avoir été trouvé dans le recueil de Picander de 1728, ne suit l'Evangile du dimanche qu'en des termes généraux (John 4:47-54: Jesus guérit le fils d'un officier du roi). Le chorale conclusif est le Lied d'église “Auf meinen lieben Gott” (before 1603), d'un auteur anonyme. Les force vocales et instrumentales utilisées dans la cantate sont tout à fait typiques, bien que l'orchestre utilise trois hautbois au lieu de deux, et que le choeur à quatre voix ne soit entendu qu'au chorale final; ceci dit, des instructions solo apparaissent dans les quatre voix. Ce qui est inhabituel c'est l'orgue obligato, utilisé par Bach après 1726, dans une autre série de cantates dans laquelle cet instrument joue un rôle concertant. L'orgue détermine aussi le caractère de la longue sinfonia d'ouverture, réutilisée plus tard dans le Concerto pour clavecin en Ré mineur, BWV 1052. L'orgue concertant accompagne également l'aria alto n°4, tandis que l'aria ténor n° 2 est accompagné par un hautbois obligato.

La cantate **“Siehe, ich will Fischer aussenden,” BWV 88**, fut écrite pour le 5^e dimanche après la Trinité, en 1726 (21 July). Le texte de la cantate bipartite est attribué au duc Ernst Ludwig de Saxe-Meiningen et provient du même recueil de 1705 qui avait été mis en musique par le *Hofkapellmeister* de Meiningen, Johann Ludwig Bach. En 1726 Bach donna en représentation à Leipzig de nombreuses cantates de son cousin de Meiningen, qu'il avait manifestement trouvées à son goût. Les mouvements

1 et 4 sont des textes de la Bible: Jérémie 16:16 et Luc 5:10, le dernier un verset de l'Évangile du dimanche, Luc 5:1-11 (Pierre et la pêche miraculeuse); le choral conclusif est une strophe du Lied "Wer nur den lieben Gott läßt walten" (1657) de Georg Neumark.

L'arrangement instrumental de la cantate n'est absolument pas typique d'un dimanche ordinaire: avec deux cors et trois bas instruments de la famille des hautbois (hautbois d'amour et *da caccia*), l'œuvre prend une couleur tonale séduisante, dont le mouvement d'ouverture bénéficie spécialement. L'ensemble des voix chante ensemble seulement au choral final, tandis que les quatre solistes chantent les arias et les récitatifs. La basse solo représente la *vox Christi*, que Bach utilise pour mettre la citation de l'Ancien Testament du premier mouvement dans la bouche de Jésus; dans le mouvement 4 le ténor tient le rôle de l'évangéliste. Les quatre arias sont finement différenciés: le n°1 est pour basse et orchestre complet; le n°3 est un trio pour ténor, hautbois d'amour et continuo; et le n°5 est un quartet polyphonique pour soprane, alto et deux hautbois d'amour (avec violons).

La cantate "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," BWV 117, a subsisté sans désignation liturgique et elle ne peut être datée que de façon approximative dans la période de 1728-31. L'œuvre appartient de toute évidence au petit groupe de cantates chorales qui fut ajouté plus tard au cycle annuel de 1724-25. Le texte consiste dans une strophe complète du Lied d'église de Johann Jacob Schütz, ainsi nommé, (1673). L'œuvre consiste en neuf strophes, comprenant un mouvement choral pour chœur (n°1, repris comme n°9), un simple choral (n°4), trois récitatifs (n°2, 5 et 8) et trois arias (n°3, 6, et 7). L'ancienne mélodie sur laquelle le Lied fut écrit "Es ist das Heil uns kommen her" (1524), apparaît dans les mouvements 1, 4 et 9 seulement.

L'arrangement de la cantate, avec deux paires de bois (deux flûtes et deux hautbois en alternance avec hautbois d'amour) jointes aux habituelles cordes et au chœur à quatre voix, offre à Bach une riche variété de sonorités. Afin de créer une symétrie, Bach adopte la solution inhabituelle consistant à placer l'harmonisation chorale au centre; l'œuvre est encadrée, au commencement et à la fin par les larges mouvements chorals pour chœur. Les trois arias procurent différentes nuances de couleur: le n°3 est un quartet pour ténor avec deux hautbois d'amour et continuo, le n°6 est un trio pour basse, solo de violon et continuo, et le n°7 est plus largement arrangé, avec alto, flûte et cordes.

La cantate "Ihr Tore zu Zion," BWV 193, fut écrite pour le service célébrant l'inauguration du conseil de la ville qui, en 1727 – année durant laquelle l'œuvre fut composée – eut lieu le 25 août. Le texte, d'un auteur inconnu, se sert dans les mouvements 1, 3 et 5 d'œuvres de Bach antérieures, datant de sa période de Köthen; la musique aussi est basée sur des œuvres antérieures. Il est possible que Henrici (Picander) fut l'auteur de ce texte, car peu avant le service d'inauguration du conseil avec Bach ils avaient retravaillé la même musique de Köthen pour une cantate célébrant la fête du Roi Auguste le Fort, le 3 août 1727.

Malheureusement, la cantate subsiste dans un état fragmentaire. La partition originale n'a pas été préservée, mais il reste seulement un jeu incomplet de parties, avec le continuo manquant. La partition festive comprend un chœur à quatre voix avec en plus des solistes et un orchestre de trois trompettes, timbales, deux hautbois et continuo. La représentation de la cantate dans ce disque est basée sur une reconstruction de Ton Koopman.

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Chronologie des cantates d'église de Leipzig
(avec référence particulières aux cantates de ce groupement)

22./23.4.1723	Bach prend ses fonctions de <i>Thomaskantor</i> à Leipzig
22.5.1723	Bach part de Köthen pour Leipzig avec sa famille
1723-26	Premier cycle annuel de cantates d'église de Leipzig
1724-25	Deuxième cycle annuel de cantates d'église de Leipzig (cantates chorales)
1725-27	<i>Troisième cycle annuel de cantates d'église de Leipzig.</i>
17.1.1726	3e dimanche après l'Epiphanie: BWV 72
16.6.1726	Trinité: BWV 129
21.7.1726	5e dimanche après la Trinité: BWV 88
11.4.1727	Vendredi Saint: la Passion selon St Matthieu, BWV 244 (1ère version)
25.8.1727	Inauguration du conseil de la ville: BWV 193
1728-29	<i>Quatrième cycle annuel de cantates d'église de Leipzig.</i> (cycle de Picander, incomplet)
17.10.1728 (?)	21e dimanche après la Trinité: BWV 188
1.1.1729	Nouvel an: BWV 171
27.2.1729	Quinquagesima: BWV 159
15.4.1729	Vendredi Saint: la Passion selon St Matthieu (2e représentation)
19.4.1729 (?)	Jeudi Saint: BWV 145
6. 6.1729	Lundi Saint: BWV 174
	<i>Cantates d'église ultérieures</i>
17.9.1730	15e dimanche après la Trinité: BWV 51
1728-31	Sans désignation liturgique: BWV 117
27.7.1733	Bach présente à la cours de Dresde le Kyrie et le Gloria de ce qui était censé être sa Messe en Si mineur, BWV 232.
25.12.1734-6.1.1735	De Noël à l'Epiphanie: "Noël" Oratorio, BWV 248
30.3.1737	Vendredi Saint: la Passion selon St Matthieu, BWV 244 (2e version)
28.7.1750	Mort de Bach

Traduction: Nathalie Chater