

N°30

bwv 105 «herr, gehe nicht ins gericht mit deinem knecht»

bwv 55 «ich armer mensch, ich sündenknecht»

bwv 68 «also hat gott die welt geliebt»

BWV 105 «Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht»

01	1. Chor – <i>herr, gehe nicht ins gericht mit deinem knecht</i>	05:20
02	2. Rezitativ (Alt) – <i>mein gott, verwerf mich nicht</i>	01:05
03	3. Arie (Sopran) – <i>wie zittern und wanken</i>	06:07
04	4. Rezitativ (Bass) – <i>wohl aber dem, der seinen bürgen weiß</i>	02:00
05	5. Arie (Tenor) – <i>kann ich nur jesum mir zum freunde machen</i>	05:26
06	6. Choral – <i>nun, ich weiß, du wirst mir stillen</i>	01:57
		21:57

BWV 55 «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht»

07	1. Arie – <i>ich armer mensch, ich sündenknecht</i>	05:21
08	2. Rezitativ – <i>ich habe wider gott gehandelt</i>	01:29
09	3. Arie – <i>erbarme dich, laß die tränen dich erweichen</i>	04:03
10	4. Rezitativ – <i>erbarme dich! jedoch nun tröst ich mich</i>	01:24
11	5. Choral – <i>bin ich gleich von dir gewichen</i>	01:00
		13:20

BWV 68 «Also hat Gott die Welt geliebt»

12	1. Chor – <i>also hat gott die welt geliebt</i>	04:47
13	2. Arie (Sopran) – <i>mein gläubiges herze</i>	03:18
14	3. Rezitativ (Bass) – <i>ich bin mit petro nicht vermessen</i>	00:52
15	4. Arie (Bass) – <i>du bist geboren mir zugute</i>	03:12
16	5. Chor – <i>wer an ihn gläubet</i>	02:22
		14:34

Liveaufnahmen in der evangelischen Kirche Trogen (AR), Schweiz

BWV 105	22. März 2019
BWV 55	18. November 2011
BWV 68	25. Mai 2018

das aufführungsprojekt der j. s. bach-stiftung: eine lebendige werkpoetik jenseits von systematik und chronologie

Anselm Hartinger

Eine Gesamtdarbietung sämtlicher Bachkantaten, realisiert von der Ostschweiz aus und dokumentiert in Live-Einspielungen mit variabler Zusammenstellung ohne thematische Klammer?

Unsere CD-Edition verfolgt in der Tat einen ungewöhnlichen Weg, der eng mit der Aufführungstätigkeit der J. S. Bach-Stiftung St. Gallen verbunden ist. Diese 2006 vom Unternehmer Dr. Konrad Hummler gegründete Stiftung bezweckt die Verbreitung des Vokalwerks von Bach samt seiner Aufzeichnung in Bild und Ton. Mit einem Rhythmus von einer Kantate pro Monat dürfte das Vorhaben 2027 seinen Abschluss finden. Von zentraler Bedeutung für die J. S. Bach-Stiftung ist die Verbreitung mithilfe der 2019 lancierten Plattform *Bachipedia* (www.bachipedia.org) und auf sozialen Netz-

werken wie Facebook und Youtube. Dank dieser Online-Aktivitäten ist es der J. S. Bach-Stiftung gelungen, eine Fangemeinde aufzubauen, die sich über die ganze Welt erstreckt.

Chor & Orchester der J. S. Bach-Stiftung, die unter der Leitung von Rudolf Lutz auftreten, bestehen aus Berufsmusikern aus der ganzen Schweiz, Deutschland und Österreich, die in der historischen Musizierpraxis zu Hause sind und diese undogmatisch in den Dienst einer modernen und vitalen Interpretation stellen. Das Orchester verfügt über zwei verschiedene Stammbesetzungen, die je nach Erfordernis der Werke ergänzt werden.

Das unverwechselbare Konzertformat der J. S. Bach-Stiftung beruht auf einer theologisch-musikalischen Werkeinführung mit Rudolf Lutz und den Theologen Karl Graf (bis April

2018) und Niklaus Peter (seit August 2018) und einer doppelten Kantatenaufführung mit einer eingeschalteten Reflexion über den Kantatentext. Während die Werkeinführungen musikanalytischer Natur sind, versuchen die Referenten – Persönlichkeiten mit verschiedensten kulturellen, wirtschaftlichen oder politischen Hintergründen – jeweils, den Kantatentext aus subjektiver und dezidiert heutiger Sicht zu beleuchten. Die einzeln veröffentlichten DVDs der fortlaufenden Kantatenreihe enthalten jeweils einen gesamten Konzertabend samt Werkeinführung und Reflexion. Auf den mehrmals im Jahr erscheinenden CD-Editionen sind hingegen ausgewählte Höhepunkte der Aufführungstätigkeit zusammengestellt, die an die Stelle äusserlicher Ordnungskriterien musikalische Resonanzen und spannungsvolle Werkkontraste setzen.

Hinter dem Konzept der J.S. Bach-Stiftung steht der Wunsch nach einer zeitgemässen Annäherung an das heute weder im Gottesdienst noch im Konzertsaal wirklich heimische Kantatencœuvre des grossen Thomaskantors. Es ist

das erklärte Ziel, den neben den bekannten Passionen sowie wenigen zugkräftigen Einzelwerken kaum bekannten Schatz der Bach'schen Kirchenkantaten umfassend zu heben und mit modernen medialen Vermittlungsformen für neue Hörschichten und ganz besonders die nächsten Generationen zu erschliessen. Dies bedeutet zunächst, die verlorene Einbettung der Kantaten in ein seit dem 18. Jahrhundert nicht länger existentes gottesdienstliches Konzept der wechselseitigen Beleuchtung von Liturgie, Lesetexten und «Hauptmusik» (Kantate) nicht im Sinne einer musealen Rekonstruktion wiederherzustellen, sondern nach innovativen Formen einer wirkungsvollen wie würdigen Präsentation dieser Meisterwerke zu suchen. Dem dient eine ungewöhnlich differenzierte Herangehensweise, die für jedes Einzelwerk die angemessene Interpretation und Besetzung erarbeitet und dabei auch die quellenmässig offenen Fragen und belegbaren Alternativfassungen und Umsetzungsvarianten offensiv angeht und einbezieht. Voraussetzung dafür ist ein ebenso wertschätzender wie souveräner

Umgang mit dem musikalischen Material, der die starre Treue zu einem vermeintlichen Urtext durch das Bemühen um eine lebendige Klangrede als bestmögliche Umsetzung des Textes ersetzt. An die Stelle von wissenschaftlichen Dogmen und marktgängigen Standardisierungen tritt die Suche nach im Variantenreichtum der barocken Aufführungspraxis angelegten und für die konkrete Aufführungssituation jeweils überzeugenden Lösungen, wobei ein Schwerpunkt auf einer selbstbewussten und präsenten Continuoausführung liegt, die viel mit der improvisationsbasierten Herangehensweise des Aufführungsleiters Rudolf Lutz zu tun hat. Sie verdankt ebenso wie die spezifische Darbietungskultur des Vokalensembles und Orchesters dem Ausbildungsstandard der renommierten Schola Cantorum Basiliensis Entscheidendes.

Diese musikalischen Kompetenzen fließen in ein Gesamtkonzept ein, das die lange geschmähten barocken Kantatenlibretti in ihrer poetischen Qualität und theologischen Inspirationskraft für Bach ernst nimmt. Auf dem

Weg der gesprächsweisen Neuaneignung in Reflexionen und Workshops werden sie zugleich in bewusst kontroverser Weise für heute aktualisiert und zur Diskussion gestellt.

Wie die Aufführungsreihe generell die Rolle des komponierenden Musikers Bach betont und die Ausführenden sich eher als neugierige Werkzeuge des Stückkonzepts denn als deutende Interpreten im romantischen Sinne verstehen, so soll auch jede unserer Kantatenkompilationen für sich selbst reden. Daraus resultiert ein natürlicher Spannungsbogen, der die grossen und bekannten Kantaten ebenso wie die kleineren Schätze ins rechte Licht setzt. Die in den Booklets beigegebenen Kommentare lenken das Augenmerk auf Besonderheiten der Bach'schen Kompositions- und Vertonungskunst, während die Gespräche mit Rudolf Lutz den analytischen Hintergründen der Zusammenstellung Nachdruck verleihen.



unechte und zweifelhafte kantaten im bach-werke-verzeichnis

Anselm Hartinger

Bachs Kirchenkompositionen wurden zu seinen Lebzeiten weder gedruckt noch systematisch gesammelt. Nach Bachs Tod von seinen Söhnen und Schülern abschriftlich verbreitet sowie in teils bearbeiteter Form weiterhin aufgeführt, kamen die entsprechenden Manuskripte um 1800 in mehreren grösseren Auktionen – etwa aus dem Nachlass des «Hamburger Bach» Carl Philipp Emanuel – auf den Markt. Damit begann eine umfassende kritische Sichtung des überlieferten Werkbestandes erst in den Jahrzehnten der beginnenden Wiederentdeckung ab etwa 1820, und noch die 1850 ins Leben gerufene «Alte» Bachausgabe, die sich erstmals der vollständigen Edition sämtlicher erhaltener Bach-Werke widmete, musste in dieser Hinsicht Grundlagenforschung

betreiben und sich die eigene Arbeitsgrundlage erst erschliessen.

Dabei war man aufgrund der geringen praktischen Erfahrung mit Bachs Stil sowie der erst rudimentär entwickelten Handschriften- und Papierkunde weitgehend auf die in den Quellen selbst erhaltene Zuschreibung verwiesen. Und obwohl es bereits im Kreis der Bach-Kenner und -Sammler um Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Hauser, Carl Ferdinand Becker und Johann Theodor Mosewius intensive Debatten um die tatsächliche Autorschaft mancher vermeintlicher «Bachiana» – etwa der ganz und gar untypischen Lukaspassion (BWV 246) – gegeben hatte, gelangten so auch etliche zweifelhafte Werke in den «geheiligten» Bestand der Bach-Ausgabe. Und da sich das 1950 erstmals erschienene Bach-

Werke-Verzeichnis des Musikbibliothekars und Verlagslektors Wolfgang Schmieder in seiner Nummerierung der Kantaten nicht an der Chronologie, Besetzung oder Zweckbestimmung der einzelnen Stücke, sondern an der Band-Folge dieser älteren Edition orientierte, wurden deren problematische Zuschreibungen auch in das kanonbildende «BWV» übernommen. Daher befindet sich unter den dieses Verzeichnis eröffnenden Kantaten mit den Nummern 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222 immerhin ein Dutzend Stücke, die nachweislich oder mit grosser Sicherheit Kompositionen von Johann Ludwig Bach, Johann Ernst Bach, Melchior Hoffmann, Georg Philipp Telemann oder Johann Kuhnau (?) darstellen. Als man im Zuge weiterer Forschungen und vor allem nach Beginn der «Neuen» Bach-Ausgabe (1954/2007) sukzessive die tatsächliche Autorschaft feststellte, wanderten diese Stücke in die Anhänge II und III des BWV, dessen Benutzung heute einiges Geschick im Umgang mit Querverweisen verlangt, da sich die

unter fachlichen Gesichtspunkten sinnvollere Anordnung des «Bach-Compendiums» (1985/89) in der Praxis nur bedingt durchsetzen konnte.

Eine ähnliche Situation findet sich im Bereich der Motetten, von denen einige bereits im 18. Jahrhundert Bach zugeschriebene Werke inzwischen ebenfalls als Kompositionen von Kollegen und Schülern identifiziert werden konnten. Hier gibt es jedoch auch den umgekehrten Fall zu konstatieren – die lange als Schöpfung seines Eisenacher Vorfahren Johann Christoph Bach angesehene Motette «Ich lasse dich nicht» BWV Anh. III 159 gilt heute relativ eindeutig als auf Johann Sebastians Weimarer Zeit zurückgehendes Originalwerk. In dieser Hinsicht behielten die singenden Thomasschüler der 1840er Jahre gegen ihren allzu skeptischen Kantor Moritz Hauptmann recht, als sie sich diese ihre Lieblingsmotette partout nicht vom Programm nehmen lassen mochten...



anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: In der 1725 erstaufgeführten Pfingstkantate BWV 68 finden sich mit den Arien «Mein gläubiges Herze» sowie «Du bist geboren mir zugute» zwei stark veränderte Übernahmen aus Bachs Weissenfelder Jagdkantate BWV 208. Was fällt dir an diesen Parodien auf und was könnte Bach zur Weiterentwicklung dieser durchaus entlegenen Vorlagen bewogen haben?

rudolf lutz: Generell profitiere ich in meiner Vorbereitung sehr davon, dass ich die Parodien kompositionsanalytisch und semantisch nachzuvollziehen versuche. Dies führt zudem aus jener älteren musikmoralischen Bewertungsebene heraus, die dem Verständnis wenig bringt und sich von der Praxis eines Bach oder Händel doch weit entfernt.

«Mein gläubiges Herze, frohlocke, spring, scherze» – ein solch leichtfüßiger Text ruft nach einer beschwingt-fröhlichen und dabei sowohl kunstvollen wie konsonanten Musik, die Bach sicher auch neu hätte erfinden können. Allerdings brauchte es für die Liturgie der mehrtägigen Hochfeste Weihnachten, Ostern und Pfingsten immer eine Menge geeigneter Musik, und ich gehe deshalb davon aus, dass Bach dann gern auch in seinem Notenschrank nachschaute, ob sich da eine ausbaufähige Vorlage fand. Dass ihm dann diese eingängige Violoncellomelodie aus der Jagdkantate in den Sinn kam, lässt sich nachvollziehen; wie sehr sie ihn fasziniert haben muss, erkennt man an dem wahrscheinlich nachkomponierten Triosatz für Violine, Oboe und Continuo, den wir unserer St. Galler Aufführung der Jagdkantate übrigens als Ouver-

türe voranstellten. Spannend an der Überarbeitung ist nun, dass Bach die zugrunde liegende Sprungfigur in ganz unterschiedlicher Weise profiliert: Während sie in der Weissenfelder Arie als Basso continuo eine darüberliegende Kantilene trägt, dient sie im Trio als durch die Stimmen wanderndes Thema, das zusätzliche festgehaltene Kontrapunkte ausbildet. In der Leipziger Pfingstbearbeitung unterlegte Bach der nun einem Piccolo übertragenen Cellostimme noch eine Continuoartie, während er für den Sopran eine neue Oberstimme erfand, was den harmonischen Verlauf nachhaltig veränderte. Im Ergebnis entsteht so ein nahezu neues Tongebilde, das selbst unserem an beiden Auführungen beteiligten Cellisten nur noch vage bekannt vorkam ... Bachs sensibler Umgang mit seinen Textvorlagen zeigt sich auch darin, dass die «wollenreichen Herden» einen gemächlicheren Verlauf aufweisen als das herzklopfende Leipziger Glaubenslied; im topischen Bild eines fürsorglichen Hirten treten Landesherr und Heiland ohnehin

glücklich zusammen. Das bereits aus der älteren Bach-Biographik bezeugte Interesse des Meisters an der konstanten Weiterentwicklung von Themen und Satzkonstellationen erweist sich an diesem Beispiel sehr eindrucklich; im Zweifelsfall scheute Bach weder Tinte noch Mühe, wenn er von der Qualität eines Einfalls überzeugt war.

Die zweite Parodie «Du bist geboren mir zugute» ist auf den ersten Blick ein schwieriger Fall. Dass ein Fürst seines Landes «Pan» sein könne, klingt angesichts der auch frivolen Deutungstradition dieser umtriebigen mythologischen Figur nicht unheikel. Zudem verfiel der Dichter Salomo Franck mit dem Bild der vom Herrn verlassenen «Totenhöhle» in einen leicht überspannten Tonfall – Bach hat dies mit neapolitanischen Färbungen und Trugschlüssen zwar kongenial musikalisiert, doch muss man dann in der geistlichen Neufassung schon genau hinsehen, um die Entsprechungen nachzuvollziehen. Da die Pfingstkantate jedoch durch ihre Johannesperikope und das davon abgeleitete

Chorallied auf den Opfertod des von Gott in die Welt gesandten Jesu abhebt, kann man diesen als Kind, Hirten und Lamm zugleich verstehen – was gut zu der pastoralen Klangwelt der drei Oboen passt, die die untergründigen Weihnachtsassoziationen des Choraldictums verstärkt. Passend dazu hat Bach den Schluss des zweiten Arienteils mit seinen zuvor heftigen Modulationen harmonisch abgemildert und zudem in eine ausgeschriebene Da-capo-Form überführt, die der über Satan und Weltende triumphierenden Zusage die nötige Abrundung verleiht. Das Bild von Jesus als Ermöglicher eines guten Lebens weitet gewissermassen die Gnadenzone vom Provinzfürstentum auf die ganze Schöpfung aus – eine also doch sinnreiche und intelligente Parodie! Sicher hat Bach auch die exquisite Instrumentierung mit drei obligaten Rohrblättern gereizt; Pan und Heiland präsentieren sich so als Herrscherfiguren, die auch motivisch den Spielleuten und anbetenden Hirten gebieterisch gegenübertreten.

HERR, GE HE NICHT INS GERI CHT MIT DEINEM KNECHT

BWV 105

Kantate zum 9. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter

Psalm 143, 2 (Mvt. 1),

Johann Rist (Mvt. 6),

Anonymus (Mvts. 2–5)

W. Murray Young vermutet

Christian Weiss, Sr.

Erstmalige Aufführung

25. Juli 1723, Leipzig

01 1. Chor

«Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht.
Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.»

02 2. Rezitativ — Alt

Mein Gott, verwirf mich nicht,
indem ich mich in Demut vor dir beuge,
von deinem Angesicht.

Ich weiß, wie groß dein Zorn
und mein Verbrechen ist,
daß du zugleich ein schneller Zeuge
und ein gerechter Richter bist.

Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar,
und stürze mich nicht in Gefahr,
die Fehler meiner Seelen
zu leugnen, zu verhehlen!

03 3. Arie — Sopran

Wie zittern und wanken
der Sünder Gedanken,
indem sie sich untereinander verklagen,
und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
durch eigene Folter zerreißen.

04 4. Rezitativ — Bass

Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß,
der alle Schuld ersetzt,
so wird die Handschrift ausgetan,
wenn Jesus sie mit Blute netzet.
Er heftet sie ans Kreuze selber an,
er wird von deinen Gütern, Leib und Leben,
wenn deine Sterbestunde schlägt,
dem Vater selbst die Rechnung übergeben.
So mag man deinen Leib, den man zu Grabe
trägt,
mit Sand und Staub beschütten,
dein Heiland öffnet dir die ewgen Hütten.

05 5. Arie — Tenor

Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,
so gilt der Mammon nichts bei mir.
Ich finde kein Vergnügen hier
bei dieser eitlen Welt und irdischen Sachen.

06 6. Choral

**Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
mein Gewissen, das mich plagt.
Es wird deine Treu erfüllen,
was du selber hast gesagt:
daß auf dieser weiten Erden
keiner soll verloren werden,
sondern ewig leben soll,
wenn er nur ist Glaubens voll.**

Solisten

Sopran Sibylla Rubens

Altus Jan Börner

Tenor Bernhard Berchtold

Bass Tobias Wicky

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran Olivia Fündeling, Noëmi Sohn Nad, Noëmi Tran-Rediger,

..... Jennifer Ribeiro Rudin, Simone Schwark, Susanne Seitter

Alt Jan Börner, Antonia Frey, Lea Pfister-Scherer, Damaris Rickhaus, Sarah Widmer

Tenor Zacharie Fogal, Tobias Mäthger, Christian Rathgeber, Nicolas Savoy

Bass Grégoire May, Retus Pfister, Philippe Rayot, Tobias Wicky, William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine Eva Borhi, Peter Barczy, Christine Baumann, Markéta Knittlová,

..... Dorothee Mühleisen, Ildiko Sajgo

Viola Martina Bischof, Sonoko Asabuki, Katya Polin

Violoncello Maya Amrein, Daniel Rosin

Violone Markus Bernhard

Corno da tirarsi Olivier Picon

Oboe Katharina Arfken, Philipp Wagner

Fagott Susann Landert

Cembalo Thomas Leininger

Orgel Nicola Cumer

Leitung

..... Rudolf Lutz



einführung zur kantate bww 105

«herr, gehe nicht ins gericht mit deinem knecht»

Anselm Hartinger

Die zum 9. Sonntag nach Trinitatis 1723 komponierte Kantate «Herr, gehe nicht ins Gericht» bestimmte dank ihres frühen Erstdrucks 1830/31 die Wahrnehmung Bachs im romantischen Zeitalter wesentlich mit – und zwar trotz ihrer technischen Schwierigkeit und ihres in manchen Facetten ungewöhnlichen Erscheinungsbildes.

Der *Eingangschor* ist als zweiteilige Form angelegt, die auf ein in drei Anläufen ausgearbeitetes Adagiopräludium eine geschwinde Fuge von strengster Regelmäßigkeit folgen lässt. Eröffnet wird der Satz in einer dichten g-Moll-Klangwelt, die lastende Achtelwiederholungen im Continuo und synkopisch ineinandergreifende Vorhaltsklänge der Streicher und Oboen versammelt, aus denen sich gramvolle Seufzerketten herauschälen. In dieses Bild

der Trauer und Ausweglosigkeit treten im unbegleiteten ersten Chorabschnitt die Singstimmen mit ihrer Bitte um Verschonung hinzu, die durch das angstvolle Winseln und die hilflose Vereinzelung der Einsätze bedrängende Dringlichkeit erhält. Dieser Ablauf wiederholt sich in den stimmvertauschten folgenden Textdurchläufen, wobei Kunstgriffe wie das hinzugefügte obligate Instrumentalmaterial sowie die Verkürzung des letzten Zwischenspiels die Intensität verstärken. Über einem schaurigen Orgelpunkt scheint dann im leeren Kreisen statischer Motivwiederholungen völliger Stillstand erreicht, ehe eine nach und nach aufregistrierte Fuge ihren Lauf nimmt, in deren mechanisch vorangetriebenem und lose an die Orgelfuge g-Moll BWV 542 erinnerndem Vollzug sich die verheerende Botschaft

«Vor dir wird kein Lebendiger gerecht» mit peinigender Unerbittlichkeit abbildet. Kaum je wurde Luthers These von der absoluten Gnadenunfähigkeit des Menschen aus eigener Kraft heraus musikalisch erschütternder umgesetzt.

Das *Altrezitativ* verwandelt diesen niederschmetternden Befund in ein subjektives Bussanliegen. Angesichts der drohenden Präsenz Gottes als Zeuge und Richter eines vorbestimmten Verfahrens hilft nur das ungeschminkte Eingeständnis der eigenen Verfehlung – was gut zu einer befleckten Klanglichkeit voller verminderter Sprünge passt. Anschliessend wählt Bach ein extremes Mittel, um die Folgen eines dergestalt bodenlosen Sündenstandes zu demonstrieren: Unter Verzicht auf die für barocke Musik konstitutive Generalbassstütze errichtet er in der *Sopranarie* ein fragiles Gebilde aus hochliegenden Bratschentönen und langsamen Sechzehntelbeugen der Violinen, über denen weit ausgespannte Motivketten der Oboe und Singstimme in einen fahrig abreissenden Dialog treten. In diesem tönenden Abbild in-

nerer Zerrissenheit verbinden sich Zartheit und Klage auf wahrhaft erbarmungswürdige Weise.

Nun folgt der Umschlag, und er könnte im weichen B-Dur anrührender nicht sein. Begleitet von Pizzikatobössen sowie einer zutraulich kreisenden Streicherfigur öffnet das sonore *Bassaccompanato* eine unerwartete Tür in das Reich des Trostes. Es ist kein anderer als Jesus, der uns dort begegnet und der durch seinen Opfertod als Bürge ins Gericht tritt und damit das eigene Schuldenbuch am Kreuz anheftet und ablöst. Das unvermeidliche Sterben wird dabei keineswegs ausgespart, sondern von Bach als durchaus schmerzlicher Abstieg in Sand und Staub dargestellt, der jedoch einem Eingang in die ewigen Hütten des Paradieses entspricht.

Eine doppelte Absicht scheint die *Tenorarie* zu verfolgen. So wird in kraftvollem Tanzgestus und unterstützt von einer kernigen Hornpartie die Entschlossenheit bekräftigt, an der Hand Jesu sicher durchs Leben zu schreiten; die in Zweiunddreissigstelnoten flirrende Vi-

olinpartie beschreibt jedoch zugleich das Zirkulieren jenes Mammons, von dem sich der Sänger über alles trugschlüssige Zögern hinaus so entschlossen abwenden will. Zu diesem hintsinnigen Wettstreit zwischen korumpierter Welt und hart errungener Distanzierung trägt die ausgeprägte Schwierigkeit der Violin- und Hornstimmen ihren Teil bei.

Und nochmals verlässt Bach alle Konvention – stattet er doch den *Schlusschoral* so mit Begleitstimmen und Zwischenspielen aus, dass die zunehmende Beruhigung des Textaffektes von der Gewissensplage bis zum vertrauten Ausblick auf das ewige Leben als vierfacher Wechsel von Sechzehnteltremoli über Dreiachtelketten und Zweierbindungen bis hin zu wiegenden Triolen ausgestaltet und somit einschliesslich des fragenden Nachhalls hörend erfahrbar wird. Dass ihr neuer Thomaskantor gewillt war, auch in seiner Choralbehandlung jedes Detail mit grösstmöglicher Kunst auszudeuten, dürfte den Leipziger Gottesdienstbesuchern an diesem 25. Juli 1723 deutlich geworden sein.



ICH ARM ER MENSCH, ICH SÜNDEN KNECHT

BWV 55

Kantate zum 22. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1–4
unbekannter Autor
Textdichter Nr. 5
Johannes Rist, 1642

Erstmalige Aufführung
17. November 1726, Leipzig

07 1. Arie

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
ich geh vor Gottes Angesichte
mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht,
ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

08 2. Rezitativ

Ich habe wider Gott gehandelt
und bin demselben Pfad,
den er mir vorgeschrieben hat,
nicht nachgewandelt.
Wohin? Soll ich der Morgenröte Flügel
zu meiner Flucht erkiesen,
die mich zum letzten Meere wiesen,
so wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden
und mir die Sündenrute binden.
Ach ja! Wenn gleich die Höll ein Bette
vor mich und meine Sünden hätte,
so wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht,
sie droht, mich Scheusal zu verschlingen;
und will ich mich zum Himmel schwingen,
da wohnt Gott, der mir das Urteil spricht.

09 3. Arie

Erbarme dich,
Laß die Tränen dich erweichen,
laß sie dir zu Herzen reichen,
erbarme dich!
Erbarme dich,
laß um Jesu Christi willen
deinen Zorn des Eifers stillen,
erbarme dich!

10 4. Rezitativ

Erbarme dich!
Jedoch nun tröst ich mich,
ich will nicht für Gerichte stehen
und lieber vor dem Gnadenthron
zu meinem frommen Vater gehen.
Ich halt ihm seinen Sohn,
sein Leiden, sein Erlösen für,
wie er für meine Schuld
bezahlet und genung getan,
und bitt ihn um Geduld,
hinfüro will ich's nicht mehr tun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

11 5. Choral

**Bin ich gleich von dir gewichen,
stell ich mich doch wieder ein;
hat uns doch dein Sohn verglichen
durch sein Angst und Todespein.
Ich verleugne nicht die Schuld,
aber deine Gnad und Huld
ist viel größer als die Sünde,
die ich stets bei mir befinde.**

Solist

Tenor Bernhard Berchtold

Aus dem Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran Guro Hjemli

Alt Antonia Frey

Bass William Wood

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine Renate Steinmann, Yuko Ishikawa

Viola Susanna Hefti

Violoncello Martin Zeller

Violone Iris Finkbeiner

Fagott Susann Landert

Flauto Traverso Claire Genewein

Oboe d'amore Ingo Müller

Leitung und Orgel

..... Rudolf Lutz

einführung zur kantate bww 55

«ich armer mensch, ich sündenknecht»

Anselm Hartinger

Die Kantate «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» BWV 55 gehört zu Bachs relativ wenigen Solokantaten. Nicht zufällig entstammt sie dem Jahr 1726, in dem Bach stärker zu besetzungsmässigen Experimenten neigte, wobei ihn die poetischen Libretti des jüngst als Textdichter identifizierten Leipziger Theologiestudenten und späteren Nürnberger Pfarrers Christoph Birkmann offenbar besonders zu inspirieren vermochten. Der zwischen Konzeptnotation und Quasireinschrift changierende Charakter der Originalpartitur legt dabei nahe, dass Bach nur die ersten beiden Sätze neu komponierte und für die Nummern 3 und 4 sowie eventuell auch den Schlusschoral auf eine ältere Parodievorlage zurückgriff.

Die *Eingangsarie* macht wirkungsvoll Gebrauch von der exquisiten Instrumentation

mit einem Holzbläserduo aus Traversflöte und Oboe d'amore sowie einem Violinpaar ohne Bratschenstütze, die ihre Rollen beständig austauschen und mit denen Bach sowohl eine fragile Eleganz als auch eine besondere Luftigkeit des Satzes erreicht. Die Singstimme exponiert dabei weniger einen heroischen Ton als eine angespannte Linienführung, die einer noblen Zerknirschung entspricht. Die vom Libretto vorgesehene Wiederholung der Eingangsdevise «Ich armer Mensch, ich Sündenknecht» als Schlusszeile einer zweiteiligen Arienanlage motivierte Bach zu einer modifizierten Reprisesform mit ausgedehntem Nachspiel.

Einer gegen das eigene schuldhafte Tun gerichteten Anklage gleicht das *Rezitativ Nummer 2*; die an einen reumütigen Petrus erin-

nernden Fluchtvisionen und Selbstbeschuldigungen («Scheusal») des Solisten sprechen nicht gerade gegen Andreas Glöckners Vermutung einer Beziehung einzelner Kantatensätze zu einer wohl verschollenen Weimarer Passion von 1717.

Einem solchen Werk tatsächlich gut anstehen würde die folgende «Erbarme dich»-Arie, deren kleinteilig schweifende Flötenstimme der vor allem von der lakonischen Bassstimme geprägten Kargheit des d-Moll-Triosatzes nur begrenzt Energie zuführen kann. Chromatische Färbungen und permanente Abwärtszüge verstärken den reumütigen Charakter dieser Arie, die wie ein Gebet in grösster Verlassenheit wirkt.

Das folgende *Accompagnato* mit Streicherbegleitung greift zwar das «Erbarme dich» der Vorarie auf, findet jedoch Trost im verdienstlichen Leiden des Gottessohns, dank dessen auch der Gläubige dem Gericht entgehen und den Gnadenweg beschreiten kann. Dass der Betende dabei in aller Reue des schmerzlichen Opfertodes Jesu eingedenk

bleiben sollte, macht die bis auf den gelösten Schluss durchgängig geschärfte Streicherbegleitung hörbar. Kaum eine *Liedstrophe* könnte zu diesem Seelenzustand besser passen als Johann Rists von Bach unnachahmlich zart harmonisierte Zeilen «Bin ich gleich von dir gewichen, stell ich mich doch wieder ein». Dass gerade diese Strophe auch in der Matthäuspassion an prominenter Stelle figuriert, unterstreicht die Passionsanklänge dieser in der Satzkompilation und Motivbildung durchaus eigenwilligen Kantate.



AL SO HAT GOTT DIE WELT GEL IEBT

BWV 68

Kantate zum 2. Pfingsttag

Textdichter

Christiane Mariana von Ziegler
(1695-1760) unter Einschluss
von Samuel Liscow (1675; Satz 1)
sowie Joh. 3, 18 (Satz 5)

Erstmalige Aufführung

21. Mai 1725, Leipzig

12 1. Chor

**Also hat Gott die Welt geliebt,
daß er uns seinen Sohn gegeben.
Wer sich im Glauben ihm ergibt,
der soll dort ewig bei ihm leben.
Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren,
der bleibt ewig unverloren,
und ist kein Leid, das den betrübt,
den Gott und auch sein Jesus liebt.**

13 2. Arie — Sopran

Mein gläubiges Herze,
frohlocke, sing, scherze,
dein Jesus ist da!

Weg Jammer, weg Klagen,
ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

14 3. Rezitativ — Bass

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
was mich getrost und freudig macht,
daß mich mein Jesus nicht vergessen.
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
als Mittler zwischen Gott und Mensch vor
diesmal schlichten.

15 4. Arie — Bass

Du bist geboren mir zugute,
das glaub ich, mir ist wohl zumute,
weil du vor mich genung getan.
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
will mir der Satan widersprechen,
so bet ich dich, mein Heiland, an.

16 5. Chor

**«Wer an ihn gläubet, der wird nicht
gerichtet; wer aber nicht gläubet,
der ist schon gerichtet; denn er gläubet
nicht an den Namen des eingebornen
Sohnes Gottes.»**

Solisten

Sopran Johannette Zomer
Bass Matthias Helm

Chor der J. S. Bach-Stiftung

Sopran Lia Andres, Linda Loosli, Noëmi Tran-Rediger, Simone Schwark,
..... Julia Schiwowa, Anna Walker
Alt Jan Börner, Antonia Frey, Liliana Lafranchi, Alexandra Rawohl, Damaris Rickhaus
Tenor Manuel Gerber, Tobias Mäthger, Christian Rathgeber, Sören Richter
Bass Grégoire May, Fabrice Hayoz, Daniel Pérez, Retus Pfister, Tobias Wicky

Orchester der J. S. Bach-Stiftung

Violine Eva Borhi, Lenka Torgersen, Christine Baumann,
..... Petra Melicharek, Dorothee Mühleisen, Ildikó Sajgó
Viola Martina Bischof, Peter Barczy, Sarah Krone
Violoncello Maya Amrein, Daniel Rosin
Violoncello piccolo Daniel Rosin
Violine Guisella Massa
Oboe Philipp Wagner, Ann Cathrin Collin
Oboe da caccia Ingo Müller
Fagott Dana Karmon
Orgel Nicola Cumer
Cembalo Jörg-Andreas Bötticher

Leitung Rudolf Lutz

einführung zur kantate bww 68

«also hat gott die welt geliebt»

Anselm Hartinger

Die Kantate BWV 68 entstand zum 2. Pfingsttag 1725 und gehörte damit zu jener Gruppe von Kirchenmusiken, mit denen Bach die noch offene Zeitspanne zwischen dem vorläufigen Ende seines Choral-Jahrgangsprojektes zu Ostern und dem Beginn seines persönlichen neuen Jahresturnus am 1. Sonntag nach Trinitatis überbrückte. Wie bei den meisten Stücken dieser neun Kantaten umfassenden Werkgruppe verknüpfte die Dichterin Christiane Mariane von Ziegler ein Wort des Evangelisten Johannes mit eigenen Rezitativen und Arien; indem das Bibelwort jedoch in Form der gereimten Liedstrophe von Salomon Liscov (1675) verwendet wurde, orientierte sich die Kantate strukturell deutlich am Typus der Choralkantaten von 1724/25.

Der *Eingangschor* kommt als schwerblütiges Sicilianoritornell im $12/8$ -Takt daher, das den Zusammenhang von Christgeburt und Opfertod sowie von Glaube und Erlösung in die Form einer bittersüssen Vertrauensmusik kleidet. Ausdrucksstarke Gesten und reiche Vorimitationen der vokalen Unterstimmen stützen dabei den vom Horn verstärkten Melodievortrag des Soprans, in dessen getragenen Linien sich gezügelte Grandezza und verhaltene Trauer ebenso perfekt mischen, wie das stilistische Bild zwischen Chorarie und Cantus-firmus-Motette changiert.

Nach diesem gewichtigen Heilspanorama wirkt der folgende F-Dur-*Ariensatz* umso lichter und freundlicher. Man vermeint gar, einen spezifisch weiblichen Tonfall wahrzunehmen, der im Zusammenspiel von freudi-

gem Text, geschmeidiger Sopranpartie und sonorer Streicherkanitlene wohltuend warme und zuweilen regelrecht galante Züge ausgebildet. Das organisch aus dem Ariengestus entwickelte Trio mit hinzutretender Oboe und Violine nimmt die flüssige Energie des Gesangsabschnittes auf; dass sich hinter dieser charmanten Anlage eine Parodie nach Bachs Weissenfelder Jagdkantate von 1713 verbirgt, muss man schon wissen, um es tatsächlich wahrzunehmen.

Das folgende *Bassrezitativ* versammelt auf engem Raum sehr gewichtige theologische Aussagen. Wirkt der eröffnende Verweis auf Petrus' widersprüchliches Agieren in der Passionssituation noch eher schwer verständlich, so ist der edelmütigen Deklamation und den erlesenen Modulationen der Folgetakte die Freude über Jesu Zusage und seine tröstliche Präsenz als Mittler zwischen Gott und Menschen unmittelbar eingeschrieben.

Der sanft-füllige Rohrblattklang der abschliessenden *Bassarie* mit ihren drei Oboen ruft pastorale Assoziationen hervor, die im

Einklang mit dem ouvertürenartigen Duktus das Andenken an die heilsame Geburt des Himmelskönigs befördern. Auch hier ist Bach eine sängerisch strahlende und auch kompositionstechnisch sehr eigenständige Parodie nach der «Pan»-Arie der Jagdkantate gelungen, die im Mittelteil das brechende Erdengrund und das alle satanischen Einreden durchbrechende Gebet passend zu illustrieren vermag.

Während Bachs Choralkantaten in aller Regel mit einem vierstimmigen Liedsatz enden, forderte das Ziegler'sche Libretto mit einem erneuten Johanniswort (Joh 3, 18) den Komponisten in ganz anderer Weise heraus. Getreu der für diesen Evangelisten essentiellen Scheidung in Gläubige und Verdammte werden zwei kontradiktorische Aussagen gegenübergestellt, was Bach zur Konzeption einer ausgedehnten *Doppelfuge* provozierte, die als motettische Form und durch die Verstärkung mit Posaunen und Zink archaische Wirkungen anstrebt und so das Kantatenende mit einem endzeitlichen Ernst auflädt, den

auch der strahlende Satzschluss mit seinen
ausgemeisselten Kadenzklauseln nicht hin-
wegzunehmen vermag.

the performance project of the j. s. bach foundation: a dynamic interpretation of bach's vocal oeuvre beyond the conventions of classification and chronology

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Is it possible to perform Bach's complete cantata oeuvre in Eastern Switzerland, document the concerts in live recordings and release them in diverse CD compilations free of a fixed framework?

With its CD series, the Foundation indeed pursues an unorthodox practice – one that is closely linked to the concert activities of the J.S. Bach Foundation of St. Gallen. The Foundation, established in 2006 by entrepreneur Dr Konrad Hummler, strives to raise the profile of Bach's vocal works through concert performances as well as audio-visual and sound recordings. At a pace of one cantata performance per month, this extraordinary undertaking is expected to conclude in 2027. A central component of the J. S. Bach Foundation's activities

is the publication of recordings and other materials on its *Bachipedia* platform, which was launched in 2019, and on social media networks such as Facebook and YouTube. Thanks to this online presence, the J.S. Bach Foundation has succeeded in building a substantial fan community throughout the world.

The Choir and Orchestra of the J.S. Bach Foundation, which performs under the baton of Rudolf Lutz, is made up of professional musicians from Switzerland, Germany and Austria; all ensemble members have extensive experience in historical performance practices and are committed to realising a modern and dynamic interpretation of Bach's cantatas. The group comprises two regular formations that are expanded or reduced according to the par-

ticular demands of the concert programme.

The distinctive concert format of the J.S. Bach Foundation features a workshop covering musical and theological background information – presented by conductor Rudolf Lutz and theologians Karl Graf (until April 2018) and Niklaus Peter (since August 2018) – that is followed by two performances of the selected cantata, with a reflective lecture given in between. While the introductory workshops are analytical in nature, the reflective lectures – all delivered by personalities from cultural, business and public life – illuminate the cantata text from a subjective and decidedly modern perspective. Each DVD recording features a complete cantata concert including the introductory workshop and reflective lecture, while the CD recordings, released several times per year, group the cantatas in engaging compilations based on their musical associations rather than on outside criteria.

The desire to enable a contemporary exploration of the master's cantata compositions is at the heart of the J. S. Bach Foundation's un-

dertaking. This is partly because the cantata oeuvre no longer has a home in contemporary church services or in modern concert halls, but also because it is generally overshadowed by Bach's Passion compositions and a few popular, large works. It is thus the Foundation's declared mission to elevate the appreciation of Bach's church compositions and, by means of modern media, to make his vocal oeuvre available to new audiences – in particular, the next generation.

Such an ambitious undertaking demands a performance concept worthy of these masterpieces, one that eschews attempts at a museum-like reconstruction of the original performance setting: namely, a church service based on interweaving liturgy, readings and cantata music – a format that was abandoned in the 18th century. The Foundation's unconventional approach facilitates a modern interpretation of each work and actively addresses the issues raised by the surviving score, verified alternate versions and the performance context. This approach is underpinned by a

respectful but confident treatment of the musical material that abandons rigid adherence to the supposed “original text”; academic dogma and traditional conventions are eschewed in favour of a fresh textual interpretation that considers both the rich variety of baroque performance practice and the contemporary setting. The result is an audible “continuo line” in the Foundation’s concert cycle that reflects the improvisation-based approach of the artistic director, Rudolf Lutz, and that draws on the distinctive style of the vocal ensemble and orchestra, whose performance culture is decisively influenced by the renowned educational standards of the Schola Cantorum Basilienensis.

This outstanding musicianship underpins an overarching concept that pays earnest attention to the long-derided libretti of the Baroque, in regard to both the poetic quality of the texts and their importance as a source of theological inspiration for Bach. The practice of exploring the texts anew in the reflective lectures and workshops also promotes their

discussion in a contemporary – and intentionally provocative – context.

Just as the concert cycle emphasises the role of Bach as composer, and the performers function as inquisitive conveyors of a musical concept rather than as interpretive artists in a Romantic sense, it is equally the Foundation’s aim that each CD compilation speaks for itself. The cohesive recordings give rise to a natural artistic tension that illuminates not only the great and well-known cantatas, but also throws into relief the smaller jewels of Bach’s sacred oeuvre. All CD booklets include programme notes that address particular elements of Bach’s compositional artistry as well as discussions with Rudolf Lutz that shed light on the theoretical background to each cantata compilation.

falsely attributed and doubtful cantatas in the bww catalogue

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

In his own lifetime, Bach's sacred compositions were neither published nor systematically collected, and after his death, it was copies circulated by his sons and students that ensured these works were still performed, albeit sometimes in an amended or newly arranged form. The manuscripts themselves first came onto the market around 1800 in several larger auctions, for instance, from the estate of Bach's son Carl Philipp Emanuel, the "Hamburg Bach". As such, the surviving scores were not critically examined until the decades following the start of the Bach renaissance around 1820, and the Bach-Gesellschaft, a society established in 1850 for the purpose of publishing the first complete edition of Bach's extant works, had considerable basic research to do and had to first de-

termine how to approach their undertaking. This work was largely dependent on the dates and occasions noted on the scores, partly due to the lack of practical experience with Bach's style but also the rudimentary knowledge of paper and handwriting analysis of the time. And although prominent Bach connoisseurs and collectors such as Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Hauser, Carl Ferdinand Becker and Johann Theodor Mosevius had already intensely debated the true authorship of several works considered to be part of Bach's oeuvre – for instance, the wholly atypical St Lukas Passion (BWV 246) – numerous compositions of dubious attribution nonetheless found their way into the "holy canon" of the first Bach edition. In turn, the numbering of the later BWV catalogue (*Bach-Werke-*

Verzeichnis), first produced in 1950 by the music librarian and publisher Wolfgang Schmieder, was not based on chronology, orchestration or occasion of the compositions, but instead on the volume numbers of the old Bach edition, thus transferring problematic attributions to the new BWV listing. As such, no less than a dozen cantatas – namely BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189, 217, 218, 219, 220, 221, 222 – were retained in the catalogue that were definitely or most likely composed by Johann Ludwig Bach, Johann Ernst Bach, Melchior Hoffmann, Georg Philipp Telemann or perhaps even Johann Kuhnau. As later research – particularly research conducted during the production of the “new” Bach edition between 1954 and 2007 – successively proved the actual authorship of these works, they were gradually shifted to appendices II and III of the BWV catalogue. Use of the BWV catalogue today thus demands considerable skill in the handling of cross references, since the thematic ordering used in the *Bach Compendium* (compiled from 1985 to 1989), although

more logical in theory, has not gained widespread use in practice.

A similar situation pertains to the motet oeuvre, with several compositions attributed to Bach in the 18th century having since been identified as the work of his colleagues and students. But the findings also work in reverse: numerous motets long attributed to other composers are today known to be by Johann Sebastian Bach – for instance “Ich lasse dich nicht” BWV Anh. III 159, which was long attributed to Johann Christoph Bach, a relative from Eisenach, but is now considered an original composition of Johann Sebastian from his Weimar period. In this regard, the St Thomas School choristers of the 1840s showed remarkable prescience: despite the wishes and scepticism of cantor Moritz Hauptmann, they flatly refused to have their favourite motet removed from the ensemble’s repertoire.

anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: The Pentecost cantata BWV 68, first performed in 1725, features two arias (“Mein gläubiges Herze” and “Du bist geboren mir zugute”) that are substantial re-workings of two movements from Bach’s Hunt Cantata BWV 208. What are the hallmarks of these parodies, and why do you think Bach chose such a thematically unrelated composition as the basis for these settings?

rudolf lutz: In my preliminary work, I find it very useful to approach the parodies from the perspective of semantics and compositional analysis. This helps me avoid the type of dated musical moralising and judgement that contributes little to artistic appreciation and which was in any case far removed from

the practice of composers such as Bach and Handel.

Such a light-footed text as “Mein gläubiges Herze, frohlocke, spring, scherze” (My heart ever faithful, exulting, sing gladly) calls for a buoyant, cheerful setting that is consonant and artistically pleasing, and Bach could certainly have written a new composition. All the same, because the high feasts of Christmas, Easter and Pentecost last several days, their liturgy requires a large amount of suitable music, and I assume Bach was happy to look through his music cabinet for compositions that could be reused.

The fact that he thought to rework this catchy cello melody from the Hunt Cantata is easily understood: Bach’s fascination with this music is already seen in the related trio move-

ment for violin, oboe and continuo, probably a follow-up composition to BWV 208, and that we performed as an overture to our performance of the Hunt Cantata in St. Gallen. What is so interesting about this adaptation is that Bach develops the underlying cello figure of intervallic leaps in a completely different way: while in the Hunt Cantata aria it forms the basso continuo line to support the cantilena part, in the trio the figure serves as a theme that is passed from instrument to instrument and that shapes the counterpoint. In the Leipzig reworking for Pentecost, however, Bach assigned the cello melody to violoncello piccolo, added a continuo line and created a new upper part for soprano, all of which substantially altered the harmonic development of the movement. The resulting setting is thus practically a new composition: even our cellists who performed in concerts of both works were only vaguely aware of a resemblance.

Bach's sensitive treatment of his libretti is evident in the fact that the "wollenreichen

Herden" (herds all woolly-coated) of the Hunt Cantata were given a more leisurely setting than in the restless Leipzig song of faith, and in the metaphor of the good shepherd, there is certainly a felicitous parallel between a territorial sovereign and the Saviour. Bach's interest in constantly developing themes and constellations of settings, a penchant noted already by his early biographers, is seen very clearly in this parody – indeed, Bach spared neither ink nor effort when he was convinced of the quality of an idea.

The second parody setting, "Du bist geboren mir zugute" (Thou art born man to my advantage), is at first glance a more difficult case. Firstly, the notion of a prince being "Pan" of his land is somewhat problematic, considering the often frivolous interpretation of this unruly mythological figure. Secondly, the poet Salomo Franck lapsed into a slightly overblown tone in describing a country abandoned by its master as a "Totenhöhle" (dead-man's hollow). Even though Bach congenially set these lines with Neapolitan harmonies

and deceptive cadences, we still have to look very carefully in the sacred reworking to detect the likeness. The Pentecost cantata, however, is raised to a different level through its Johannine pericopes and its chorale referring to the sacrifice of God's son, who can be interpreted equally as child, shepherd and lamb – an apt image for the pastoral timbre of the three oboes that underpin the Christmas associations of the chorale dictum. Accordingly, for the closing passage of the aria's second section, Bach toned down the stark modulations and extended the setting into a through-composed da-capo form, which lends God's triumph over Satan and the end of the world its due form. One could say the image of Jesus as the key to a good life thus expands the sphere of mercy from the provincial principality to all creation – an eminently meaningful and clever parody! Lastly, Bach was no doubt also attracted by the exquisite instrumentation for three obbligato reed instruments; Pan and the Saviour thus present themselves as rulers who also lord

motivically over the characters in the Hunt Cantata and the faithful shepherds in BWV 68.

introduction to cantata bww 105

“herr, gehe nicht ins gericht mit deinem knecht”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 105, “Herr, gehe nicht ins Gericht” (Lord, go thou not into court), was composed for the Ninth Sunday after Trinity in 1723. Because it numbers among the earliest publications of Bach’s works (around 1830/31), the composition was influential in shaping the perception of Bach in the romantic period – despite its technical difficulty as well as its, in many respects, unorthodox character.

Set in binary form, the *introductory chorus* features a three-section adagio prelude followed by a rapid, rigorously ordered fugue. Opening in the dense tonality of G minor, the music combines heavy repeated quavers in the continuo line with syncopated, intertwining suspended notes in the string and oboe parts that elicit a chain of grief-stricken sighs. Against this backdrop of sorrow and despair, the un-

accompanied choir then delivers a first plea for protection, which is lent a pressing urgency by the fearful whimpering and helpless separation of the vocal entries. In the following iterations of this dictum (with the voices in different constellations), the intensity of the mood is further heightened by compositional nuances such as the addition of obbligato instrumental material and the shortening of the last interlude. Over an ominous pedal point, an impasse is reached in the hopeless, circling motives, ere a fugue emerges, whose mechanical and driven execution is somewhat reminiscent of the organ fugue in G Minor BWV 542, and in which the devastating message of “with thee there is no living person just” is revealed with tormenting inexorability. Indeed, there is hardly a musical setting that expresses

with such harrowing intensity Luther's doctrine of the impossibility for humans to attain mercy through their own deeds.

The *alto recitative* then transforms this devastating revelation into a subjective appeal for repentance. In light of the threatening presence of God as both witness and magistrate on the preordained day of judgement, the best recourse is outright admission of the errors of one's ways – an apt approach for the “blemished” sound, with its abundance of diminished intervallic leaps.

In the following *soprano aria*, Bach employs an extreme measure to demonstrate the consequences of such abysmal sin: by eschewing the standard baroque reliance on a continuo line, he creates a fragile structure of high-register viola figures and slow semiquaver tremolo in the violin parts, over which broad motivic sequences from the oboes and vocalist enter into an erratic and broken dialogue. In this musical depiction of inner turmoil, tenderness and lamentation make for a truly heart-rending pairing.

Then arrives the turning point, and it could not be achieved more poignantly than in this delicate B-flat major setting. Accompanied by pizzicato basses and a confiding string figure, the sonorous *bass recitative* opens an unexpected door to the realm of solace. Here we encounter none other than Jesus himself, who through his sacrifice stands guarantor for us at the time of judgement, nailing humankind's register of debt to the cross and redeeming it on our behalf. The inevitability of death, however, is in no way concealed in this setting: expressed as a thoroughly painful descent into sand and dust, it is nonetheless also the entrance to the eternal shelter of paradise.

The *tenor aria*, for its part, appears to follow dual intentions. While the energetic dance-like gesture supported by a robust horn line underscores the believer's determination to go safely through life with Jesus, the shimmering demisemiquavers of the violin part illustrate the circling presence of Mammon, which the vocalist, for all his hesitant decep-

tive cadences, so ardently wishes to forsake. In this setting, the extremely difficult violin and horn parts substantially contribute to the profound struggle between a corrupt world and hard-fought distance from earthly temptations.

In the *closing chorale*, Bach once again abandons all convention. Through the addition of accompanying parts and interludes, the increasingly reassuring message of the text – traversing from the torments of conscience to a trusting vision of eternal life – is illustrated by a rhythmic deceleration in four steps from semiquaver tremolos, to straight triplets, to groups of quavers then swung triplets – a device that together with the questioning echo renders the text affect audibly palpable. Indeed, that the new Thomascantor had the will to interpret every little nuance of the chorale with the greatest artistic skill must have become eminently clear to the Leipzig congregation on that 25 July 1723.

introduction to cantata bww 55

“ich armer mensch, ich sündenknecht”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 55 “Ich armer Mensch, ich Sündenknecht” (I, wretched man, I, slave to sin), one of Bach’s rare solo cantatas, was composed in 1726, a year in which Bach experimented more with his ensemble scoring. This tendency appears to have been particularly inspired by the poetic libretti of Christoph Birkmann, a student of theology in Leipzig and later a clergyman in Nuremberg, whom scholars have only recently identified as a librettist. The original score alternates between draft notation and quasi-fair copy, suggesting that only the first two movements were newly composed and that movements three and four, and perhaps also the closing chorale, were adapted from an earlier composition.

The *introductory aria* makes effective use of the exquisite instrumentation, which fea-

tures a woodwind duo of transverse flute and oboe d’amore as well as a pair of violins (with no supporting viola parts). Here, the ongoing exchange of roles between the two duos imbues the setting with a fragile elegance and distinctive lightness, while the tense phrases of the vocalist exude less a heroic tone than a noble sense of remorse. Because the libretto provides for a repeat of the opening statement (“I, wretched man, I, slave to sin”) as the closing line of a two-part aria, Bach was inspired to employ a modified-reprise form with an extended coda.

The second movement, a *recitative*, is akin to a personal indictment of one’s own wrongful deeds. In this setting, the visions of escape and the self-recriminations (“Scheusal” – wicked me) are reminiscent of Peter’s peni-

tence, thus lending weight to Andreas Glöckner's theory that some of the cantata movements were related to a lost Passion written in 1717 during Bach's Weimar period.

The following movement would certainly benefit such a work: in the "Erbarme dich" (Have mercy) *aria*, the intermittent, meandering flute line can barely brighten this bleak D-minor trio that is dominated by a laconic bass line. Chromatic tones and constant descending figures magnify the penitent character of this aria, which resembles a prayer proffered in a moment of utter abandonment.

Although the following *recitative*, an *accompanato* setting with strings, reiterates the "Erbarme dich" statement of the previous aria, it nonetheless finds consolation in the selfless suffering of Christ: thanks to his sacrifice, the faithful soul, too, can be spared heavenly judgement and embark on the path to mercy. Nevertheless, the notion that the remorseful, praying soul must remain mindful of the pain of Christ's sacrifice is made manifest in the edgy accompaniment, whose se-

verity is sustained until the comforting tones of the final bars.

For this state of the soul, there is hardly a *closing chorale* more fitting than Johann Rist's "Bin ich gleich von dir gewichen, stell ich mich doch wieder ein" (Though I now from thee have fallen, I will come again to thee), a verse that also features prominently in the St Matthew Passion. Set by Bach with inimitable tenderness, this movement underscores the Passion-like character of a cantata that is highly unconventional in its combination of movements and motivic conception.



introduction to cantata bwv 68

“also hat gott die welt geliebt”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Cantata BWV 68, written for the Second Day of Pentecost in 1725, belongs to a group of sacred works that Bach composed in the period between Easter, when he suspended work on his chorale cantata cycle, and the First Sunday after Trinity, when he commenced his new annual cantata cycle. As with most libretti in this group of nine works, the poet Christiane Mariane von Ziegler links the Gospel of John with her own recitatives and arias. Nonetheless, because the biblical passage employed is a rhymed hymn verse by Salomon Liscov (1675), the cantata conforms to the same structure as the chorale cantatas of 1724/25.

The *introductory chorus*, a measured siciliano ritornello in $12/8$ time, is a bittersweet “music of faith” that stresses the connection

between Christ’s birth and crucifixion as well as faith and redemption. In this setting, the highly expressive gestures and abundant pre-imitations of the lower vocal parts lend additional support to the soprano melody (doubled by horn). In these sustained lines, restrained grandeur and muted sorrow meld as perfectly as the style alternates between choral aria and cantus-firmus motet.

After this weighty music of deliverance, the following F major *aria* setting appears all the more light and friendly. Indeed, some listeners may even detect a distinctly feminine tone in the soothing warmth and at times gallant style that exudes from the combination of joyous text, agile soprano lines and sonorous string cantilena. The second section, a trio with obbligato violin and oboe, evolves

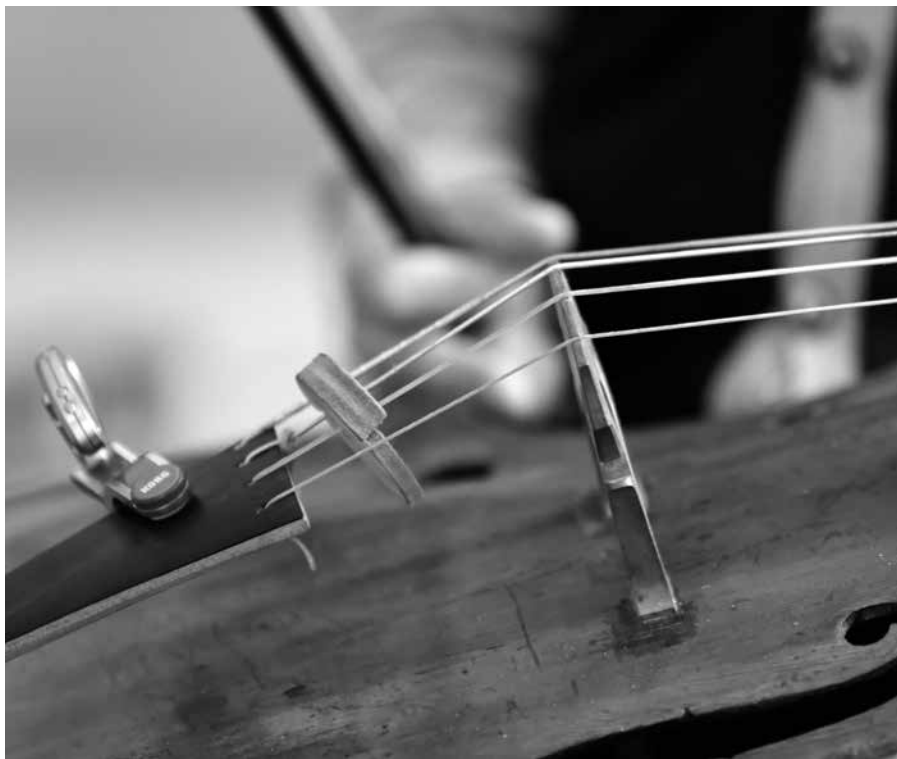
naturally from the flowing energy of the vocal aria; listeners unaware that this charming setting is a parody of a movement from Bach's Hunt Cantata (1713) are unlikely to note the connection.

The following *bass recitative*, despite its brevity, is replete with momentous theological content. Although the opening reference to Peter's contradictory reactions during the Passion of Christ is somewhat obscure, the noble-minded declaration and the exquisite modulation in the ensuing bars decidedly proclaim the joy to be found in the promise of Jesus and in his consoling presence as a mediator between God and humankind.

The gentle, reedy timbre of the ensuing *bass aria* with three oboes evokes pastoral associations that, in keeping with the overture-like style of the setting, serve as a reminder of the healing birth of the King of Heaven. In this movement, Bach successfully reworks Pan's aria from the Hunt Cantata to realise a vocally brilliant and compositionally distinctive setting whose middle section skilfully il-

lustrates both the shattering of the Earth and the faithful prayer that banishes all of Satan's persuasion.

While Bach's chorale cantatas generally conclude with a four-part chorale setting, Ziegler's libretto, which ends with a further quotation from the Gospel (John 3:18), presents a totally different challenge for the composer: true to the Evangelist's fundamental distinction between the faithful and the damned, the text juxtaposes two contradictory statements. This inspired Bach to compose an extended *double fugue* whose motet-like form and doubling with trombones and cornett evokes an archaic tone, thus imbuing the setting with an eschatological solemnity that even the chiselled cadences of the brilliant closing phrase fail to lift.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/TextsAnselm Hartinger, Rudolf Lutz
Übersetzungen/English translations..... Alice Noger-Gradon
Layout-Design /Layout design.....Silvio Seiler / Graphik und Design GmbH
Aufnahmelokalitäten /Recording locations Ev. Kirche Trogen (AR)
Fotografien /PhotographyJelena Gernert, Schweiz
Produktion/Production GALLUS MEDIA AG, Schweiz
Tonmeister /Recording supervisor..... Stefan Ritzenthaler
Produzentin /ProducerJ. S. Bach-Stiftung, St.Gallen (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

..... ©2020, J.S. Bach-Stiftung, St. Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

