

N°14

bwv 119 «preise, jerusalem, den herrn»

bwv 163 «nur jedem das seine»

bwv 93 «wer nur den lieben gott läßt walten»

BWV 119 «Preise, Jerusalem, den Herrn»

01	1. Chor – <i>preise, jerusalem, den herrn</i>	04:41
02	2. Rezitativ (Tenor) – <i>gesegnet land! glückselge stadt!</i>	01:24
03	3. Arie (Tenor) – <i>wohl dir, du volk der linden</i>	03:50
04	4. Rezitativ (Bass) – <i>so herrlich stehst du, liebe stadt!</i>	01:55
05	5. Arie (Alt) – <i>die obrigkeit ist gottes gabe</i>	02:43
06	6. Rezitativ (Sopran) – <i>nun! wir erkennen es und bringen dir</i>	00:53
07	7. Chor – <i>der herr hat guts an uns getan</i>	05:44
08	8. Rezitativ (Alt) – <i>zuletzt! da du uns, herr</i>	00:43
09	9. Choral – <i>hilf deinem volk, herr jesu christ</i>	00:54

Bonusaufnahmen

10	8. Rezitativ (Alt), Wiederholung – <i>zuletzt! da du uns, herr</i>	00:43
11	9. Choral mit Bläserbesetzung (nachkomponiert von Thomas Leininger) – <i>hilf deinem volk, herr jesu christ</i>	01:10
	24:45

BWV 163 «Nur jedem das Seine»

12	1. Arie (Tenor) – <i>nur jedem das seine</i>	04:14
13	2. Rezitativ (Bass) – <i>du bist, mein gott, der geber aller gaben</i>	01:38
14	3. Arie (Bass) – <i>laß mein herz die münze sein</i>	03:01
15	4. Rezitativ (Duett Sopran, Alt) – <i>ich wollte dir, o gott, das herze gerne geben</i>	02:33
16	5. Arie (Duett Sopran, Alt) – <i>nimm mich mir und gib mich dir</i>	02:29
17	6. Choral – <i>führ auch mein herz und sinn</i>	00:39
	14:37

BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten»

18	1. Chor – <i>wer nur den lieben gott läßt walten</i>	06:00
19	2. Rezitativ (Bass) – <i>was helfen uns die schweren sorgen</i>	02:05
20	3. Arie (Tenor) – <i>man halte nur ein wenig stille</i>	02:40
21	4. Arie (Duett Sopran, Alt) – <i>er kennt die rechten freudenstunden</i>	02:46
22	5. Rezitativ (Tenor) – <i>denk nicht in deiner drangsalshitze</i>	02:33
23	6. Arie (Sopran) – <i>ich will auf den herren schaun</i>	02:18
24	7. Choral – <i>sing, bet und geh auf gottes wegen</i>	01:04
	19:30

Liveaufnahmen

BWV 119, Kirche St. Peter Zürich, Schweiz.....	19. September 2014
BWV 163, Evangelische Kirche Trogen AR, Schweiz	16. November 2012
BWV 93, Evangelische Kirche Trogen AR, Schweiz.....	18. Juni 2010

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

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

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

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

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

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen sind wenige Tage nach dem Konzert erhältlich und werden sowohl in gedruckter als auch elektronischer Form herausgegeben.

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

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

bach im 19. jahrhundert: wiederentdeckung als aufführungspraktische neudeutung

Anselm Hartinger

Die landläufige These, dass Bachs Musik nach völliger Vergessenheit erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt worden sei, verkennt zwar sein nach 1750 anhaltendes Ansehen als satztechnische Autorität, Orgelmeister und Klavierpädagoge. Doch haben die Aufführungen der Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Friedrich Zelter 1829 in Berlin Bachs geistlicher Musik zweifellos neue Hörerschichten erschlossen und seiner Hochschätzung als Tonsetzer von klassischem Rang den Boden bereitet.

Für die Einbeziehung Bachs in das Repertoire der modernen Massenchöre und Sinfonieorchester war allerdings ein erheblicher Preis zu entrichten. Um den gegenüber dem Barock veränderten Hörgewohnheiten und Besetzungsstandards zu genügen, mussten

seine Kompositionen in nahezu sämtlichen Parametern bearbeitet werden – von den als altfränkisch angesehenen Originaltexten über die im 19. Jahrhundert unspielbar hohen Trompetenstimmen und die im Konzertsaal oft fehlenden Orgeln bis zur als unerträglich empfundenen Länge der Bach'schen Passionen. Dass sich nun anstelle professioneller Kleinensembles nach Hunderten zählende männliche und weibliche Amateurchoristen an Bachs Partituren wagten, musste das Klangbild dieser Musik drastisch verändern. Wie neue Forschungen gezeigt haben, gab es deshalb vor etwa 1860 kaum irgendwo Bach-Aufführungen, die nicht auf massiv gekürzten, ganz neu instrumentierten oder völlig frei zusammengestellten Werkfassungen beruhten. Kein Wunder, dass Bach so nur als Meister grosser kontra-

punktischer Chöre und unbequem schwieriger Orchesterstimmen erschien, dem offenbar jede Sensibilität für Singstimmen und Klangfarben gefehlt hatte...

Bachs sogenannte «Wiederentdeckung» im 19. Jahrhundert entsprach daher mehr der klingenden Neudeutung eines ganzen Œuvres. Die erste Leipziger Wiederaufführung der Kantate BWV 119 am 23. April 1843 ist dafür ein gutes Beispiel, belegen doch Zeitungsberichte und die in Oxford erhaltene Partitur, wie sehr der dirigierende Mendelssohn im Vorfeld der Einweihung des von ihm gestifteten Leipziger Bachdenkmals in die musikalische Substanz eingriff. Schon die Umwidmung der Festmusik für den in Leipzig letztmals 1830 begangenen Ratswechsel zum chorsinfonischen Beitrag für das Gedenkkonzert legte eine Kürzung nahe, die unter Verzicht auf sämtliche Arien sowie den Chor «Der Herr hat Guts an uns getan» besonders drastisch ausfiel. Doch selbst der monumentale Eingangschor musste sich gravierende Eingriffe gefallen lassen. Blockflöten wurden durch Querflöten ersetzt, sämtliche

Chorkoloraturen begradigt und der wahrscheinlich für drei Trompeten und eine Posaune umgearbeitete Blechbläserchor an etlichen Stellen tiefergelegt.

Im Ergebnis entstand ein mehr nach Händel und den Oratorien des 19. Jahrhunderts klingender Bach, der gleichwohl seine Inspirationskraft nicht verfehlte. Ein Beispiel dafür sind die Choralkantaten Mendelssohns, die ihr Vorbild an vielen Stellen durchscheinen lassen. So wirkt die Arie «Er kennt die rechten Freudenstunden» aus Mendelssohns 1829 geschriebener Kantate «Wer nur den lieben Gott läßt walten» MWV A7 wie eine dezente Modernisierung des Tenorsolos «Man halte nur ein wenig stille» aus Bachs Choralkantate BWV 93.

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: Bachs Kirchenmusik wird kaum mit äusserlichen Effekten assoziiert. Dennoch gibt es Kantaten, die durch ihre Besetzung sowie gewisse Eigenheiten einen besonders repräsentativen Gestus ausbilden. Wie empfindest du diese Akzentverlagerung, was geht dort gegebenenfalls verloren und wie gehst du aufführungspraktisch an derartige Facetten heran?

rudolf lutz: Grosse Herausforderungen bringen jeden Künstler dazu, sich ins Zeug zu legen und seinen Vorgesetzten zu zeigen, was er draufhat. Als ich einmal die Ehre hatte, zum Einzug des St.Galler Bischofs in der evangelischen Stadtkirche zu spielen, komponierte ich eine festliche Ouvertüre für Orgel – und da habe ich richtig losgelegt, weil ich wusste:

Dies muss eine echt repräsentative Musik werden! Auch Bach hat für seine erste Leipziger Ratskantate nicht zufällig eine Ouvertüre und damit eine höfische «Tonlage» gewählt.

Bei dieser Kantate schaue ich auf die Besetzung, die mit vier Trompeten, Pauken und etlichen Holzbläsern grandios ausgefallen ist. Das Bassrezitativ beginnt dann folgerichtig mit schmetternden Fanfaren – es ist eine Art Befehlsausgabe der pompös auftretenden Obrigkeit. Da braucht es einfach eine schnörkellose Tonsprache, und dieser repräsentative Rahmen ist auch der Grund, warum wir die rätselhaften Fermaten im Schlusschoral trotz der vermeintlich unbequemen Tonarten mit nachkomponierten Trompetenzwischenspielen aufgefüllt haben. Einen völlig schmucklosen Schlusssatz kann man sich als mitdenken-

der Musiker hier kaum vorstellen, und wir wissen ja von der Kantate BWV 207, dass Bach einen zu einer Festmusik gehörigen Bläsermarsch auch mal auf einem Extra-Notenblatt notierte...

Mit der Festbesetzung korrespondiert oft eine weiträumige Anlage – etwa in der Fuge «Der Herr hat Guts an uns getan», deren einleuchtender und nicht zu komplexer Aufbau sicher seinen Eindruck auf die Ratsleute nicht verfehlte. Hier kommen dann gezielte Zusätze ins Spiel – etwa die Orchesteranfaren des Mittelteils, die mir eindeutig Signalen abgelauscht scheinen und die die heraldische Ebene der Turmbläser und Stadtsoldaten hineinbringen. Im Grunde überhöht die Musik den vom biblischen Jerusalem handelnden Text – für die lokalen Mächtigen sollte es klingen, als wäre ihr geliebtes Leipzig das wahre Rom...

Generell fällt mir auf, dass bei Bach die repräsentative Wucht und Grösse nicht zu einem Verlust an Tiefe und Differenziertheit führt. Natürlich bringen auf Prachtentfaltung zielende Abläufe eine gewisse harmonische

Vereinfachung und Verlangsamung mit sich. Dem steht jedoch meist ein ausgleichendes Element gegenüber – etwa eine virtuos beschleunigte Gegenstimme. Wie bei einem perfekt ausgereicherten Mischpult hält Bach Kontrapunkt und Klang immer in der Balance. Ohnehin sollte man bei ihm nicht nur an eine unendlich verdichtete Komplexität denken; er kann vielmehr die verschiedenen Dimensionen seiner Musik sehr gut staffeln. Bach weiss um die Bedeutung der Einfachheit und nimmt sich deshalb bei einer Komponente zurück, um das Ganze desto mehr zur Wirkung zu bringen. Er malt sozusagen fantastisch in Öl, weil schon die vorbereitende Zeichnung so fein ausgearbeitet ist.

PREISE, JE RUSALÉM, DEN HER RN

BWV 119

Kantate zur Ratswahl

Textdichter Nr. 1

Ps. 147, 12-14

Textdichter Nr. 2–8

unbekannter Bearbeiter

Textdichter Nr. 9

Martin Luther, 1529

Erste Aufführung

Ratswechsel, 30. August 1723,

Leipzig

01 1. Chor

Preise, Jerusalem, den Herrn,
lobe, Zion, deinen Gott;
denn er machet fest die Riegel deiner Tore
und segnet deine Kinder drinnen,
er schaffet deinen Grenzen Friede.

02 2. Rezitativ (*tenor*)

Gesegnet Land! glückselge Stadt!
wo selbst der Herr sein Herd und Feuer hat.
Wie kann Gott besser lohnen,
als wo er Ehre läßt in einem Lande wohnen;
wie kann er eine Stadt
mit reichern Nachdruck segnen,
als wo er Güt und Treu einander läßt begegnen.
Wo er Gerechtigkeit und Friede
zu küssen niemals müde,
nicht müde, niemals satt
zu werden teuer verheißen,
auch in der Tat erfüllet hat,
da ist der Schluß gemacht:
Gesegnet Land! glückselge Stadt!

03 3. Arie (*tenor*)

Wohl dir, du Volk der Linden,
wohl dir, du hast es gut,
wie viel an Gottes Segen
und seiner Huld gelegen,
die überschwenglich tut,
kannst du an dir befinden.

04 4. Rezitativ (*bass*)

So herrlich stehst du, liebe Stadt!
Du Volk! das Gott zum Erbteil sich erwählet hat.
Doch wohl! und aber wohl!
wo man's zu Herzen fassen
und recht erkennen will, durch wen der Herr
den Segen wachsen lassen.
Ja! was bedarf es viel, das Zeugnis ist schon da,
Herz und Gewissen wird uns überzeugen,
daß, was wir Gutes bei uns sehn,
nächst Gott durch kluge Obrigkeit
und durch ihr weises Regiment geschehn.
Drum sei, geliebtes Volk, zu treuem Dank bereit,
sonst würden auch davon nicht deine
Mauren* schweigen.

05 5. Arie (*alt*)

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
ja selber Gottes Ebenbild.
Wer ihre Macht nicht will ermessen,
der muß auch Gottes gar vergessen,
wie würde sonst sein Wort erfüllt.

06 6. Rezitativ (*sopran*)

Nun! wir erkennen es und bringen dir,
o höchster Gott, ein Opfer unsers Danks dafür.
Zumal, nachdem der heutige Tag,
der Tag, den uns der Herr gemacht,
euch, teure Väter, teils von eurer Last
entbunden,
teils auch auf euch schlaflose Sorgenstunden
bei einer neuen Wahl gebracht,
so seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund
zugleich:

07 7. Chor

Der Herr hat Guts an uns getan,
des sind wir alle fröhlich.

Er seh die teuren Väter an
und halte auf unzählig
und späte, lange Jahre 'naus
in ihren Regimente Haus,
so wollen wir ihn preisen.

08 8. Rezitativ (*alt*)

Zuletzt! Da du uns, Herr,
zu deinem Volk gesetzt,
so laß von deinen Frommen
nur noch ein arm Gebet
vor deine Ohren kommen;
und höre! ja, erhöre,
der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.

09 9. Choral

Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
und segne, was dein Erbteil ist,
wart und pfleg ihr'r zu aller Zeit
und heb sie hoch in Ewigkeit.
Amen.

Bonusaufnahmen

10 8. Rezitativ (*alt*), Wiederholung

Zuletzt! Da du uns, Herr,
zu deinem Volk gesetzt,
so laß von deinen Frommen
nur noch ein arm Gebet
vor deine Ohren kommen;
und höre! ja, erhöre,
der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.

11 9. Choral mit Bläserbesetzung

(nachkomponiert von Thomas Leiniger)

Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
und segne, was dein Erbteil ist,
wart und pfleg ihr'r zu aller Zeit
und heb sie hoch in Ewigkeit.
Amen.

Solisten

Sopran Maria Weber
Alt Margot Oitzinger
Tenor Bernhard Berchtold
Bass Matthias Helm

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran Lia Andres, Guro Hjemli, Jennifer Rudin, Noëmi Sohn Nad,
..... Noëmi Tran-Rediger, Alexa Vogel, Maria Weber
Alt Jan Börner, Antonia Frey, Francisca Näf, Damaris Rickhaus, Simon Savoy, Lea Scherer
Tenor Marcel Fässler, Clemens Flämig, Manuel Gerber, Walter Siegel
Bass Fabrice Hayoz, Valentin Parli, Philippe Rayot, Oliver Rudin,
..... Tobias Wicky, William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine Renate Steinmann, Monika Baer, Sabine Hochstrasser,
..... Martin Korrodi, Ildikó Sajgó, Olivia Schenkel, Salome Zimmermann, Anita Zeller
Viola Susanna Hefti, Matthias Jäggi, Ulrike Kaufmann
Violoncello Martin Zeller, Hristo Kouzmanov
Violine Iris Finkbeiner
Tromba Patrick Henrichs, Peter Hasel, Klaus Pfeiffer, Pavel Janecek
Timpani Martin Homann
Flauto dolce Annina Stahlberger, Teresa Hackel
Oboe & Oboe d' amore Kerstin Kramp, Andreas Helm

Oboe Ann Cathrin Collin
Fagott Susann Landert
Orgel..... Nicola Cumer
Cembalo..... Thomas Leininger

Leitung
..... Rudolf Lutz

einführung zur kantate bwo 119

«preise, jerusalem, den herrn»

Anselm Hartinger

Als Bach 1723 sein Kantorat antrat, war er trotz eines langwierigen Bewerbungsprozesses mit etlichen Gegenkandidaten Hoffnungsträger einer einflussreichen Ratsfraktion, die auf eine Stadtmusik höfischen Zuschnitts setzte. Eine Gelegenheit, diese Vorschusslorbeeren einzulösen, stellte der Gottesdienst zum Ratswechsel dar, der alljährlich am Bartholomäustag in der Stadtkirche St. Nikolai stattfand. Dieser Akt der politischen Folklore überhöhte den formalen Wechsel zwischen einem sitzenden (amtierenden) und zwei ruhenden (pausierenden) Ratskollegien zu einem pseudodemokratischen Neuanfang mit theokratischer Legitimation.

Für diesen herausgehobenen Anlass wurde Bach stets zur Aufführung einer Festmusik gegen Extrahonorar aufgefordert, wobei den

zugehörigen Texten eine gewisse Fallhöhe zwischen alttestamentarischem Regentenlob und städtischem Lebensalltag samt Anklängen an den sächsischen Dialekt eignet.

Mit der grandiosen Ouvertüre des *Eingangschores* der Kantate BWV 119, der mit vier Trompeten, Pauken, zwei Blockflöten, drei Oboen, Streichern, vier Chorstimmen und Basso continuo opulent besetzt ist, schenkte Bach seinen Stadtherren eine Antrittsmusik von wahrhaft königlichem Charakter. In den von einer pulsierenden Continuolinie vorangetriebenen Mittelteil arbeitet Bach abschnittsweise den Psalmtext ein, der im Wechsel von ansatzweise fugierten Passagen, blockhaften Rufen und geringstimmigen Episoden vgetragen wird. Dabei kommt der gedehnten Sengensgeste für die «Kinder Jerusalems» als

Sinnbild der städtischen Untertanen besonderes Gewicht zu.

Das *Tenorrezitativ* preist das «glückselige» Leipzig, das zur gesegneten Wohnstatt des Herrn wird und damit als gottgefällig regierte Kommune erscheint. Unter Verweis auf das Psalmwort der einander küssenden Prinzipien Frieden und Gerechtigkeit wird ein Idealbild städtischer Gemeinschaft evoziert, das so manchem Zuhörer ein wissendes Schmunzeln auf die Lippen gezaubert haben wird...

Dieses behütete Leben unter einem weisen Regiment gerät in der *Tenorarie* zu einem von Behaglichkeit geprägten Idyll. «Wohl dir, du Volk der Linden, wohl dir, du hast es gut» – vom betörenden Klang zweier Oboen da caccia und sanften Punktierungen eingehüllt, kann sich der sächsische Michel dem seligen Schlummer des Untertans hingeben und getrost sein «Tobackpfeifchen» anzünden...

Demgegenüber ruft das *Bassrezitativ* die majestätische Aura des Stadtreimentes in Erinnerung. Dass Bach beim Übergang vom Herrschaftslob zur gläubigen Dankbarkeit ge-

genüber dem himmlischen Souverän die Tonlage und Besetzung abrupt wechselt, macht das ausgedehnte Accompagnato zu einem meisterlich orchestrierten Tugendspiegel.

Darauf nun folgt eine *Arie*, für die es in der barocken musikalischen Emblematisierung ein Gegenstück gibt. Würde der Text «Die Obrigkeit ist Gottes Gabe, ja selber Gottes Ebenbild» eigentlich eine Basstimme mit wuchtiger Bläsermusik nahelegen, so hat Bach diese Erwartung mit einem Soloalt und zwei unisono spielenden Blockflöten (!) derart massiv konterkariert, dass man darin eine bewusste Regelverletzung vermuten muss. Dieses klingende Abbild der Vergänglichkeit sollte offenbar mitsamt dem hörbaren Hohn- und Gelächter der Flötenstimme darauf hinweisen, dass auch die aufgeblasenen Ratsherren nur auf Zeit amtierten und sterblich waren. Als Kenner der Bibel und guter Lutheraner unterschied Bach genau zwischen dem der Obrigkeit geschuldeten äusseren Aufputz und der jedem Christenmenschen geziemenden Demut.

Dementsprechend werden im *Sopranrezitativ* die mit dem Ratsamt verbundenen Lasten hervorgehoben. Dann aber bricht sich lauter Jubel Bahn: In einem weiträumigen *Concertochor* für vier Singstimmen und mehrchörig disponiertes Orchestertutti wird die Akklamation durch das versammelte Volk musikalisch nachvollzogen, begegnen sich kommunale Tradition (das patrizisch-graubärtige Fugenthema) und messestädtische Eleganz in einer Weise, die Bach auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Souveränität zeigt.

Nach diesem Triumphzug bringt ein karg begleitetes *Rezitativ* die Rückwendung zur flehentlichen Bitte, die Gotteskindschaft der Bürger möge als unverdient erlangte Gnade erhalten bleiben.

Dieser Attitüde eines «armen Gebetes» scheint der in Bachs Partitur ohne instrumentalen Schmuck notierte *Schlusschoral* perfekt zu entsprechen. Da die Aufführungsstimmen jedoch fehlen, lässt sich die von Bach gewünschte Orchesterverdoppelung ebenso nur vermutungsweise ergänzen, wie die in den

Satz eingefügten Pausen und Fermaten Rätsel aufgeben. Wünschte der Komponist eine bewusst «stille» Musik, war eine vom Text nahegelegte Segensgeste vorgesehen, oder sollten die «Leerstellen» durch Fanfaren belebt werden, wie wir sie aus vielen Schlusschorälen bis hin zum Weihnachtsoratorium kennen? Wir haben zwei Versionen realisiert, deren erste dem schlichten Notentext folgt, während von Thomas Leininger nachkomponierte Bläserstimmen die vermeintlichen tonalen Schwierigkeiten schwungvoll hinter sich lassen...

NUR JE DEM DAS SEINE

BWV 163

Kantate zum 23. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1–5

Salomon Franck, 1715

Textdichter Nr. 6

Johann Heermann, 1630

Erste Aufführung

23. Sonntag nach Trinitatis,
24. November 1715, Weimar

12 1. Arie (*tenor*)

Nur jedem das Seine!

Muß Obrigkeit haben
Zoll, Steuern und Gaben,
man weigre sich nicht
der schuldigen Pflicht!

Doch bleibet das Herze dem Höchsten alleine.

13 2. Rezitativ (*bass*)

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;
wir haben, was wir haben,
allein von deiner Hand.

Du, du hast uns gegeben
Geist, Seele, Leib und Leben
und Hab und Gut und Ehr und Stand!

Was sollen wir denn dir
zur Dankbarkeit dafür erlegen,
da unser ganz Vermögen
nur dein und gar nicht unser ist?
Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt:
Das Herze soll allein,
Herr, deine Zinsemünze sein.

Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?
Der Satan hat dein Bild daran verletzset,
die falsche Münz ist abgesetzt.

14 3. Arie (*bass*)

Laß mein Herz die Münze sein,
die ich dir, mein Jesu, steure!
Ist sie gleich nicht allzu rein,
ach, so komm doch und erneure,
Herr, den schönen Glanz bei ihr!
Komm, arbeite, schmelz und präge,
daß dein Ebenbild bei mir
ganz erneuert glänzen möge!

15 4. Rezitativ (*duett sopran, alt*)

Ich wollte dir,
o Gott, das Herze gerne geben;
der Will ist zwar bei mir,
doch Fleisch und Blut will immer widerstreben.
Dieweil die Welt
das Herz gefangen hält,
so will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;
jedoch ich muß sie hassen,
wenn ich dich lieben soll.
So mache doch mein Herz
mit deiner Gnade voll;
leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten,
und mache mich zu einem rechten Christen.

16 5. Arie (*duett sopran, alt*)

Nimm mich mir und gib mich dir!
Nimm mich mir und meinem Willen,
deinen Willen zu erfüllen;
gib dich mir mit deiner Güte,
daß mein Herz und mein Gemüte
in dir bleibe für und für,
nimm mich mir und gib mich dir!

17 6. Choral

Führ auch mein Herz und Sinn
durch deinen Geist dahin,
daß ich mög alles meiden,
was mich und dich kann scheiden,
und ich an deinem Leibe
ein Gliedmaß ewig bleibe.

Solisten

Sopran.....Miriam Feuersinger
Altus.....Markus Forster
TenorJohannes Kaleschke
Bass.....Markus Volpert

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....Renate Steinmann, Dorothee Mühleisen
ViolaSusanna Hefti
Violoncello..... Maya Amrein, Käthi Gohl-Moser
Violone..... Iris Finkbeiner
Orgel.....Nicola Cumer

Leitung

..... Rudolf Lutz



einführung zur kantate bww 163

«nur jedem das seine»

Anselm Hartinger

Die Kantate «Nur jedem das Seine» BWV 163 wirkt wie ein kammermusikalisches Gegenstück zur Festkantate BWV 119. Dies hat nicht nur mit ihrer auf 1715 anzusetzenden Weimarer Entstehungszeit zu tun, sondern vor allem mit ihrer umgekehrten Blickrichtung. Werden doch in Salomo Francks Libretto die irdischen Autoritäten nicht als weise Obrigkeit gepriesen, sondern als unabänderliches Übel dargestellt, mit dem es in einer Welt der Auskunfts-pflichten und Rechnungslegungen zu leben gilt. Dabei wird das biblische Gleichnis vom Zinsgroschen im Sinne der lutherischen Zwei-Reiche-Lehre so interpretiert, dass das «Herze» weiterhin dem «Höchsten» vorbehalten bleibt und somit Staat und Herrschaftsrecht ihre Grenze an einem Bereich der inneren (Glaubens-)Freiheit finden.

Entsprechend ist die klangschöne *Eingangs-arie* überaus ökonomisch aufgebaut. Die prägnante Devise «Nur jedem das Seine» inspiriert den kompakten Streichersatz allerorten, wobei sich den Fortspinnungen eine gewisse Freudlosigkeit der Pflichterfüllung abhören lässt.

Das *Bassrezitativ* folgt musikalisch dem Argumentationsbogen des Textdichters. Aus einem demütigen Schöpferlob leitet er ab, dass alles irdische Vermögen von Gott gegeben und gewissermassen nur erborgt ist. Wenn Franck dann das ungetreue Herz als «schlechte Münze» bezeichnet, die abgesetzt werden müsse, also nicht mehr gültig sei, dann überträgt er das erprobte Verfahren der jährlichen Widerrufung abgelaufener Münzen, das neben dem Entzug von Falschgeld auch als verdeckte

Steuer diene, auf das Gebiet der Seelenerforschung. Die bittere und eifernde Musik dieses Rezitativs zeigt, dass auch die geistliche «Münze» des Herzensopfers falsch werden kann, wenn darauf ein satanisches Götzenbild prangt.

Diese Bildwelt des Münzmachens und der monetären Zirkulation wird in der *Bassarie* weiter ausgesponnen. Singulär in Bachs Kantatenschaffen, wird die Singstimme von zwei obligaten Violoncelli begleitet. Diese erzeugen über einem emsig laufenden Bass eine Atmosphäre arbeitsamer Bewegung, die den Vorgang des «Schmelzens» und «Prägens» auf pittoreske Weise hörbar macht, wobei die tiefe Lage sämtlicher Stimmen auf den inwendigen Charakter dieses Vorgangs im «Bergwerk» der eigenen Seele verweist.

Einen ähnlich experimentellen Status besitzt das folgende *Rezitativ*, das als Duett von Sopran und Alt in kanonischer Form angelegt ist und mit seiner Dramatik weit in die Welt der frühdeutschen Oper eines Stölzel oder Keiser ausgreift. Das geschwinde Nachspiel geht so organisch in das *Arienduett* über, dass

von einer Doppelform gesprochen werden kann. Die mittels kurzer Motive realisierte intensive Zuwendung der beiden Singstimmen zueinander verleiht dem Satz wie schon dem vorhergehenden Rezitativ Züge sowohl eines Liebesduetts wie einer geistlichen Motette im französischen Stil der «petit motet», die durch die instrumental hinzutretende Chormelodie «Meinen Jesum laß ich nicht» eine deutsch-lutherische Färbung erhält.

Für den *Schlussatz* hat Bach in der Partitur nur die knappe Angabe «Choral. Simplex stylo» notiert, die in Aufführungen und Notenausgaben ergänzt werden muss. Er beschliesst eine Kantate, in der Dichter und Komponist eine bemerkenswert unkonventionelle und klanglich erstaunlich süffige Annäherung an das ewige Thema der Gültigkeit von Werten und Bindungen vorgelegt haben.

WER NUR DEN LIEB EN GOTT LÄSST WALTEN

BWV 93

Kantate zum 5. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1, 4, 7

Georg Neumark, 1657

Textdichter Nr. 2, 3, 5, 6

unbekannter Bearbeiter

Erste Aufführung

5. Sonntag nach Trinitatis,

9. Juli 1724, Leipzig

18 1. Chor

Wer nur den lieben Gott läßt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbarlich erhalten
in allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.

19 2. Rezitativ (*bass*)

Was helfen uns die schweren Sorgen?
Sie drücken nur das Herz
mit Zentner Pein, mit tausend Angst
und Schmerz.

Was hilft uns unser Weh und Ach?
Es bringt nur bitteres Ungemach.

Was hilft es, daß wir alle Morgen
mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn
und mit betrübtem Angesicht des Nachts
zu Bette gehn?

Wir machen unser Kreuz und Leid
durch bange Traurigkeit nur größer.
Drum tut ein Christ viel besser,
er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.

20 3. Arie (*tenor*)

Man halte nur ein wenig stille,
wenn sich die Kreuzesstunde naht,
denn unsres Gottes Gnadenwille
verläßt uns nie mit Rat und Tat.
Gott, der die Auserwählten kennt,
Gott, der sich uns ein Vater nennt,
wird endlich allen Kummer wenden
und seinen Kindern Hilfe senden.

21 4. Arie (*duett sopran, alt*)

Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wenn es nützlich sei.
Wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei:
so kömmt Gott, eh wir uns versehn,
und lässet uns viel Gut's geschehn.

22 5. Rezitativ (*tenor*)

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
wenn Blitz und Donner kracht
und dir ein schwüles Wetter bange macht,
dass du von Gott verlassen seist.

Gott bleibt auch in der größten Not,
ja gar bis in den Tod
mit seiner Gnade bei den Seinen.

Du darfst nicht meinen,

daß dieser Gott im Schoße sitze,
der täglich, wie der reiche Mann,
in Lust und Freuden leben kann.

Der sich mit stetem Glücke speist,
bei lauter guten Tagen,
muß oft zuletzt,
nachdem er sich an eitler Lust ergötzt:
«Der Tod in Töpfen!» sagen.

Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
mit leerer Arbeit zugebracht
und nichts gefangen:
auf Jesu Wort kann er noch einen Zug
erlangen.

Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
auf deines Jesus Güte
mit gläubigem Gemüte.
Nach Regen gibt er Sonnenschein
und setzet jeglichem sein Ziel.

23 6. Arie (*sopran*)

Ich will auf den Herren schaun
und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundersmann,
der die Reichen arm und bloß
und die Armen reich und groß
nach seinem Willen machen kann.

24 7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu;
denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

Solisten

Sopran Miriam Feuersinger
Altus Jan Börner
Tenor Julius Pfeifer
Bass Markus Volpert

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran Susanne Frei, Guro Hjemli, Noëmi Sohn
Alt Antonia Frey, Jan Börner, Lea Scherer, Olivia Heiniger, Katharina Jud
Tenor Marcel Fässler, Manuel Gerber, Raphael Höhn
Bass Fabrice Hayoz, Oliver Rudin, Philippe Rayot

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine Renate Steinmann, Plamena Nikitassova
Viola Susanna Hefti
Violoncello Maya Amrein
Violone Iris Finkbeiner
Fagott Susann Landert
Oboe Kerstin Kramp, Luise Baumgartl
Orgel Norbert Zeilberger

Leitung und Cembalo

..... Rudolf Lutz

Einführung zur Kantate BWV 93 «Wer nur den lieben Gott läßt walten»

Anselm Hartinger

Die zum 5. Sonntag nach Trinitatis 1724 entstandene Kantate «Wer nur den lieben Gott läßt walten» erweist sich nur auf den ersten Blick als typische Vertreterin der in Bachs Choraljahrgang verwirklichten sprachlich-musikalischen Aneignung eines tradierten Kirchenliedes. Stattdessen ist der Choral in der gesamten Kantate auch wörtlich präsent, wobei Bach immer wieder neue Zugangsweisen findet. Der Verzicht auf Dacapo-Arien verleiht dem Werk trotz seiner frei gedichteten Texteschübe Züge einer Choralpartita, die durch die konzisen Satzanlagen eine besondere Dichte und Überzeugungskraft gewinnt.

Im *Eingangschor* kontrastiert das herbe c-Moll auffällig mit dem sanft schwingenden $\frac{12}{8}$ -Takt-Siciliano, was sich als Ausdruck sicherer Geborgenheit in «allem Kreuz und Traurigkeit» deuten lässt. Ebenso bemerkenswert sind

die aufwendigen und von Zeile zu Zeile abgewandelten Vorimitationen, die dem blockhaften Einsatz des Gesamtchores mit Sopranmelodie vorgeschaltet sind. Offenbar hat Bach für dieses verbreitete Trostlied eine besonders kunsthafte Einkleidung gesucht.

Das *Bassrezitativ* lässt die kontrastierenden Ebenen von Liedzitat und freier Deklamation und damit das predigthafte Verfahren einer deutenden Auslegung von Texten konsequent hörbar werden. Die *Arie* «Man halte nur ein wenig stille, wenn sich die Kreuzesstunde naht» zeichnet sich dann trotz ihres gewichtigen Textes durch eine gewisse Leichtfüßigkeit aus. Der elegante Menuettduktus verleiht dem Satz ansteckende Kraft, die von der Vorstellung eines kindlichen Vertrauens inspiriert scheint. Selbst die beständig in den Streichersatz ein-

geschalteten Pausen wirken weniger wie bewegungsmässige Abbrüche, sondern scheinen über das einkomponierte «Psst!» hinaus energispendenden Wendungen in einem geschmeidig verfolgten Lebenslauf zu entsprechen.

Das folgende *Duetto* verkehrt die tradierten Ebenen der Choralbehandlung kreativ ins Gegenteil, tragen doch Sopran und Alt den Choraltext zwar unverändert vor, ohne sich jedoch in ihrem kurzgliedrigen Zwiegesang auf die Chormelodie zu beziehen. Diese wird hingegen als «Choral ohne Worte» von der Unisonostimme der Streicher zeilenweise getragen – dass dieses reizvolle Arrangement später einen Ehrenplatz in den sechs «Schüler-Chorälen» für Orgel fand, überrascht angesichts der meisterlichen Anlage kaum.

Darauf folgt erneut ein *Choralrezitativ* voll emotionaler Dramatik, in dem Bach das Modell der wechselseitigen Kommentierung von Liedvortrag und Ausdeutung sowie von Choraltext und Sonntagsevangelium zu einem echten Höhepunkt führt. Ob nun «Blitz und Donner krachen» oder die innere «Drangsals-

hitze» das lähmende Gefühl völliger Gottverlassenheit hervorruft – aus dem Zusammenspiel von flexibler Continuoführung, überraschenden Tempowechseln, harmonischer Schärfung und sensibler vokaler Schwerpunktsetzung entsteht eine höchst lebendige Predigt, die so selbst den wortmächtigsten Kanzelrednern der Bachzeit nur selten gelungen sein dürfte...

Auf dieses seelische Drama folgt eine gelöste *Arie* für Sopran, Continuo und Oboe, in deren energischen Triosatz wiederum Choralzitate eingearbeitet sind. Trotz der geschwinden Bewegung kann die Musik ihre dunkle Grundierung nicht ablegen, hängt der unvorhersehbare und unabwendbare Ratschluss Gottes wie ein resignativer Schatten über dem textlich an den Lobgesang Marias erinnernden Vertrauensgesang.

Der wieder in c-Moll stehende *Schlusschoral* führt mit seinem herb-entschlossenen Satz die Choralvariationen dieser Kantate zu einem vorhersehbaren und dennoch kraftvollen Ende. Die mit einer verzierten Tenorstimme eingeleitete Schlusswendung ins helle Dur gelangt dabei zu besonderer Wirkung.



the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

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

Since October 2006, the Bach Foundation has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing the chorales. The cantata is then performed twice, with a "reflection" lecture taking place in between. The speakers – well-known personali-

ties from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation's concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the "reflection" lectures are published shortly after each concert in both electronic and print form.

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

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

bach in the 19th century: rediscovery and reinterpretation through new performance practices

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

It is often asserted that Bach's music fell into complete obscurity before being rediscovered in the 19th century; a popular notion that overlooks the baroque master's ongoing renown as an authority on compositional technique, a virtuoso organist, and a clavier pedagogue. Nonetheless, it is fair to say that the 1829 Berlin performances of Bach's St Matthew Passion by Felix Mendelssohn Bartholdy and Carl Friedrich Zelter most certainly introduced Bach's music to new audiences and paved the way for his reputation as an eminent composer equal in rank to his classical successors.

Bach's music, however, was not conceived for modern mass choirs and symphony orchestras, and reconciling his oeuvre with 19th century listener expectations and performance practices demanded bold compromise: beyond

the obvious lack of an organ in most concert halls, the texts were considered frightfully antiquated by the standards of the day, the trumpet parts unplayably high, and the Passions insufferably long. Indeed, it seems there was barely an aspect of Bach's compositions that did not require adaptation. The impact of contemporary ensemble formations on the sound quality was also formidable: originally conceived for small, professional ensembles, Bach's works were now being performed by large, amateur choirs of over 100 men and women. In fact, as new research confirms, there was barely a Bach performance prior to 1860 that did not represent a massively abridged, fully rescored arrangement or a compilation pieced together from various versions of the same work. It is thus no small wonder that

Bach was quickly perceived as a composer of large contrapuntal choruses and fiendishly awkward orchestral parts – and as a musician who was somewhat lacking in appreciation for the singing voice and subtleties of timbre...

The so-called “rediscovery” of Bach in the 19th century, then, should be viewed as a musical reinterpretation of an entire oeuvre. The first Leipzig re-performance of cantata BWV 119 on 23 April 1843 is a case in point: newspaper reports and the performance score, preserved in Oxford, indicate how extensively Mendelssohn, as conductor, rearranged the work for the dedication concert of the Bach memorial he bestowed on the city of Leipzig. Originally conceived as festive music for the inauguration of a new city council, its reassignment as a choral-symphonic contribution for the dedication concert required the score to be massively shortened, to the extent of cutting all the arias as well as the chorus “Der Herr hat Guts an uns getan”. Even the monumental introductory chorus was subjected to

drastic changes: recorders were replaced by transverse flutes, the choral coloraturas levelled out and the brass choir, presumably conceived for three trumpets and a trombone, set in a lower register.

The combined effect must have been to create a Bach more akin to Handel and the oratorios of the 19th century. Despite these transgressions, however, the music still retained its inspirational power. Mendelssohn, for one, could not remain unmoved, and the model for his chorale cantatas is all too evident. Indeed, the aria “Er kennt die rechten Freudenstunden” from Mendelssohn’s 1829 cantata “Wer nur den lieben Gott läßt walten” MWV A7, so clearly echoes Bach that it could be mistaken for a subtle modernisation of the tenor solo “Man halte nur ein wenig stille” from chorale cantata BWV 93.



anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: Bach's sacred music is rarely associated with external effects, yet the scoring and characteristics of certain cantatas evoke a high degree of worldly elegance. How do you view such shifts in musical intent? What may be compromised by introducing these facets, and how do you deal with these issues in performance?

rudolf lutz: Great challenges inspire all artists to give their utmost and prove their true worth to their superiors. When I received the honour of playing the organ for the reception of St. Gallen's bishop in the city's reformed church, I chose to compose a festive organ overture. And I really called out the cavalry, because I knew: this music must reflect the grandeur of the occasion!

Likewise, I think Bach consciously chose an overture, and thus a courtly tone, for the opening movement of his first Leipzig council election cantata. Indeed, the work has all the hallmarks of majesty: alone its scoring for four trumpets, timpani and numerous wind instruments makes for a splendid effect. The bass recitative, too, has clear elements of pomp, with opening declamatory fanfares that recall the authority of the new councilmen. Such effects require a simple and direct musical language, and it was the ceremonial function of the piece that (despite the awkwardness of the key) led us to augment the enigmatic fermatas in the closing chorale with trumpet interludes. Considering the occasion, no discerning musician would readily accept a plain closing movement, and we also know from cantata

BWV 207 that Bach was not averse to slipping in a loose leaf of manuscript with a march for winds, as occasion required.

Bach's festively scored works often employ an expansive musical structure, such as the fugue "Der Herr hat Guts an uns getan", whose clear and simple style no doubt made the desired impression on the city councillors. Very specific effects come into play here - for instance, the orchestral fanfares in the middle section that, to me, seem to imitate signals and to suggest the heraldic essence of tower trumpeters and city soldiers. Essentially, the music emphasizes the text about biblical Jerusalem - for the local powers, it should sound as though their beloved Leipzig were truly Rome...

What I particularly appreciate, though, is that Bach does not sacrifice musical depth or subtlety in his efforts to achieve ceremonial energy and effect. Of course, passages aiming to evoke splendour necessarily entail a certain level of harmonic simplification and deceleration, but Bach frequently offsets this with a contrasting element such as a virtuosic, accel-

erating countermelody. As in a perfectly adjusted mixing desk, a fine balance between counterpoint and sound has been skilfully struck. Indeed, we should avoid over-associating Bach with endlessly dense complexity; he is in fact a master at tempering the various dimensions of his music. Bach well understood the importance of simplicity and knew where to show restraint in the interest of enhancing the overall effect. In a way, one could say he is a master in oil painting precisely because the preparatory drawings have been executed with such perfection.

introduction to bww 119

“preise, jerusalem, den herrn”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

When Bach commenced his position as Thomas Cantor in 1723, he was, despite a long selection process with many rival candidates, the great hope of an influential council faction intent on introducing a courtly aspect to the music of Leipzig. One opportunity for Bach to show that their trust and goodwill were not misplaced was the council election service. Taking place annually on St Bartholomew’s Day in Leipzig’s St Nicolas Church, these proceedings represented an act of political folklore that elevated the formal rotation between an active and two inactive council associations to a pseudo-democratic rebirth rooted in theatrical legitimation.

For this special event, Bach was always paid an additional sum to compose a festive work, one that aptly reflected a balance be-

tween veneration of authority worthy of the Old Testament, and everyday city life – including a nod to the Saxon dialect of the time.

And Bach did not disappoint his superiors: with the splendid overture in the *introductory chorus* of cantata BWV 119 (opulently scored for four trumpets, timpani, two recorders, three oboes, strings, four-part choir and basso continuo) the baroque master presented a composition of truly regal character. The middle section then weaves the psalm text line for line into a score of alternating fugue-like passages, block-like calls and sparsely voiced episodes. Underpinned throughout by a driving continuo line, the section distinctly embodies an expansive gesture of blessing for the “children of Jerusalem” and thus by proxy for the city’s subjects.

The *tenor recitative* praises the “blessed city” of Leipzig, which is envisioned as the Lord’s chosen dwelling place and therefore a community governed by divine rule. Through its reference to the words of the Psalm, “where righteousness and peace kiss”, an ideal of citizenry is proffered that may well have raised a knowing smile from some in the audience...

The tenor aria expands the concept of this sheltered life under wise rulers to an idyll of great comfort: “Well thee, thou linden people, Well thee, thou art well off”. Enveloped in the hauntingly beautiful sound of two oboe da caccia and gentle, dotted rhythms, the traditional figure of the apolitical “Saxon Michel” could readily surrender to the blessed repose of the justly ruled and light his tobacco pipe in peace...

The *bass recitative*, by contrast, calls to the fore the majestic aura of the city’s government. By contrasting praise of authority with faithful gratitude to the heavenly father through an abrupt change in voicing and key, Bach skilfully raises the extended accompag-

nato to a masterly orchestrated reflection of virtue.

This section is followed by an astonishing *aria* that is virtually unrivalled in the realm of baroque musical symbolism. While the text “Authority is God’s endowment, indeed, of God an image true” seems predestined for bass voice and powerful wind parts, Bach foils these expectations so thoroughly (solo alto and two unison recorders!) that one must assume he was consciously flaunting the rules. Indeed, the result is a musical portrayal of transience in which the derisive laughter of the recorders mirrors the puffed-up nature of the city councillors’ temporary and mortal rule. A good Lutheran and well versed in the bible, Bach differentiated clearly between token deference paid to the authorities and the true humility that behoves all children of God.

Accordingly, the *soprano recitative* expounds on the burdens of office, ere great rejoicing breaks forth: in an expansive *concerto chorus* for four voices and poly-choral orchestral tutti, the acclamation of the collected citi-

zenry is musically re-enacted, while communal tradition (the sage, patrician fugue theme) and trade-town finesse are united in such a way as to show Bach at the height of his compositional powers.

Following this triumphal procession, a sparsely accompanied *soprano recitative* reiterates the beseeching entreaty that Leipzig's citizens may continue to receive the undeserved blessing of being children of God.

This attitude of a "humble prayer" would seem to correspond perfectly to the plain *closing chorale* of the score, but since the performance parts are lost, we cannot know whether Bach intended the vocal parts to be doubled by the orchestra. The many pauses and *fermatas* in the score present an additional mystery. Did the composer expressly wish a "still" music and a gesture of blessing as suggested by the text? Or should the "gaps" be animated with fanfare, as typical of many of his closing chorales and the Christmas oratorio? We have thus recorded two versions: one that reflects the unadorned score, and a second with lively

wind parts, composed by Thomas Leininger, that refute the apparent awkwardness of the key.



introduction to cantata bwv 163

“nur jedem das seine”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The cantata “Nur jedem das Seine!” (To each but what’s due him!) BWV 163 forms something of a chamber-music pendant to the festive cantata BWV 119. This is not necessarily because it was composed in Weimar in 1715; rather, it is mainly because of the work’s reversed perspective: in Salomo Franck’s libretto, earthly authorities are not presented as wise rulers, but as an incorrigible vice, that must be accepted in a world filled with invoices and accounts. As such, the biblical reference to “rendering unto Caesar” is interpreted here in the light of Lutheran two kingdoms doctrine: the “heart” is reserved for the “Almighty”, and the claims of state and sovereign are therefore confronted with a clear boundary at the realm of inner (religious) freedom.

Accordingly, the mellifluous *introductory aria* is extremely economic in its conception. The concise motto “Nur jedem das Seine” permeates the string movement throughout, gradually engendering a sense of joyless obligation with its perpetual repetition.

The *bass recitative* then musically interprets the poet’s line of argument. From words of humble praise to the creator, Franck deduces that all earthly wealth is given by God and is therefore only borrowed. When he then describes the inconstant heart as a counterfeit that has lost all value – a false coin to be written off – he effectively compares the annual collection of expired coins (which both removed counterfeits from circulation and served as a hidden tax) to the process of introspection and soul-searching. Here, the bitter

and dogged music underscores that the “coin” of the heart, too, can be false if it has a satanic idol stamped on it.

The metaphors of minting coins and circulating money are explored further in the *bass aria*. Scored for voice and two obbligato cello – a unicum in Bach’s cantata oeuvre – the entire movement is set in a low register. Over a busy bass line, the industrious cello offer a musically picturesque vision of “melting” and “stamping” coins, while the low register reflects the deep, internal nature of this process in the “mine” of the soul.

The following *recitative* is equally novel in approach. Set as a duet for soprano and alto in canonic style, it reveals a dramatic quality reminiscent of the early German operas of Stölzel and Keiser. The brief coda blends so smoothly into the ensuing *aria duet* that it would be fair to view the setting as a double-movement. The exchange of short motives evokes a sense of great closeness throughout, calling to mind a love duet or a sacred French “petit motet”, albeit one with a German-

Lutheran touch thanks to the integration of the chorale melody “Meinen Jesum laß ich nicht”.

Bach’s instructions on the sole surviving score of the *closing movement* are short and precise: “Choral. Simplice stylo”. Since only the basso continuo is notated, the upper parts must be reconstructed in performance and publications. This chorale concludes a cantata in which poet and composer each present an unconventional, yet highly accessible approach to the eternal themes of personal values and binding commitments.

introduction to bww 93

“wer nur den lieben gott läßt walten”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Composed for the Fifth Sunday after Trinity in 1724, the cantata “Wer nur den lieben Gott läßt walten” (The man who leaves to God all power) at first appears to be a typical representative of Bach’s chorale cantata cycle, employing as it does a traditional church hymn as the musical and textual basis of the work. A second glance, however, reveals that the treatment of the chorale is atypically complex, with chorale melody and text skilfully – and inventively – interwoven throughout the entire cantata. Entirely foregoing da-capo arias, the work has characteristics of a chorale partita (despite the sections of freely versified text), and its concisely structured movements make for a particularly dense and highly convincing composition.

In the *introductory chorus*, the forlorn C minor tonality contrasts starkly with the gently

rocking $\frac{12}{8}$ -time siciliano; an expressive interpretation of God’s support and protection through “every cross and sad distress”. Equally notable are the intricate vorimitations, modified line for line, that precede the full choir presentation of each chorale phrase with the melody in the soprano voice. Indeed, it appears Bach wished to give this well-known hymn of comfort a particularly artful arrangement.

The *bass recitative* effectively conveys the contrast between hymn text and free verse, and thus the sermon-like procedure of textual interpretation. The ensuing *aria* “If we be but a little quiet, Whene’er the cross’s hour draws nigh”, by contrast, is distinguished by a particular lightness of foot, despite its weighty subject matter. The elegant minuet style imbues the movement with an infectious energy

that seems inspired by an image of childlike trust. Even the regular pauses in the string parts do not halt the momentum, but instead provide a musical notion of “psst!” and evoke the energising twists and turns encountered over the course of a life well lived.

The following *duet* creatively turns traditional chorale treatment on its head: although the soprano and alto deliver the chorale text without amendment, the chorale melody is nowhere to be heard in their short exchanges. Instead, the melody is presented instrumentally as a “chorale without words”, woven into the setting line for line by unison strings. Considering the mastery of this beautiful arrangement, it is no wonder that Bach later reworked it for organ, giving it pride of place in the six “Schübler Chorales”.

This sense of serenity is again succeeded by a *chorale recitative* of high emotional drama in which Bach brings the alternation between hymn text and interpretive passages, as well as between chorale verse and Sunday gospel, to an emphatic climax. Although “fire and

thunder” may crack and the inner “trial by fire” may lead us to despair of God’s mercy, here, the interplay of free continuo passages, unexpected shifts in tempo and harmony, and skilful vocal accents, gives rise to a spirited sermon that no doubt left even the most dynamic preachers of Bach’s time with a hard act to follow.

This mood of spiritual turmoil gives way to an *aria* for soprano, continuo and oboe, whose energetic trio setting again employs texts from the chorale. Despite its rapid movement, the music cannot entirely cast off its dark fundament; the unfathomable will of God hangs like a shadow of resignation over the song of trust, one textually akin to a hymn of praise to the Madonna.

With a return to the forlorn key of C minor, the resolute *closing chorale* leads the chorale variations of this cantata to a predictable, yet powerful conclusion. The tenor embellishments and sudden shift to a bright, major tonality in the closing bar provides for a particularly pleasing effect.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/TextsAnselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz
Übersetzungen /English translations..... Alice Noger-Gradon
Layout-Design /Layout design..... SilvioSeiler.ch
Aufnahmeort /Recording location.....Kirche St. Peter Zürich , Schweiz
.....Evangelische Kirche Trogen AR, Schweiz
Fotografien /Photography Hanspeter Schiess, Schweiz
Tonmeister /Recording supervisorStefan Ritzenthaler, Johannes Widmer
Produktion /Production..... GALLUS MEDIA AG, Schweiz

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

Copyright

..... ©2015, J.S. Bach-Stiftung St.Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

