



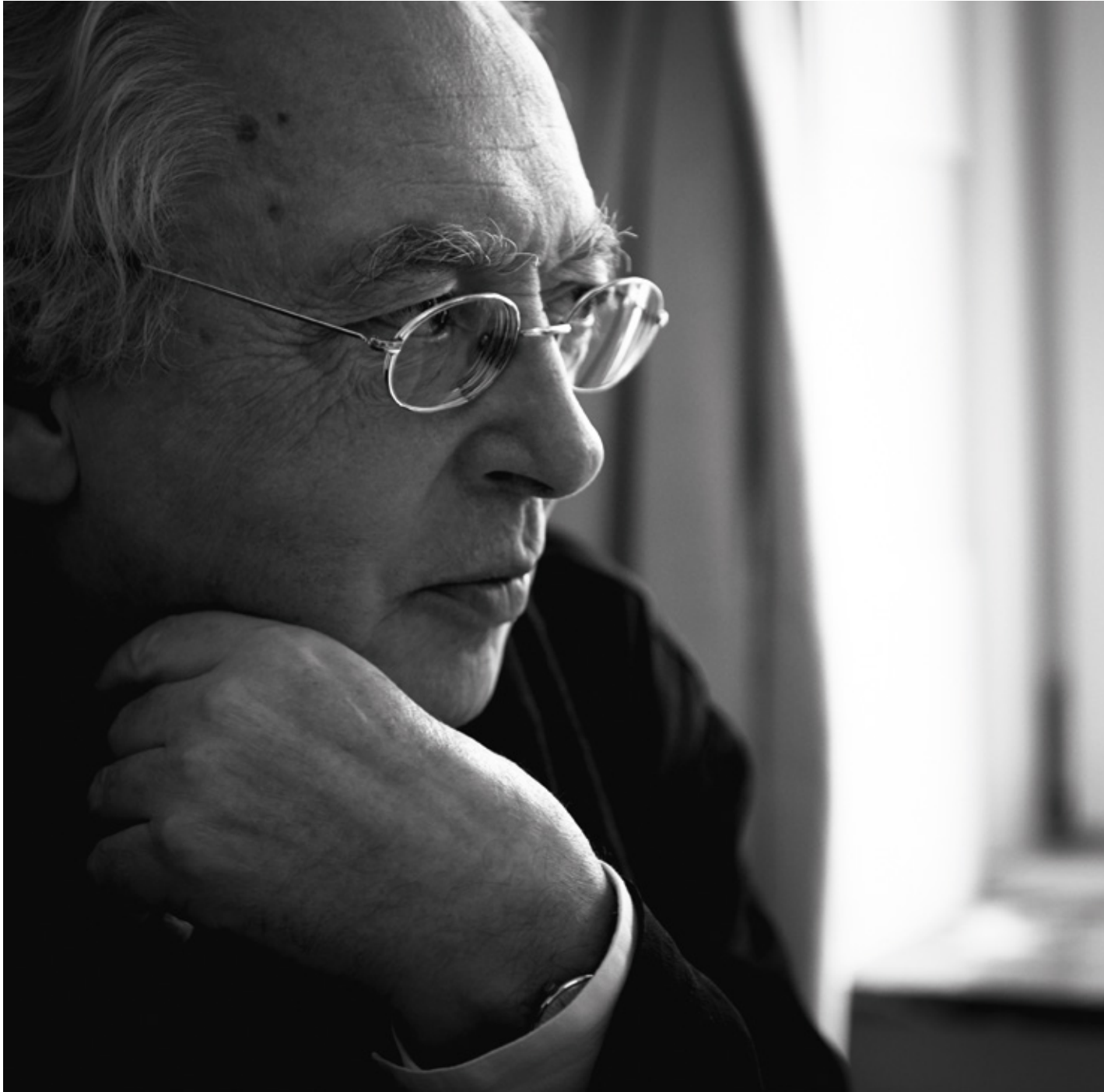
Bach

Herz und Mund und Tat und Leben
Cantatas BWV 6-99-147

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe

MENU

- › Tracklist
- › English text
- › Texte français
- › Deutsch Kommentar
- › Nederlandse tekst
- › Sung texts



Bach

Herz und Mund und Tat und Leben
Cantatas BWV 6-99-147

Dorothee Miels

Alex Potter

Guy Cutting

Peter Kooij

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Was Gott tut, das ist wohlgetan, Cantata BWV 99

1	I. Coro <i>Was Gott tut, das ist wohlgethan</i>	4'23
2	II. Recitativo <i>Sein Wort der Wahrheit stehet fest</i>	1'06
3	III. Aria <i>Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele</i>	5'15
4	IV. Recitativo <i>Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund</i>	1'04
5	V. Aria Duetto <i>Wenn des Kreuzes Bitterkeiten</i>	3'56
6	VI. Choral <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	0'59

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, Cantata BWV 6

7	I. Coro <i>Bleib bei uns, denn es will Abend werden</i>	5'24
8	II. Aria <i>Hochgelobter Gottessohn</i>	3'27
9	III. Choral <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ</i>	4'22
10	IV. Recitativo <i>Es hat die Dunkelheit an vielen Orten</i>	0'42
11	V. Aria <i>Jesu, laß uns auf dich sehen</i>	3'29
12	VI. Choral <i>Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ</i>	0'46

Herz und Mund und Tat und Leben, Cantata BWV 147

[Part I]

13	I. Choral <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>	4'08
14	II. Recitativo <i>Gebenedeiter Mund!</i>	1'30
15	III. Aria <i>Schäme dich, o Seele nicht</i>	3'20
16	IV. Recitativo <i>Verstockung kann Gewaltige verblenden</i>	1'30
17	V. Aria <i>Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn</i>	4'00
18	VI. Choral <i>Wohl mir, daß ich Jesum habe</i>	2'42

[Part II]

19	VII. Aria <i>Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne</i>	2'41
20	VIII. Recitativo <i>Der höchsten Allmacht Wunderhand</i>	1'58
21	IX. Aria <i>Ich will von Jesu Wundern singen</i>	2'43
22	X. Choral <i>Jesus bleibet meine Freude</i>	2'47

Total time: **62'24**



Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe

Dorothee Miels, Chiyuki Okamura, Magdalena Podkościelna SOPRANO

Alex Potter, Cécile Pilorger, Bart Uvyn ALTO

Guy Cutting, Peter Di-Toro, Stephan Gähler TENOR

Peter Kooij, Philipp Kaven, Bart Vandewege BASS

Christine Busch (LEADER), **Meng Han, Maria Roca** VIOLIN I

Dietlind Mayer, Paul Bialek, Adrian Chamorro VIOLIN II

Deirdre Dowling, Kaat De Cock VIOLA

Ageet Zweistra*, **Harm-Jan Schwitters** CELLO

Miriam Shalinsky DOUBLE BASS

Patrick Beuckels TRAVERSO

Jasu Moisio, Taka Kitazato, Timothée Oudinot OBOE

Julien Debordes BASSOON

Alain De Rudder TRUMPET

Maude Gratton ORGAN

* Also violoncello piccolo in BWV 6

Three superb works from the grand panoply of cantatas by J.S. Bach, Cantor of the Thomaskirche

By Michael Maul

Johann Sebastian Bach achieved an incredible artistic feat during his first four years as Cantor at the Thomaskirche in Leipzig, setting down a good one hundred and fifty cantatas between 1723 and 1727; these can be divided into three volumes with works for individual Sundays and feast days. He also composed the Passions according to Sts Matthew and John and magnificent settings of the most important Latin hymns. The three cantatas recorded here are a cross-section of the cantatas composed during that time, the most productive of Bach's life.

The earliest piece of these is *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147. The origins of this cantata can be traced back to the final months of Bach's time as organist and concertmaster at the Weimar court (1708-1717), although the only part of the cantata that has survived from that time is Bach's transcription of the imposing three-part opening chorus in ABA form. Strictly speaking, it is unclear whether Bach set to music the entire libretto for the 3rd Sunday in Advent – by the Weimar court poet Salomon Franck – at that time (December 1716), or whether the cantata remained a torso. At that time, the cantata text included only four poems for arias and a final chorale; there were no recitatives.

Bach's first feast-day in Leipzig in honour of the Virgin Mary – the Feast of the Visitation – occurred on 2 July 1723, barely a month into his tenure there. For the occasion Bach went back to his Weimar composition and had an anonymous librettist transform its libretto; recitative texts were added between the arias to create a work that contained sufficient references to the Gospel text associated with the feast of Mary (Luke 1:39-56) as well as the famous hymn to the Mother of God.

The contrast between the arias presumably composed in Weimar and the Leipzig recitatives is evident in the latter's comparatively agitated and remarkably vivid tonal language. In the third recitative, for example, Bach provides a vivid

illustration of the unborn John leaping within Elisabeth's womb, this being depicted by the two oboes da caccia. The bass aria that follows this recitative – one of the (Weimar) arias – is certainly the virtuoso highlight of the cantata. The emotional climax, however, is the chorale arrangement that concludes both sections of the cantata and which was composed for Leipzig: Bach's magnificent figurations for two stanzas from Martin Jahn's chorale *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661) – known in English as *Jesu, joy of man's desiring* – and one of the most attractive melodies that Bach was ever to compose.

Bach's unrivalled art of chorale refinement reached its peak in his second year in Leipzig, when he decided to transform a well-known hymn into a cantata for each Sunday and feast day. The cantata *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 99, composed for the 15th Sunday after Trinity (17 September 1724), became the seventeenth of that year's cantatas. The foundation for the cantata was the eponymous popular chorale by Samuel Rodigast from the 1670s. Its subject is an almost boundless trust in God and therefore provided a link to that Sunday's Gospel text: Jesus' admonition in the Sermon on the Mount not to care about earthly things, but to seek the kingdom of God (Matthew 6:23-34). As was usual in these cantatas, Bach's anonymous librettist took the first and last verses of the chorale verbatim and transformed the others into verses that could be set as arias and recitatives.

Bach's handling of the first verse of the chorale in the opening chorus can only be described as masterful. An independent instrumental movement – a concertino for violin, oboe d'amore and transverse flute – offers lively concertante interplay, although it is completely uninfluenced by the line-by-line choral setting with the cantus firmus of the hymn in the soprano line and doubled by horn. Might this deliberate demonstration of the independence and lively playing of the orchestra have been intended to represent an image of a carefree humanity protected by God (and the chorale melody)?

Bach set the text of the first aria with equal artistry. The moving interplay between the tenor and the solo flute with its frequent rising and falling chromatic passages provides a musical depiction of the sweet and bitter moments of an entire life's journey. The tightly-composed duet *Wenn des Kreuzes Bitterkeiten* also makes much use of chromaticism and close imitation; the oboe, flute and basso continuo expand the movement to five-part harmony over long stretches, making it seem as if Bach wanted to represent Earth's countless individual destinies in sound.

To this day it remains a mystery why Bach, still in his second year in Leipzig, broke off his cantata cycle at Easter 1725, a few weeks before its completion. The cantata *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 was first performed on

Easter Monday in 1725 and was the first new cantata to be composed after the abandonment of the project. It follows the more traditional cantata model and thus begins with a Biblical statement, here taken from the gospel for the day: two of Jesus' disciples meet him on the road to Emmaus on Easter Monday; they enter into conversation with him but do not recognise him. Impressed by his astuteness, they urge him to "Stay with us, for it will soon be evening and the day is drawing to a close" (Luke 24:29). The librettist elaborates on this in the second part of the cantata, stating that darkness also sets in again in present time, because many do not fulfil their Christian duty; they act against the laws of God and thus literally cast down the lamp that is Christ. The text of the cantata poem nonetheless leads from darkness into light, because Christ does not abandon those who follow him.

Bach completes this journey with beguiling blends of sound. The extended opening chorus in C minor with the two characteristic oboes da caccia is grounded in the darkly passionate sound world of the St John Passion – the second version of which Bach had presented in Leipzig only three days earlier. The first aria shares this dark timbre, especially the B section with the harmonic displacements of the elegiac oboe da caccia. A contrast to this arrives in the B section of the second aria when the minor key changes to major: the lamp that had been cast down is now raised and Bach's notes seem to flood the entire score with light. The two arias are separated by one of Bach's most attractive chorale settings: the chorale verse *Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ* is sung by the soprano in augmentation, while a violoncello piccolo (a low string instrument, most probably held on the shoulder) ornaments it with continuously flowing figuration. This piece catches the ear immediately; an arrangement of it (BWV 649) was later to appear in the so-called Schübler chorales and proves once again the incomprehensible versatility and creativity with which Bach, the Cantor of St. Thomas, was able to assemble a masterful new cantata literally every week in the 1720s.

Trois étoiles de musique au « ciel des cantates » de Bach, cantor de la Thomaskirche

Par Michael Maul

La productivité artistique de Jean-Sébastien Bach durant ses quatre premières années passées au cantorat de l'église Saint-Thomas de Leipzig est à peine concevable : entre 1723 et 1727, ce sont plus de cent cinquante cantates qu'il couche sur le papier, que l'on peut ordonner en trois cycles annuels d'œuvres destinées aux offices du dimanche et des jours fériés ; ce à quoi il faut ajouter deux *Passions* selon les évangélistes Jean et Matthieu, ainsi que de somptueuses adaptations d'hymnes latines. Avec l'enregistrement de trois de ces cantates, le présent CD nous propose une traversée de la phase la plus féconde de la vie de Bach.

La pièce la plus ancienne est ici la cantate *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147, dont les origines remontent à la fin du séjour de Bach à la cour de Weimar en tant qu'organiste et maître de concert (1708-1717). Le manuscrit autographe que l'on a conservé de cette époque ne comporte toutefois que l'imposant chœur d'ouverture en trois parties (de forme ABA). On ne peut donc, en toute rigueur, trancher absolument la question de savoir si Bach avait alors – en décembre 1716 – mis en musique pour le troisième dimanche de l'Avent l'ensemble du livret emprunté au poète de la cour de Weimar Salomon Franck ou si la cantate était restée à l'état d'ébauche. Outre le chœur, le texte de la cantate ne comprenait à cette époque que quatre arias et un choral final, mais pas de récitatif.

Le 2 juillet 1723, à peine un mois après sa désignation au cantorat de Saint-Thomas, se déroulait à Leipzig la première des fêtes mariales auxquelles Bach devait prendre part dans cette ville : la fête de la Visitation. Il reprit à cette occasion son ancienne composition de Weimar et il en fit remanier le livret par un librettiste anonyme afin que, par l'ajout de récitatifs entre les arias, l'œuvre contienne suffisamment d'allusions textuelles au passage de l'Évangile lié à cette fête (Luc 1, 39-56), en particulier au célèbre chant de louange en l'honneur de la Mère de Dieu présent dans ce dernier.

Le contraste entre les arias qui datent supposément de Weimar et les récitatifs qui leur auraient été joints à Leipzig se manifeste dans ces derniers par un langage sonore comparativement animé et remarquablement plastique. Dans le troisième récitatif, par exemple, Bach illustre le tressaillement de Jean dans le ventre d'Élisabeth de manière très

imaginée, en le représentant au moyen des deux hautbois da caccia. Parmi les arias (de Weimar), l'air de basse qui suit ce même récitatif constitue certainement le point culminant de la cantate en termes de virtuosité. En termes d'émotion, cependant, son point culminant est l'élaboration sur choral que l'on trouve à la fin de ses deux parties et qui ne fut ajouté qu'à Leipzig : deux strophes du choral de Martin Jahn *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661), que Bach réarrange pour en faire un merveilleux choral figuré, et l'une des mélodies les plus célèbres de son œuvre.

L'art inégalé de Bach pour perfectionner des chorals existants atteint son apogée au cours de sa deuxième année leipzigoise, lorsqu'il prit la décision de transformer, pour chaque dimanche et pour chaque jour de fête, un cantique connu en cantate. Composée pour le quinzième dimanche après la Trinité (le 17 septembre 1724), la cantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 99 constitue la dix-septième cantate chorale de ce cycle annuel. Son ossature repose sur un populaire choral éponyme de Samuel Rodigast datant des années 1670 et traitant de la confiance pratiquement illimitée de l'homme en Dieu. Ce chant faisait ainsi le lien avec le texte de l'évangile de ce dimanche-là : l'exhortation de Jésus contenue dans le Sermon sur la montagne à ne pas s'inquiéter, en gens de peu de foi, des choses terrestres, mais à rechercher le royaume de Dieu (Matthieu 6, 23-34). Comme il est habituel dans ce cycle, le librettiste anonyme de Bach a repris mot pour mot la première et la dernière strophe du choral, transformant les autres strophes de sorte à ce que leurs vers puissent être mis en musique sous forme d'arias et de récitatifs.

Dans le chœur d'ouverture, Bach a parfaitement mis à profit la première strophe du choral. Un mouvement instrumental autonome fait dialoguer, en un jeu concertant plein d'entrain, les violons, le hautbois et la flûte traversière du concertino, sans se laisser le moins du monde impressionner par le mouvement choral qui vient s'y insérer en égrenant vers à vers le *cantus firmus* du cantique confié au soprano (et renforcé par un cor). Se pourrait-il que cette indépendance ostensiblement voulue de l'orchestre, qui joue de manière enlevée, soit censée représenter l'image d'une humanité insouciance parce que protégée par Dieu (et la mélodie du choral) ?

Bach a tout aussi habilement retranscrit dans sa musique le texte de la première aria. Par leurs échanges animés et les nombreuses descentes et montées chromatiques présentes dans la partition, le ténor et la flûte solo qui le soutient dressent un convaincant tableau sonore des moments doux et amers qui jalonnent toute existence humaine. De même, le duo *Wenn des Kreuzes Bitterkeiten*, qui fait entendre un contrepunt strict, repose sur des tensions chromatiques et des imitations serrées, et il semble que Bach, qui, avec le hautbois, la flûte et la basse continue, élargit sa partition en une ample polyphonie à cinq voix, ait voulu rendre ainsi audibles les innombrables destins individuels existant sur la Terre.

On ignore encore aujourd'hui la raison pour laquelle le cantor interrompit son second cycle annuel de cantates chorales après la fête de Pâques 1725, soit quelques semaines avant son achèvement. Créée à Leipzig le deuxième jour de Pâques de cette même année, la cantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 est la première œuvre composée après cette interruption et elle marque un retour à un modèle de cantate plus classique, dans lequel le texte chanté commence par une citation biblique. Il s'agit en l'occurrence d'une phrase majeure tirée de l'évangile du jour : les célèbres paroles que prononcent deux disciples de Jésus le lundi de Pâques, alors qu'ils rencontrent leur Seigneur sur le chemin d'Emmaüs, et qu'ils se mettent à converser avec lui sans l'avoir (encore) reconnu. Impressionnés par la finesse de son esprit, ils le prient en ces termes : « Reste avec nous, car le soir va venir et le jour est sur son déclin » (Luc 24, 29). Dans la deuxième partie de la cantate, le librettiste anonyme prolonge le récit évangélique en affirmant que les ténèbres envahissent également l'époque présente, parce que nombreux sont les hommes qui manquent à leur « devoir de chrétien », agissent contre les lois de Dieu et « renversent » ainsi le « chandelier » Jésus-Christ. Mais Jésus n'abandonne pas ceux qui le suivent, et le poème de la cantate nous fait repasser finalement des ténèbres à la lumière.

Bach effectue ce voyage musical au moyen d'envoûtants mélanges de sonorités. Avec ses deux hautbois da caccia caractéristiques, le long chœur d'ouverture en *ut* mineur s'inscrit pleinement dans le sombre univers sonore de la *Passion selon saint Jean*, dont le compositeur avait présenté la seconde version aux Leipzigais trois jours plus tôt. La première aria évolue également dans ce type d'« obscurité sonore », notamment sa partie B, dans laquelle le hautbois da caccia, aux sonorités élégiaques, exécute de brusques transitions harmoniques. Le mouvement inverse intervient dans la seconde aria, lorsque la tonalité mineure se transforme dans la partie B en majeure, que le « chandelier » précédemment renversé se redresse et que les notes de Bach semblent soudain inonder de lumière toute la partition. Entre les deux arias se trouve par ailleurs l'une de ses élaborations sur choral qui reste le plus facilement en mémoire : offrant ses services en un incessant ballet de figures techniques, un violoncelle piccolo (un instrument à cordes grave, probablement joué sur l'épaule) orne la strophe du choral *Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ*, elle-même chantée en des notes longues au soprano. Ce morceau, qui accroche immédiatement l'oreille, fut par la suite adapté pour intégrer les *Chorals Schübler* (BWV 649), prouvant une fois encore la polyvalence et la créativité incroyables de Bach dans les années 1720, alors que, cantor de la Thomaskirche, il réussit l'exploit de décrocher chaque semaine une nouvelle étoile au ciel musical des cantates.

Drei musikalische Sterne aus dem ,Kantaten-Himmel‘ des Thomaskantors Bach

Von Michael Maul

Johann Sebastian Bach hat in den ersten vier Jahren im Leipziger Thomaskantorat eine unglaubliche künstlerische Leistung vollbracht: gut 150 Kantaten, die sich in drei Jahrgänge mit Werken auf die einzelnen Sonn- und Feiertage untergliedern lassen, brachte er zwischen 1723 und 1727 zu Papier; außerdem zwei Passionsmusiken nach den Evangelisten Johannes und Matthäus und prächtige Vertonungen zentraler lateinischer Lobgesänge. Die vorliegende CD bietet mit den drei eingespielten Kantaten einen Querschnitt aus dieser ertragreichsten Phase in Bachs Leben.

Das früheste Stück ist dabei *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147. Die Ursprünge dieser Kantate gehen auf die Spätphase von Bachs Zeit als Organist und Konzertmeister am Weimarer Hof (1708-1717) zurück. Allerdings hat sich aus der Weimarer Zeit nur Bachs Niederschrift des imposanten dreiteiligen Eingangschors (Form ABA) erhalten. Strenggenommen ist also unklar, ob Bach damals – im Dezember 1716 – das gesamte, vom Weimarer Hofpoeten Salomon Franck herrührende Libretto auf den 3. Advent vertonte oder die Kantate ein Torso blieb. Zu diesem Zeitpunkt umfasste der Kantatentext neben dem Chor nur vier Ariendichtungen und einen Schlusschoral, jedoch keine Rezitative.

Kaum ein Monat im Thomaskantorat, stellte sich für Bach am 2. Juli 1723 sein erstes in Leipzig zu bespielendes Marienfest ein: das Fest Mariae Heimsuchung. Zu dem Anlass griff Bach auf seine ältere Weimarer Komposition zurück und ließ ihr Libretto nun von einem anonymen Textdichter durch hinzugefügte Rezitativtexte zwischen den Arien in ein Werk verwandeln, das ausreichend textliche Anspielungen auf den mit dem Marienfest verbundenen Evangeliumstext (Lukas 1, 39-56) und den darin enthaltenen berühmten Lobgesang der Gottesmutter enthielt.

Der Gegensatz zwischen mutmaßlich Weimarer Arien und den in Leipzig hinzugekommenen Rezitativen äußert sich in letzteren in einer vergleichsweise bewegten und bemerkenswert plastischen Tonsprache. Sehr bildhaft illustriert Bach etwa im dritten Rezitativ das Springen des Johannes in Elisabeths Mutterleib, dargestellt von den beiden Oboen da caccia. Unter den (Weimarer) Arien ist sicherlich die an jenes Rezitativ sich anschließende Bass-Arie der virtuose

Höhepunkt der Kantate. Der emotionale Höhepunkt ist indes die – erst in Leipzig hinzugekommene – Choralbearbeitung am Schluss beider Kantatenteile: Bachs herrliche figurierte Variante von zwei Strophen aus Martin Jahns Choral „Jesu, meiner Seelen Wonne“ (1661) – einer der größten Ohrwürmer in seinem Oeuvre.

Bachs unerreichte Kunst der Choralveredlung erfuhr in seinem zweiten Leipziger Dienstjahr ihren Höhepunkt, als er beschloss allsonn- und festtäglich ein bekanntes Kirchenlied in eine Kantate zu verwandeln. Innerhalb des Choralkantaten-Jahrgangs bildete die Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 99, komponiert für den 15. Sonntag nach Trinitatis (17. September 1724), das 17. Stück. Das Grundgerüst für die Kantate lieferte der beliebte Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast aus den 1670er Jahren: ein Lied, das von schier grenzenlosem Gottvertrauen handelt. Damit schlug es eine Brücke zum Evangeliumstext des Sonntags: Jesu Mahnung in der Bergpredigt, sich nicht kleingläubig um irdische Dinge zu sorgen, sondern nach dem Reich Gottes zu trachten (Matthäus 6, 23-34). Wie üblich im Choralkantaten-Jahrgang übernahm Bachs anonymes Textdichter die erste und letzte Strophe des Chorals wörtlich und wandelte die übrigen in Verse um, die sich als Arien und Rezitative vertonen ließen.

Im Eingangschor verarbeitete Bach die erste Choralstrophe auf vollendete Art und Weise. Ein selbständiger Instrumentalsatz, dessen Concertino Violine, Oboe d'amore und Traversflöte bilden, bietet ein munteres konzertierendes Wechselspiel. Dieses zeigt sich bemerkenswert unbeeindruckt von dem zeilenweise eingebauten Chorsatz, der den cantus firmus des Liedes im Sopran (verstärkt von einem Horn) bringt. Soll diese regelrecht vorsätzlich demonstrierte Unabhängigkeit des lebendig aufspielenden Orchesters womöglich das Bild einer sorglosen, weil von Gott (und der Chormelodie) beschützten Menschheit illustrieren?

Ebenso kunstreich zeichnete Bach den Text der ersten Arie in Noten. Der Tenor und die ihm zur Seite gestellte Solo-Flöte liefern in ihrem bewegten Wechselspiel und mit den vielen ab- und aufsteigenden chromatischen Gängen einen treffenden klanglichen Eindruck von den süßen und bitteren Momenten einer gesamten Lebensreise. Auch das im strengen Satz tönende Duett *Wenn des Kreuzes Bitterkeiten* lebt von chromatischen Schärfen und engen Imitationen, und es scheint, als hätte Bach dabei – weil Oboe, Flöte und Generalbass den Satz über weite Strecken zur Fünfstimmigkeit erweitern – die unzähligen individuellen Schicksale auf Erden hörbar machen wollen.

Bis heute ist es ein Rätsel, warum Bach in seinem zweiten Leipziger Dienstjahr mit dem Osterfest 1725 den Choralkantaten-Jahrgang – wenige Wochen vor dessen Vollendung – abbrach. Die Kantate *Bleib bei uns, denn es will*

Abend werden BWV 6, uraufgeführt am 2. Osterfeiertag 1725, ist das erste neukomponierte Werk nach dem Abbruch des Projektes und folgt wieder dem eher klassischen Kantaten-Modell, an dessen Beginn ein biblisches Diktum steht. Dieses ist hier ein zentraler Satz aus dem Festtageevangelium: jene berühmten Worte der beiden Jünger Jesu, die ihrem Herrn am Ostermontag auf der Straße nach Emmaus begegnen, mit ihm ins Gespräch kommen, ihn aber (noch) nicht erkennen. Beeindruckt von der Scharfsinnigkeit, fordern sie ihn auf: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt“ (Lukas 24, 29). Im zweiten Teil der Kantate spinnt der anonyme Textdichter die Handlung dahingehend weiter, dass sich auch in der Gegenwart wieder Dunkelheit einstellt, weil viele Menschen ihrer „Christenpflicht“ nicht nachkommen, wider die Gesetze Gottes handeln und so den „Leuchter“ Jesus Christus regelrecht „umstoßen“. Letztlich führt die Kantatendichtung aber von der Dunkelheit ins Licht, da Jesus diejenigen, die ihm folgen, nicht im Stich lässt.

Bach vollzieht diese Reise mit betörenden Klangmischungen. Der ausgedehnte Eingangsschor in c-Moll mit den beiden charakteristischen Oboen da caccia ist ganz in der dunklen passionalen Klangwelt der Johannes-Passion verhaftet – deren zweite Fassung Bach den Leipziguern drei Tage zuvor präsentiert hatte. Auch die erste Arie handelt in dieser klanglichen Dunkelheit, namentlich der B-Teil mit den harmonischen Rückungen der elegisch tönenden Oboe da caccia. Den Gegensatz hierzu bietet die zweite Arie, wenn im B-Teil die Moll-Klänge sich in Dur verwandeln, der zuvor umgestürzte „Leuchter“ aufgerichtet wird und Bachs Noten die gesamte Partitur gleichsam plötzlich mit Licht durchfluten. Zwischen beiden Arien steht zudem eine der eingängigsten Choralbearbeitungen Bachs: Ein in permanent fließenden Spielfiguren aufwartendes Violoncello piccolo (ein tiefes Streichinstrument, gespielt vermutlich in Schulterlage) ornamentiert die vom Sopran in großen Notenwerten vorgetragene Choralstrophe „Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ“. Dieses unmittelbar ins Ohr gehende Stück gelangte später als Bearbeitung in die sogenannten Schübler-Choräle (BWV 649) und belegt einmal mehr, mit welcher unbegreiflicher Vielseitigkeit und Kreativität es der Thomaskantor Bach in den 1720er Jahren vermochte, buchstäblich im Wochentakt die musikalischen Sterne vom ‚Kantaten-Himmel‘ zu holen.

Drie muzikale sterren aan de 'cantatehemel' van Thomascantor Bach

Door Michael Maul

Johann Sebastian Bach leverde tijdens zijn eerste vier jaar van zijn cantoraat aan de Thomaskirche in Leipzig een ongelooflijke artistieke prestatie: tussen 1723 en 1727 zette hij ruim 150 cantates op papier, die over drie jaargangen heen bedoeld waren voor afzonderlijke zon- en feestdagen; daarnaast componeerde hij twee passies op basis van de evangeliën van Johannes en Mattheus en prachtige zettingen van bepalende Latijnse hymnen. Met de drie opgenomen cantates biedt deze CD een dwarsdoorsnede van deze meest productieve fase in Bachs leven.

Het vroegste werk is *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV 147. De oorsprong van deze cantate gaat terug tot de late fase van Bachs tijd als organist en concertmeester aan het hof van Weimar (1708-1717). Uit de Weimar-periode is echter alleen Bachs transcriptie van het imposante driedelige openingskoor (in ABA-vorm) bewaard gebleven. Strikt genomen is het dus onduidelijk of Bach destijds – in december 1716 – het volledige libretto van de hand van hofdichter Salomon Franck, ter gelegenheid van de derde adventsdag op muziek zette, dan wel of de cantate een torso bleef. Op dat moment bevatte de cantatetekst naast het koor slechts vier aria's en een slotkoraal, maar geen recitatieven.

Op 2 juli 1723, nauwelijks een maand na het begin van zijn ambtsperiode als Thomascantor, was Bach aan zet in Leipzig voor de opluistering van zijn eerste Mariafeest: het feest van de Visitatie. Voor die gelegenheid greep Bach terug naar een oudere compositie uit Weimar en liet hij het libretto, door de invoeging door een anonieme tekstdichter van recitatieven tussen de aria's, omvormen tot een werk dat voldoende tekstuele toespelingen bevatte op de bij het feest van Maria horende evangelietekst (Lucas 1:39-56) en de daarin opgenomen beroemde lofzang op de Moeder Gods.

Het contrast tussen de vermoedelijk uit Weimar afkomstige aria's en de in Leipzig toegevoegde recitatieven komt in die laatste tot uiting door een relatief beweeglijke en opvallend levendige taal. In het derde recitatief, bijvoorbeeld, illustreert Bach de sprong van Johannes in de schoot van Elisabeth zeer levendig, wat wordt weergegeven door de twee hobo's da caccia. Van de aria's uit Weimar is de basaria die op dit recitatief volgt zeker het virtuoze hoogtepunt van

de cantate. Het emotionele hoogtepunt is echter de koraalbewerking aan het eind van beide cantatedelen, die pas in Leipzig werd toegevoegd: Bachs prachtige harmonisatie van twee strofen uit Martin Jahns koraal *Jesu, meiner Seelen Wonne* (1661), een van de grootste oorwurmen uit zijn oeuvre.

De onovertroffen kunst waarmee Bach koralen fijnzinnig harmoniseerde bereikte een hoogtepunt in zijn tweede ambtsjaar in Leipzig, toen hij besloot elke zondag en elk festival een bekende hymne om te zetten in een cantate. Binnen het koraalcantatejaar vormde de cantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 99, gecomponeerd voor de 15e zondag na Drievuldigheid (17 september 1724), het zeventiende werk. De basis voor de cantate was het populaire koraal *Was Gott tut, das ist wohlgetan* van Samuel Rodigast uit de jaren 1670, een lied over een bijna grenzeloos vertrouwen in God. Het sloeg daarmee een brug naar de evangelietekst van die zondag: Jezus' vermaning in de Bergrede om zich niet druk te maken over aardse zaken, maar het koninkrijk van God te zoeken (Mattheüs 6:23-34). Zoals gebruikelijk in het koraalcantatejaar nam Bachs anonieme librettist het eerste en laatste couplet van het koraal woordelijk over en transformeerde hij de overige verzen tot verzen die als aria's en recitatieven konden worden gezet.

In het openingskoor heeft Bach het eerste koraalvers op volmaakte wijze bewerkt. Een zelfstandig instrumentaal deel, waarvan het concertino wordt gevormd door viool, hobo d'amore en traverso, biedt een levendig concertant samenspel. Dat laat zich opmerkelijk genoeg niet van de wijs brengen door het regel per regel ingebouwde koordeel, dat de *cantus firmus* van het lied in de sopraan brengt (versterkt door een hoorn). Is deze bijna opzettelijke demonstratie van de onafhankelijkheid van het levendige orkest misschien bedoeld om het beeld van een zorgeloze mensheid beschermd door God (en de koraalmelodie) te illustreren?

Bach schilderde de tekst van de eerste aria evenzeer kunstzinnig in noten. De tenor en de solofluit aan zijn zijde geven in hun ontroerend samenspel en met de vele dalende en stijgende chromatische loopjes een treffende muzikale verklanking van de zoete en bittere momenten van een levensreis. Ook het strak gecomponeerde duet *Wenn des Kreuzes Bitterkeiten* leeft van chromatische scherpte en sterke imitaties, en het lijkt alsof Bach – omdat hobo, fluit en basso continuo dit deel geleidelijk tot vijfstemmigheid uitbreiden – de talloze individuele lotgevallen op aarde hoorbaar wilde maken.

Tot op de dag van vandaag blijft het een raadsel waarom Bach in zijn tweede ambtsjaar in Leipzig de koraalcantatecyclus vanaf Pasen 1725 enkele weken voor de voltooiing ervan afbrak. De cantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*

BWV 6, voor het eerst uitgevoerd op de tweede paasdag in 1725, is het eerste nieuw gecomponeerde werk na het afbreken van dit project. Ze volgt opnieuw het meer klassieke cantatemodel, en gaat uit van een bijbels dictum. Dat is hier een centrale zin uit het evangelie van die feestdag: die beroemde woorden van Jezus' twee leerlingen die op Paasmaandag hun Heer ontmoeten op de weg naar Emmaüs, met hem in gesprek gaan, maar hem (nog) niet herkennen. Onder de indruk van zijn scherpzinnigheid sporen zij hem aan: 'Blijf bij ons, want het wordt avond en de dag loopt ten einde' (Lucas 24:29). In het tweede deel van de cantate spint de anonieme librettist de plot verder, in die zin dat de duisternis ook in het heden weer intreedt, omdat veel mensen hun 'christelijke plicht' niet vervullen, tegen de wetten van God ingaan en zo de 'kandelaar' van Jezus Christus letterlijk 'omverwerpen'. Uiteindelijk leidt het cantatetekst echter van de duisternis naar het licht, omdat Jezus degenen die hem volgen niet in de steek laat.

Bach voltooit deze reis met een betoverende mix van klanken. Het uitgebreide openingskoor in do klein met de twee karakteristieke hobo's da caccia is geheel geworteld in de donkere klankwereld van de Johannespassie, waarvan Bach drie dagen eerder de tweede versie aan het publiek in Leipzig had gepresenteerd. Ook de eerste aria speelt zich af in deze klinkende duisternis, met name het B-deel met de harmonische uitsparingen van de elegisch klinkende hobo da caccia. De tweede aria contrasteert hiermee, wanneer in het B-deel van mineur naar majeur wordt omgeschakeld, de eerder omgevallen 'kandelaar' wordt opgetild en Bachs noten als het ware plotseling de hele partituur met licht overspoelen. Tussen de twee aria's staat ook een van Bachs pakkendste koraalzettingen: een violoncello piccolo (een laag strijkinstrument, vermoedelijk bespeeld in de schouderligging) met permanent vloeiende figuren siert het koraalvers *Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ*, in lange notenwaarden gezongen door de sopraan. Dit goed in het gehoor liggende stuk vond later zijn weg naar de zogenaamde Schübler-koralen (BWV 649) en bewijst eens te meer de onbegrijpelijke veelzijdigheid en creativiteit waarmee Bach er als Thomascantor in de jaren 1720 in slaagde om letterlijk wekelijks muzikale sterren aan de 'cantatehemel' te plukken.

Was Gott tut, das ist wohlgetan, Cantata BWV 99

1 I. Coro

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum lass ich ihn nur walten.

I. Chorus

What God doth, is well done,
His will is just and lasts forever;
However He acts on my behalf
I shall stand by Him calmly.
He is my God,
Who sustains me
When I am in distress.
That is why I let Him prevail.

I. Chœur

Ce que Dieu fait est très bien fait.
Sa volonté n'est que justice ;
Quelque cours qu'il donne à ma vie,
Je m'en remets, muet, à lui.
Il est mon Dieu,
Celui qui dans le désarroi
Sait parfaitement veiller sur moi ;
Je n'ai donc qu'à le laisser faire.

2 II. Recitativo

Sein Wort der Wahrheit stehet fest
Und wird mich nicht betrügen,
Weil es die Gläubigen nicht fallen
[noch verderben lässt.
Ja, weil es mich den Weg zum Leben
[führt,
So fasst mein Herze sich und lässet
[sich begnügen
An Gottes Vätertreu und Huld
Und hat Geduld,
Wenn mich ein Unfall rühret.
Gott kann mit seinen Allmachtshänden,
Mein Unglück wenden.

II. Recitative

His word of truth stands secure
And shall not deceive me,
For it lets the faithful neither fall
[nor perish.
Yea, since it leads me on the path
[to life,
My heart grows calm and contents
[itself
With God's paternal faith and grace,
And is patient
When disaster strikes.
God can with His almighty hands
Avert my misfortune.

II. Récitatif

Sa parole de vérité est irrévocable
Et ne me trompera point,
Car elle empêche ceux qui croient de
[tomber ou de courir à leur ruine.
Oui, parce qu'elle me guide
[sur le chemin de la Vie,
Mon cœur se tranquillise et trouve
[à se réjouir
Dans le paternel dévouement
[et la bienveillance de Dieu.
Et il sait se montrer patient
Lorsqu'une adversité me frappe.
Dieu de ses mains toutes-puissantes
Peut retourner mon infortune.

3 III. Aria

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter
[schmeckt!

III. Aria

Be not upset, disheartened soul,
If the cross's cup tastes so bitter!

III. Air

Aussi, ne frémis pas, âme découragée,
Si de la croix la coupe te semble
[si amère !

Gott ist dein weiser Arzt
[und Wundermann,
So dir kein tödlich Gift einschenken
[kann,
Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

4 IV. Recitativo

Nun, der von Ewigkeit geschloss'ne
[Bund
Bleibt meines Glaubens Grund.
Er spricht mit Zuversicht
Im Tod und Leben:
Gott ist mein Licht,
Ihm will ich mich ergeben.
Und haben alle Tage
Gleich ihre eigne Plage,
Doch auf das überstandne Leid,
Wenn man genug geweinet,
Kommt endlich die Errettungszeit,
Da Gottes treuer Sinn erscheint.

5 V. Aria (duetto)

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
Mit des Fleisches Schwachheit
[streiten,
Ist es dennoch wohlgetan.
Wer das Kreuz durch falschen Wahn
Sich vor unerträglich schätzt,
Wird auch künftig nicht ergötzet.

6 VI. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,

God is your wise physician
[and works wonders,
Who can pour no fatal poison for you,
Even though its sweetness lies
[concealed.

IV. Recitative

Now, the eternally contracted
[covenant
Remains the base of my belief.
It says with confidence
In death and life:
God is my light,
I shall devote myself to Him.
And though each day
Has its own torment,
When the pain has been endured,
When we have wept enough,
The day of salvation comes at last,
When God's true will appears.

V. Aria (duet)

When the bitter sorrows of the cross
Struggle with the flesh's weakness,
It is, notwithstanding, well done.
He who, through false delusion,
Considers the cross too heavy
[to be borne,
Will have no pleasure in times to come.

VI. Choral

What God doth, is well done,

Dieu sait la médecine et il fait
[des miracles,
Il ne peut te verser de funestes poisons,
Même si la douceur en demeure
[cachée.

IV. Récitatif

Ainsi, l'alliance conclue de toute éternité
Continue à fonder ma foi.
Elle déclare avec assurance
Dans la mort comme dans la vie :
Dieu est ma lumière,
Je veux m'abandonner à lui.
Et même si à chaque jour
Semblablement répond sa peine,
Quand la douleur est surmontée,
Et que l'on a assez pleuré,
Alors, enfin, vient le moment
[de la délivrance,
Où, dans leur loyauté, les desseins
[de Dieu apparaissent.

V. Air (duo)

Quand l'amertume de la croix
Combat la faiblesse de la chair,
Cela encore est très bien fait.
Celui qui par une idée fausse
Juge la croix hors de ses forces
Ignorera les joies futures.

VI. Choral

Ce que Dieu fait est très bien fait,

Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten;
Drum lass ich ihn nur walten.

To this I shall be constant,
Though I be cast onto the rough road
By affliction, death and misery,
God shall hold me
Just like a father
In His arms:
That is why I let Him prevail.

Je veux m'en tenir à cela.
Même si mort, détresse ou peine
Me poussent sur l'âpre sentier,
Dieu me tiendra
Entre ses bras
Tout comme le ferait un père ;
Je n'ai donc qu'à le laisser faire.

Bleib bei uns, denn es will Abend werden, Cantata BWV 6

7 I. Coro

Bleib bei uns, denn es will Abend
[werden, und der Tag hat sich
[geneiget. (Luc 24 :29)

I. Chorus

Abide with us, for it is toward evening
[and the day is far spent.
[(Luc 24, 29)

I. Chœur

Reste avec nous, car le soir approche
[et le jour décline. (Luc 24, 29)

8 II. Aria

Hochgelobter Gottessohn,
Laß es dir nicht sein entgegen,
Dass wir itzt vor deinem Thron
Eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
Weil die Finsternis einbricht.

II. Aria

Highly praised Son of God,
May it not displease Thee,
That we now before Thy throne
Entreat:
Abide, ah abide with us as our light,
For darkness descends.

II. Air

Ô Fils de Dieu tant célébré,
Daigne ne pas refuser
Qu'agenouillés devant ton trône,
Nous te demandions cette aumône :
Reste, oh, reste notre lumière,
Car l'obscurité vient sur Terre.

9 III. Choral

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

III. Choral

O abide with us, Lord Jesus Christ,
For evening now has fallen,
Thy holy word, the bright light,
Let it not cease to shine on us!

III. Choral

Reste avec nous, Seigneur Jésus,
Puisque voici le soir venu,
Ne nous ôte pas la lumière
De ta parole qui éclaire.

In dieser letzt'n betrubten Zeit
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,

In this final dismal hour,
Lend us constancy, O Lord,

En ces instants de peine immense,
Donne-nous, Seigneur, la constance

Dass wir dein Wort und Sakrament
Rein b'halten bis an unser End.

10 IV. Recitativo

Es hat die Dunkelheit
An vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen
[als die Großen
Nicht in Gerechtigkeit
Vor dir, o Gott, gewandelt
Und wider ihre Christenpflicht
[gehandelt.
Drum hast du auch den Leuchter
[umgestoßen.

11 V. Aria

Jesu, lass uns auf dich sehen,
Dass wir nicht
Auf den Sündenwegen gehen.
Laß das Licht
Deines Worts uns heller scheinen
Und dich jederzeit treu meinen.

12 VI. Choral

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
Der du Herr aller Herren bist;
Beschirm dein arme Christenheit,
Dass sie dich lob in Ewigkeit.

That we Thy Word and Sacrament
Keep pure until our end is nigh.

IV. Recitative

Darkness has prevailed
In many places.
But wherefore has this come to pass?
Simply because the lowly
[and the mighty
Have not walked in righteousness
Before Thee, O God,
And have violated their Christian duty.
Therefore hast Thou removed
[the candlestick out of his place.

V. Aria

Jesus, let us gaze on Thee,
That we might not
Tread the paths of sin.
Let the light
Of Thy word shine more brightly upon us,
And truly signify Thee always.

VI. Choral

Prove Thy might, Lord Jesus Christ,
O Thou who art the Lord of Lords;
Shield Thy poor Christendom,
That all Christians might praise Thee
[eternally.

De garder jusqu'au bout vivant
Ta parole et ton sacrement.

IV. Récitatif

Les ténèbres ont envahi
La terre en maints lieux.
Pourquoi cela est-il ?
Pour la simple raison que
[des humbles aux grands
Les hommes n'ont pas été justes
Devant toi, ô mon Dieu,
Et qu'ils ont failli à leur devoir
[de chrétien.
Voilà pourquoi de ton côté tu as
[renversé le chandelier.

V. Air

Jésus, laisse-toi contempler,
Pour que jamais n'errent
Nos pas sur les voies du péché.
Fais que la lumière
De ta parole resplendisse,
Qu'en nul temps notre foi faiblisse.

VI. Choral

Révèle ta puissance, ô Jésus,
[notre Dieu,
Toi qui règne sur ceux qui règnent
[sous les cieux ;
Prends sous ta protection ta pauvre
[chrétienté,
Qu'elle te glorifie en toute éternité.

Herz und Mund und Tat und Leben, Cantata BWV 147

	Part I	Part I	Partie I
13	I. Coro Herz und Mund und Tat und Leben Muss von Christo Zeugnis geben Ohne Furcht und Heuchelei, Dass er Gott und Heiland sei.	I. Chorus Heart and mouth and deed and life Must give witness of Christ Without fear and hypocrisy, That He is both God and Saviour.	I. Chœur Le cœur, la bouche, les faits, la vie, Tout cela doit en témoigner Sans crainte et sans hypocrisie : Jésus-Christ est Dieu et Sauveur.
14	II. Recitativo Gebenedeiter Mund! Maria macht ihr Innerstes der Seelen Durch Dank und Rühmen kund; Sie fängt bei sich an, Des Heilands Wunder zu erzählen, Was er an ihr als seiner Magd getan. O menschliches Geschlecht, Des Satans und der Sünden Knecht, Du bist befreit Durch Christi tröstendes Erscheinen Von dieser Last und Dienstbarkeit! Jedoch dein Mund und dein verstockt [Gemüte Verschweigt, verleugnet solche Güte; Doch wisse, dass dich nach der Schrift Ein allzuscharfes Urteil trifft!	II. Recitative O blessed voice! Mary makes known her innermost [feelings Through thanks and praise; She begins with her own story, Telling the miracles of the Saviour, That He has wrought on her His maid. O mortal race of men, The slave of Satan and sin, You are freed Through Christ's soothing coming From this burden and bondage! Yet your voice and your stubborn spirit Conceals, denies such goodness; But know, that according to the word, A dire judgement shall strike you!	II. Récitatif Bouche bénie ! Marie nous fait connaître le tréfond [de son âme Par son action de grâce et de célébration ; Pour raconter les miracles du Sauveur, Elle commence par ce qui lui est arrivé, Par ce qu'il a opéré en elle, sa servante. Ô genre humain, Valet de Satan et de ses péchés, Te voici libéré, Par l'apparition réconfortante du Christ, De ce fardeau de servitude ! Pourtant ta bouche et ton esprit endurci Passent sous silence une telle bonté [et la nient ; Mais, sache que selon l'Écriture, tu vas Au devant d'un jugement on ne peut [plus sévère.
15	III. Aria Schäme dich, o Seele, nicht, Deinen Heiland zu bekennen,	III. Aria Be not ashamed, O soul, To acknowledge your Saviour,	III. Air N'éprouve, ô âme, point de honte À reconnaître ton Sauveur,

Soll er dich die seine nennen
Vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
Zu verleugnen sich nicht scheut,
Soll von ihm verleugnet werden,
Wenn er kommt zur Herrlichkeit.

16 **IV. Recitativo**

Verstockung kann Gewaltige
[verblenden,
Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle
[stößt;
Doch dieser Arm erhebt,
Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
Hingegen die Elenden,
So er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
Auf, machet euch bereit,
Itzt ist die angenehme Zeit,
Itzt ist der Tag des Heils: der Heiland
[heißt
Euch Leib und Geist
Mit Glaubensgaben rüsten,
Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
Um ihn im Glauben zu empfangen!

17 **V. Aria**

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
Mein Heiland, erwähle
Die gläubende Seele
Und siehe mit Augen der Gnade
[mich an!

Should He call you His own
Before His father's countenance!
For he who is not afraid
To deny Him on earth,
Shall be denied by Him
When He comes in glory.

IV. Recitativo

Stubbornness can blind the mighty,
Till God's arm hurls them from
[their seat;
But this arm exalts,
Though this planet quakes before it,
The suffering people
Whom He shall save.
O highly favoured Christians,
Arise, prepare yourselves,
Now is the pleasant time,
Now is the day of grace: the Saviour
[bids
You arm body and soul
With the gifts of belief,
Arise, call to Him with ardent fervour,
That you might receive Him in faith!

V. Aria

Prepare now, O Jesus, the way;
My Saviour, choose
My believing soul
And gaze on me with eyes of grace!

Si tu veux qu'il te nomme sienne
Devant la face de son Père !
Mais celui qui sur cette terre
Ne craint pas de le renier
Se verra renié par lui
Au moment d'entrer dans sa gloire.

IV. Récitatif

Leur endurcissement peut rendre
[les puissants aveugles,
Jusqu'à ce que le bras du Très-Haut
[les abatte de leurs sièges ;
Pourtant, ce bras relève,
Alors que devant lui la terre entière
[tremble,
Au contraire, les malheureux,
Et ainsi les délivre.
Ô chrétiens comblés de joie,
Debout, tenez-vous prêts !
Voici venu le temps favorable,
Voici venu le jour du salut : le Sauveur
[vous somme
De vous armer le corps et l'âme
Des dons de la foi,
Debout, invoquez-le d'un désir ardent
Pour le recevoir dans la foi !

V. Air

Dès à présent, Jésus, prépare
[les sentiers vers toi,
Élis, ô mon Sauveur,
L'âme qui croit en toi
Et regarde-moi avec les yeux
[de ta miséricorde !

18 VI. Choral

Wohl mir, dass ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Dass er mir mein Herze labe,
Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;
Ach drum lass ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.

Part II

19 VII. Aria

Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich
[bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,
Dass ich dich meinen Heiland nenne
Im Glauben und Gelassenheit,
Dass stets mein Herz von deiner Liebe
[brenne.

20 VIII. Recitativo

Der höchsten Allmacht Wunderhand
Wirkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,
Ihn zieht der Liebe Band
Bereits in seiner Mutter Leibe,
Dass er den Heiland kennt,
Ob er ihn gleich noch nicht
Mit seinem Munde nennt,
Er wird bewegt, er hüpfet und springet,

VI. Choral

I am blest to have Jesus,
Oh, how firmly I hold Him,
That He might refresh my heart,
When I am ill and sad.
I have Jesus, who loves me
And entrusts Himself to me;
Ah, that is why I shall not leave Jesus,
Even though my heart should break.

Part II

VII. Aria

Help me, Jesus, to acknowledge Thee
In weal and woe, in joy and pain,
That I may call Thee my Saviour
In belief and tranquillity,
That my heart might ever burn with
[Thy love.

VIII. Recitative

The wondrous hand of God's omnipotence
Works in earth's hidden recesses.
John must be filled with the Spirit,
The bond of love already draws him
In his mother's body,
So that he knows the Saviour,
Even though he does not at once
Address Him with his voice,
He stirs, he leaps and jumps,

VI. Choral

Quel bonheur j'ai d'avoir Jésus,
Oh ! Comme je m'accroche à lui,
Lui qui me fortifie le cœur
Lorsque je suis malade et triste.
Jésus est mien parce qu'il m'aime
Et qu'il se donne à moi en propre.
Aussi ne le laché-je pas,
Dûssé-je avoir le cœur brisé.

Partie II

VII. Air

Aide-moi, ô Jésus, que je te reconnaisse
Dans l'aisance et dans le malheur,
[dans la joie et dans la douleur,
Que je te nomme mon Sauveur
Dans la foi et dans la quiétude,
Que mon cœur, sans arrêt,
[brûle de ton amour.

VIII. Récitatif

La toute-puissante main de miracle
[du Très-Haut
Agit dans le secret de la Terre.
Jean doit être rempli de l'Esprit,
Les liens d'amour le tirent
Déjà dans le sein de sa mère,
De sorte qu'il connaît le Sauveur
Bien qu'il ne puisse encore
Le nommer de sa bouche,
Il est mis en mouvement, il bondit
[et tressaille,

Indem Elisabeth das Wunderwerk
[ausspricht,
Indem Mariae Mund der Lippen Opfer
[bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches
[Schwachheit merkt
Wenn euer Herz in Liebe brennet,
Und doch der Mund den Heiland nicht
[bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft
[erregen,
Ja Dank und Preis auf eure Zunge
[legen.

21 IX. Aria

Ich will von Jesu Wundern singen
Und ihm der Lippen Opfer bringen,
Er wird nach seiner Liebe Bund
Das schwache Fleisch, den irdischen Mund
Durch heiliges Feuer kräftig zwingen.

22 X. Choral

Jesus bleibt meine Freude,
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne;
Darum lass ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

While Elizabeth proclaims the miracle,
While Mary opened her lips in praise.
If you, O believers, see the flesh's
[weakness,
If your heart burns with love
And yet your mouth does not
[acknowledge the Saviour,
It is God who gives you great strength,
He desires to rouse in you the spirit's
[power,
And would even lay on your tongue
[both thanks and praise.

IX. Aria

I shall sing of Jesus's miracles
And bring Him the offering of my lips,
He shall, by the bond of His own love,
Conquer the weak flesh, the mortal lips
Through the might of holy fire.

X. Choral

Jesus remains my joy,
The comfort and sap of my heart,
Jesus wards off all suffering,
He is the strength of my life,
The joy and sun of my eyes,
The treasure and bliss of my soul;
Therefore I shall not let Jesus
Out of my heart or sight.

Pendant qu'Élisabeth annonce ce prodige,
Et que la bouche de Marie présente
[l'hostie de ses lèvres.
Quand vous sentirez, ô Croyants,
[la faiblesse de la chair,
Quand votre cœur brûlera dans l'amour
Mais que la bouche se refusera
[à reconnaître le Sauveur,
C'est Dieu qui vous raffermira
[avec vigueur ;
Il voudra réveiller la force de l'esprit
[en vous
Jusqu'à mettre l'action de grâce
[et les louanges sur vos lèvres.

IX. Air

Je veux de Jésus chanter les miracles
Et lui présenter l'hostie de mes lèvres,
Il aura raison, par la sainte flamme,
De la faible chair, la bouche des hommes,
En vertu de son alliance d'amour.

X. Choral

Jésus reste ma joie,
Ma consolation et le suc de mon cœur
Jésus éloigne tous les maux,
Il est la force de ma vie,
La joie et le soleil de mes yeux,
Le trésor et les délices de mon âme ;
Aussi, jamais je ne laisse Jésus
Loin de mon cœur ni de ma vue.

Dorothee Miels

Dorothee Miels is one of the leading interpreters of seventeenth- and eighteenth-century music and is admired for her unique timbre and moving interpretations. In 2019/20, she joined Collegium Vocale Gent for several tours celebrating the ensemble's fiftieth anniversary in 2020. Furthermore, she gives concerts with Early Music Vancouver, the Boston Early Music Festival Orchestra and Ensemble at the Musikfest Bremen, with the Bachakademie Stuttgart at the Thüringer Bachwochen and the Bachfest Leipzig. Together with the Hathor Consort, she appears at the Tage Alter Musik in Herne and in Regensburg, and she has sung with the Lautten Compagny Berlin at the Vienna Musikverein.

Alex Potter

Described as a "rising star of the countertenor world", Alex Potter is a sought-after interpreter of seventeenth and eighteenth-century music. He has performed with conductors including Philippe Herreweghe, Thomas Hengelbrock, Lars Ulrik Mortensen, Jordi Savall, Jos van Veldhoven and Peter Neumann. Alongside numerous performances of works by Bach, Handel and other established composers, he takes particular interest in seeking out and singing lesser known repertoire in concerts and recordings under his own direction.

Guy Cutting

British tenor, Guy Cutting is quickly establishing himself as one of Europe's most sought-after young tenors. He is in particular demand for his interpretations of Bach and other masters of the baroque. He has collaborated with a number of the foremost practitioners on the period performance scene. He was a Rising Star with the Orchestra of the Age of Enlightenment for the 2019-2021 season., and also the inaugural recipient of the American Bach Soloists' Jeffrey Thomas Award: an award for young artists showing exceptional promise in the field of early music. Guy is a member of Damask Vocal Quartet – an ensemble specialising in the 19th and 20th century chamber repertoire. He is also an experienced ensemble singer, having worked with many of the UK's leading groups at the start of his career.

Peter Kooij

Peter Kooij has performed all over the world in prestigious concert halls such as the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York, Royal Albert Hall in London, Teatro Colón in Buenos Aires, Berliner Philharmonie, Palais Garnier in Paris and Suntory Hall in Tokyo. He has worked with leading conductors, including Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Roger Norrington and Iván Fischer. His wide repertoire ranges from Schütz to Weill. He has held teaching positions at the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Tokyo University of Arts, Koninklijk Conservatorium Den Haag, and Hochschule für Künste Bremen. In 2016, Kooij was awarded the Bach Medal of the City of Leipzig.

Philippe Herreweghe

Born in Ghent, Philippe Herreweghe studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle royale. From 1982 to 2002 he was Artistic Director of the Académies musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble vocal européen and the Orchestre des Champs-Élysées. Herreweghe continually seeks out new musical challenges; he has been very active performing the great symphonic repertoire, from Beethoven to Stravinsky. He is Honorary Conductor of the Antwerp Symphony Orchestra and also in great demand as guest conductor with orchestras such as Amsterdam's Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig, hr-Sinfonieorchester in Frankfurt, Mahler Chamber Orchestra, Rotterdams Philharmonisch Orkest, Staatskapelle Dresden, Konzerthausorchester Berlin, The Cleveland Orchestra and Tonhalle-Orchester Zürich. Over the years, Herreweghe has amassed an extensive discography. In 2010 he founded his own label (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

Collegium Vocale Gent

Founded in 1970 on Philippe Herreweghe's initiative, Collegium Vocale Gent was one of the first ensembles to use new ideas about baroque performance practice in vocal music. Their authentic, text-oriented and rhetorical approach gave the ensemble the transparent sound with which it would acquire world fame. In recent years, Collegium Vocale Gent has grown organically into an extremely flexible ensemble whose wide repertoire encompasses the full range of different stylistic periods from Renaissance up to contemporary music. Besides its own baroque orchestra, Collegium Vocale Gent works together with several historically informed ensembles, including the Orchestre des Champs-Élysées, Freiburger Barockorchester and Akademie für Alte Musik Berlin. It also works with prominent symphony orchestras such as the Antwerp Symphony Orchestra, Budapest Festival Orchestra and Amsterdam's Concertgebouworkest. Since 2017 the ensemble has run its own summer festival, Collegium Vocale Crete Senesi, in Tuscany, Italy. Collegium Vocale Gent enjoys the financial support of the Flemish Community and the city of Ghent.

www.collegiumvocale.com

Realizing dreams

Philippe Herreweghe needs little introduction. Both internationally and nationally, this virtuoso is a highly respected conductor. Together with Collegium Vocale Gent, he is a welcome guest on many stages. Less well known is that the ensemble, Philippe Herreweghe and the National Lottery have been partners for many years. There is a good reason for this.

In 1441, when the first draw was held in Bruges, it created a story that still proves its usefulness and value today. That first draw marked the birth of a mechanism where people voluntarily bought a lottery ticket, could win a prize with it but where, and this is the innovative thing, part of the profit was spent on social projects, the charities. Social projects through which opportunities were given to those who would otherwise not get them.

So many centuries later, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent are also highly esteemed members of the family of charities. Each year, thanks to the partnership, young people are given the chance to retrain under Philippe Herreweghe's guidance to become top musicians ready to conquer stages around the world.

This is what the National Lottery stands for with its partners. Giving opportunities to organisations and people to realize dreams they might not be able to realize under other circumstances. The National

Lottery is therefore very proud of its partnership with Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent because together we help make the future a reality.

Frank Demeyere
Belgian National Lottery



Recorded in January 2023 at Arsenal de Metz

Andreas Neubronner / Markus Heiland (Tritonus)
RECORDING PRODUCER

Jens van Durme (Collegium Vocale Gent)
ARTISTIC COORDINATION

Peter Lockwood ENGLISH TRANSLATION (LINER NOTES)

Richard Stockes ENGLISH TRANSLATION (SUNG TEXTS –
FROM *J. S. BACH. THE COMPLETE CANTATAS* (THE SCARECROW PRESS, 2004)

Loïc Windels FRENCH TRANSLATION

Jens van Durme DUTCH TRANSLATION

Valérie Lagarde DESIGN & **Aurore Duhamel** ARTWORK

Plainpicture / Jean Marmeisse COVER IMAGE

Matthias Baus INSIDE PHOTO (P.2)

LPH041 © & © Phi / Outhere Music 2023

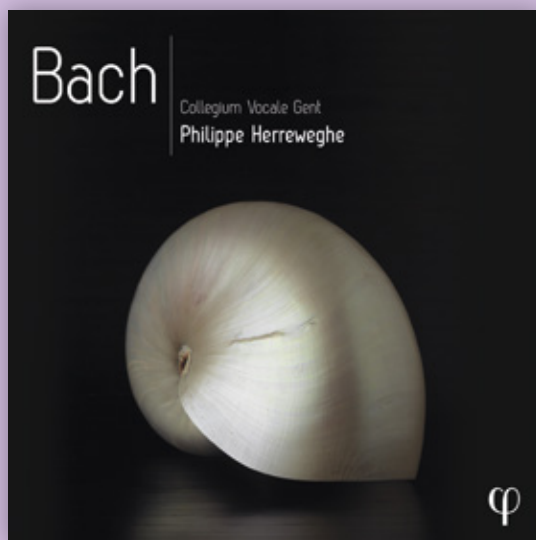
Also available



LPH036



LPH037



LPH038 [10 CD]



LPH039