

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)  
COMPLETE CANTATAS – L'INTÉGRALE DES CANTATAS  
DAS KANTATENWERK

VOLUME 2

Barbara Schlick  
*Soprano*

Kai Wessel  
*Alto*

Christoph Prégardien  
*Tenor*

Klaus Mertens  
*Bass*

THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR

TON KOOPMAN

<b>COMPACT DISC 1</b>	<b>55'37</b>
<b>“Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV 12</b>	<b>22'23</b>
Dominica Jubilate For the 3rd Sunday after Easter [Jubilate] - Pour le Dimanche de Jubilate - Am Sonntag Jubilate	
01 Sinfonia	2'19
<i>Oboe, Violins, Violas, Violone, Bassoon, Organ</i>	
02 Chorale: “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”	6'22
<i>Violins, Violas, Violone, Bassoon, Organ</i>	
03 Recitative (Alto): “Wir müssen durch viel Trübsal”	0'44
<i>Violins, Violas, Violone, Bassoon, Organ</i>	
04 Aria (Alto): “Kreuz und Krone sind verbunden”	6'30
<i>Oboe, Bassoon, Organ</i>	
05 Aria (Bass): “Ich folge Christo nach”	1'58

- Violins, Violone, Bassoon, Organ*
- 06 Aria (Tenor): "Sei getreu, alle Pein" 3'45  
*Oboe, Bassoon, Organ*
- 07 Chorale (Chorus): "Was Gott tut, das ist wohlgetan" 0'48  
*Oboe, Violins, Violas, Violone, Bassoon, Organ*

**"Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" BWV 18 13'21**

Dominica Sexagesimae  
For the Sexagesima Sunday - Pour le Dimanche de la Sexagésime - Am Sonntag Sexagesimae

- 08 Sinfonia 3'24  
*Recorders, Violas, Cello, Violone, Bassoon, Organ*
- 09 Recitative (Bass): "Gleichwie der Regen und Schnee" 1'07  
*Bassoon, Organ*
- 10 Recitative (Tenor, Bass, Chorus): "Mein Gott, hier wird mein Herze sein" 5'02  
*Recorders, Violas, Cello, Bassoon, Organ*
- 11 Aria (Soprano): "Mein Seelenschatz ist Gottes Wort" 2'46  
*Recorders, Violas, Cello, Violone, Organ*
- 12 Chorale (Chorus): "Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund" 1'05  
*Recorders, Violas, Cello, Violone, Bassoon, Organ*

**"Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61 14'09**

Dominica 1 Adventus Christi  
For the 1st Sunday of Advent - Pour le 1<sup>er</sup> Dimanche de l'Aven - Am 1. Advent

- 13 Overture (Chorus): "Nun komm, der Heiden Heiland" 3'37  
*Violins, Violas, Celli, Violone, Bassoon, Organ*
- 14 Recitative (Tenor): "Der Heiland ist gekommen" 1'10  
*Cello, Organ*
- 15 Aria (Tenor): "Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche" 3'31  
*Violins, Violas, Celli, Violone, Organ*
- 16 Recitative (Bass): "Siehe, ich stehe vor der Tür" 0'50  
*Violins, Violas, Celli, Violone, Organ*
- 17 Aria (Soprano): "Öffne dich, mein ganzes Herze" 4'20  
*Celli, Organ*
- 18 Chorale (Chorus): "Amen, Amen! komm du schöne Freudenkrone" 0'45  
*Violin, Violas, Celli, Violone, Bassoon, Organ*

**"Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" BWV 18 (Appendix)**

- 19 Sinfonia 3'25  
*Violas, Cello, Violone, Bassoon, Organ*
- 20 Choral (Chorus): "Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund" 1'09  
*Violas, Cello, Violone, Bassoon, Organ*

**COMPACT DISC 2 65'38**

**"Erschallet, ihr Lieder" BWV 172 19'33**

Feria 1 Pentecostes  
For the Feast of Whitsunday - Pour la Fête de Pentecôte - Am 1. Pfingsttag

- 01 Chorus: "Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!" 3'50  
*Violins, Violas, Cello, Violone, Trumpets, Timpani, Bassoon, Organ*
- 02 Recitative (Bass): "Wer mich liebet" 0'42  
*Cello, Organ*
- 03 Aria (Bass): "Heiligste Dreieinigkeit" 2'05  
*Cello, Violone, Trumpets, Timpani, Bassoon, Organ*
- 04 Aria (Tenor): "O Seelenparadies" 4'05

- Recorder, Violins, Violas, Cello, Violone, Organ*
- 05 Aria (Duet: soprano, alto) : “Komm, laß mich nicht länger warten” 3’37  
*Cello, solo Organ*
- 06 Chorale (Chorus): “Von Gott kommt mir ein Freudenschein” 1’24  
*Violins, Violas, Cello, Violone, Recorder, Bassoon, Organo*
- 07 Chorus: “Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!” 3’50  
*Violins, Violas, Cello, Violone, Trumpets, Timpani, Bassoon, Organ*

**“Bereitet die Wege, bereitet die Bahn” (Concerto) BWV 132 15’58**

Dominica 4 Adventus Christi  
For the 4th Sunday in Advent - Pour le 4<sup>ème</sup> Dimanche de l’Avent - Am 4. Advent

- 08 Aria (Soprano): “Bereitet die Wege, bereitet die Bahn” 5’29  
*Violins, Violas, Cello, Violone, Oboe, Organ*
- 09 Recitative (Tenor): “Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen” 1’49  
*Cello, Organ*
- 10 Aria (Bass): “Wer bist du? frage dein Gewissen” 3’00  
*Cello, Organ*
- 11 Recitative (Alto): “Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen” 1’32  
*Violins, Violas, Violone, Organ*
- 12 Aria (Alto): “Christi Glieder, ach bedenket” 3’22  
*Violin, Cello, Organ*
- 13 Chorale (Chorus): “Ertöt uns durch dein Güte” 0’46  
*Violins, Violas, Celli, Violone, Oboe, Bassoon, Organ*

**“Himmelskönig, sei willkommen” (concerto) BWV 182 24’28**

Dominica Palmarum  
For Palm Sunday - Pour le Dimanche des Rameaux - Zum Palmensontag

- 14 Sonata (Concerto: Grave, Adagio) 2’01  
*Recorder, Violin, Violas, Cello, Violone, Recorder, Organ*
- 15 Chorus: “Himmelskönig, sei willkommen” 2’58  
*Violin, Violas, Cello, Violone, Recorder, Organ*
- 16 Recitative (Bass): “Siehe, siehe, ich komme” 0’30  
*Cello, Organ*
- 17 Aria (Bass): “Starkes Lieben, das dich, großer Gottessohn” 2’33  
*Violin, Violas, Cello, Organ*
- 18 Aria (Alto): “Leget euch dem Heiland unter” 6’34  
*Recorder, Cello, Organ*
- 19 Aria (Tenor): “Jesu, laß durch Wohl und Weh” 3’39  
*Cello, Organ*
- 20 Chorale (Chorus): “Jesu, deine Passion” 2’28  
*Violin, Violas, Cello, Violone, Recorder, Organ*
- 21 Chorus: “So lasset uns gehen in Salem der Freunden” 3’45  
*Violin, Violas, Cello, Violone, Recorder, Organ*

**“Himmelskönig, sei willkommen” (Concerto) BWV 182 (Appendix)**

- 22 Sonata (Concert: Grave, Adagio) 2’03  
*Oboe, Recorder, Violin, Violas, Cello, Double-Bass, Organ*
- 23 Chorale (Chorus): “Jesu, deine Passion” 2’38  
*Oboe, Violin, Violas, Cello, Double-Bass, Organ*

**COMPACT DISC 3**

**61’14**

**“Tritt auf die Glaubensbahn” BWV 152** **16’52**

Dominica post Nativitatis Christi  
For the Sunday after Christmas - Pour le Dimanche après Noël - Am Sonntag nach Weihnachten

- |  |      |
|--|------|
| 01 Concerto  | 3’13 |
| <i>Viola d’amore, Viola da gamba, Violone, Oboe, Recorder, Organ</i>         |      |
| 02 Aria (Bass): “Tritt auf die Glaubensbahn”                                 | 2’40 |
| <i>Viola da gamba, Oboe, Organ</i>   |      |
| 03 Recitative (Bass): “Der Heiland ist gesetzt”                              | 1’40 |
| <i>Viola da gamba, Organ</i>   |      |
| 04 Aria (Soprano): “Stein, der über alle Schätze”                            | 3’41 |
| <i>Viola d’amore, Viola da gamba, Recorder, Organ</i>                        |      |
| 05 Recitative (Bass): “Es ärgre sich die kluge Welt”                         | 1’22 |
| <i>Viola da gamba, Organ</i>   |      |
| 06 Duet (Soprano, Bass): “Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?” | 4’16 |
| <i>Viola da gamba, Violone, Oboe, Recorder, Organ</i>                        |      |

**“Mein Herze schwimmt im Blut” BWV 199** **21’07**

Dominica 11 post Trinitatis  
For the 11th Sunday after Trinity - Pour le 11<sup>ième</sup> Dimanche après la Trinité - Am 11. Sonntag nach Trinitatis

- |  |      |
|--|------|
| 07 Recitative (Soprano): “Mein Herze schwimmt im Blut”   | 1’52 |
| <i>Violins, Violas, Violone, Bassoon, Organ</i>          |      |
| 08 Aria (Soprano): “Stumme Seufzer, stille Klagen”       | 6’35 |
| <i>Oboe, Violone, Organ</i>                              |      |
| 09 Recitative (Soprano): “Doch Gott muß mir gnädig sein” | 1’04 |
| <i>Violins, Viola, Violone, Bassoon, Organ</i>           |      |
| 10 Aria (Soprano): “Tiefgebückt und voller Reue”         | 6’58 |
| <i>Violins, Viola, Violone, Bassoon, Organ</i>           |      |
| 11 Recitative (Soprano): “Auf diese Schmerzensreu”       | 0’13 |
| <i>Violone, Organ</i>                                    |      |
| 12 Chorale (Soprano): “Ich, dein betrübtes Kind”         | 1’38 |
| <i>Viola, Violone, Organ</i>                             |      |
| 13 Recitative (Soprano): “Ich lege mich in diese Wunden” | 0’43 |
| <i>Violins, Viola, Violone, Bassoon, Organ</i>           |      |
| 14 Aria (Soprano): “Wie freudig ist mein Herz”           | 2’04 |
| <i>Oboe, Violins, Viola, Violone, Bassoon, Organ</i>     |      |

**“Amore traditore” BWV 203** **13’07**

- |   |      |
|---|------|
| 15 Aria (Bass): “Amore traditore”                 | 6’06 |
| <i>Cello, Harpsichord</i>                         |      |
| 16 Recitative (Bass): “Voglio provar”             | 0’42 |
| <i>Cello, Harpsichord</i>                         |      |
| 17 Aria (Bass): “Chi in amore ha nemica la sorte” | 6’19 |
| <i>Harpsichord</i>                                |      |

**Quodlibet BWV 524** **9’21**

- |   |  |
|---|--|
| 18 Quodlibet  |  |
| <i>Soprano, Alto, Tenor, Bass, Cello, Harpsichord</i> |  |

Producer: Tini Mathot  
Sound Engineer & Editing: Adriaan Verstijnen  
Recorded: Waalse Kerk Amsterdam, May 1995  
Art Direction: George Cramer  
Design: W.W.M. van den Broek  
Production Coordination: Willemijn Mooij  
Photo Ton Koopman: Marco Borggreve  
Cover painting: Pieter Saenredam •

### THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA

Margaret Faultless, *leader*  
Nicola Cleminson, Marc Cooper, Iona Davies, Foskien Kooistra, Carla Marotta,  
Marshall Marcus, *violins*  
Margaret Faultless, *viola d'amore*  
Martin Kelly, Nicky Akeroyd, Foskien Kooistra, Nicola Cleminson, *violas*  
Jaap ter Linden, Richtte van der Meer, *cellos*  
Jaap ter Linden, *viola da Gamba*  
Nicholas Pap, *violone & double-bass*  
Marcel Ponseele, *oboe*  
Marion Verbruggen, Reine Marie Verhagen, *recorders*  
Stephen Keavy, Jonathan Impett, William O'Sullivan, *trumpets*  
Luuk Nagtegaal, *timpani*  
Marc Vallon, *bassoon*  
Jan Kleinbussink, *organ continuo*  
Ton Koopman, *organ, harpsichord & conductor*  
(Instruments: Chair organ 1: Garnier • Chair Organ 2: Klop)

### THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA SOLOISTS:

Marcel Ponseele, *oboe*  
Margaret Faultless, *violin*  
Martin Kelly, *viola*  
Marion Verbruggen, *recorder*  
Jaap ter Linden, *cello*  
Ton Koopman, *harpsichord, organ*

### THE AMSTERDAM BAROQUE CHOIR

Simon Schouten, *chorus master*  
Maria-Luz Alvarez, Els Bongers, Vera Lansink, Nadia Ragni, Caroline Stam, *soprano*  
Betty van den Berghe, Annemieke Cantor, Stephen Carter, Peter de Groot, *alt*  
Otto Bouwknegt, Joost van der Linden, Huw Rhys-Evans, Geraint Roberts, *tenor*  
Donald Bentvelsen, Matthijs Mesdag, Harjo Pasveer, Hans Wijers, *bass*

### TON KOOPMAN

*conductor*

Many of the cantatas written by Bach before he became Thomaskantor in Leipzig are now lost. The total of the secular and church cantatas that he wrote before he accepted his post at the Thomaskirche just fit on 3 sets of 3 CDs each.

This volume is the second set of pre-Leipzig cantatas, and also contains two of the three existent secular cantatas from that same period. These are 'Amore traditore' and what remains of a humoristic cantata, now called 'Quodlibet'. Some scholars are of the opinion that Bach's authorship of 'Amore Traditore' is questionable, but who else could have written this unbelievably beautiful and endearing 3-movement cantata to an Italian text?

The third set will include the remaining secular cantata, the Hunting Cantata, written before 1723. For the first time in our cycle, you will hear the harpsichord and the chamber pitch (a = 415), which is about half a tone lower than our modern pitch. All the other cantatas on sets 1 and 2 are performed in the choir pitch (a = ca. 465), which is a whole tone higher than Bach's chamber pitch. We know from autographs and used orchestral parts that this pitch was common in Bach's time.

For our recordings and concerts, the strings tuned their instruments one tone higher to play in choir pitch, which makes their sound completely different. The woodwinds transposed from  $a = 415$ , and even from the French chamber pitch ( $a = 392$ ), because woodwind instruments used in Germany in the early 18th century were normally tuned at a pitch around  $a = 415$ .

Such transposition is not a modernisation, but rather it reproduces the music of the original manuscripts. Until recently it was supposed that Bach wilfully used difficult sounding keys like F minor or C minor for the oboe to accompany lamenting texts as in 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen' (BWV 12) or 'Ich hatte viel Bekümmernis' (BWV 21). We know now that Bach, before he came to Leipzig, allowed the oboe, the recorder and the bassoon to play in the easier sounding keys of G minor or D minor, which brings us to the conclusion that the 'lamenting' should come entirely from the musician's emotional interpretation and not from the use of problematic keys. Transposing had the interesting effect of changing the compass of the instrument, which made it for instance possible for the bassoon playing in French pitch, to play as low as G1 ( $a = 465$ ).

We needed to find a chorale for cantata BWV 132. By making a small adjustment to the upbeat, the chorale from cantata BWV 164 seemed just perfect. I do hope that you will have as much pleasure listening to the CD's as we had in preparing and performing the concerts and the recordings of these wonderful cantatas of the great genius J.S. Bach.

Ton Koopman

**Bon nombre de cantates que Bach écrivit avant de devenir cantor à Saint-Thomas de Leipzig sont aujourd'hui perdues. La totalité des cantates profanes et religieuses qu'il composa avant d'accepter ses fonctions à la Thomaskirche remplit exactement trois coffrets (à raison de trois CDs par coffret).**

Ce volume, le deuxième de cette série de trois réunissant les cantates d'avant Leipzig, comporte deux des trois cantates profanes qui subsistent de cette même période: "Amore traditore", et ce qu'il reste d'une cantate humoristique maintenant appelée "Quodlibet". Certains musicologues estiment que l'attribution à Bach d' "Amore traditore" est contestable, mais qui d'autre aurait pu écrire une cantate aussi belle et attachante sur un texte italien? (Le troisième volume comprendra la Cantate de la chasse de Bach, dernière cantate profane écrite avant 1723 qui ait été conservée).

Pour la première fois dans notre intégrale, on entendra ici, dans ces cantates profanes, le clavecin et le diapason de chambre ( $la^3 = 415$ ), un ton plus bas, environ, que notre diapason moderne. Toutes les autres cantates des volumes 1 et 2 sont exécutées au diapason d'église ( $la^3 = \text{env. } 465$ ), un ton entier plus haut que le diapason de chambre de Bach. Les autographes et les matériels d'orchestre qui ont servi pour les exécutions montrent que ce diapason était d'un emploi courant du temps de Bach.

Pour nos enregistrements et nos concerts, les cordes accordent donc leurs instruments un ton plus haut, afin de pouvoir jouer au diapason d'église, ce qui leur donne une sonorité complètement différente.

Les bois transposent leur partie un ton plus haut, à partir du  $la^3 = 415$  (voire un ton et demi, à partir du diapason de chambre français,  $la^3 = 392$ ), car les bois utilisés en Allemagne au début du XVIIIe siècle étaient normalement accordés à ce diapason de chambre,  $la^3 = 415$ . Ces transpositions ne sont pas une invention personnelle, mais correspondent à la notation des manuscrits originaux.

Jusqu'à récemment, on supposait que Bach utilisait délibérément des tonalités "difficiles", comme *fa* mineur ou *ut* mineur, pour le hautbois, dans les accompagnements de textes de lamentations, comme "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (BWV 12) ou "Ich hatte viel Bekümmernis" (BWV 21). Nous savons désormais que Bach, avant d'arriver à Leipzig, faisait jouer le hautbois, la flûte à bec et le basson dans les tonalités plus faciles de *sol* mineur ou *ré* mineur, ce qui nous amène à conclure que la "lamentation" doit entièrement émaner de l'interprétation expressive du musicien, et non de l'usage de tonalités plus difficiles. La transposition a en outre pour effet de changer l'étendue de l'instrument, permettant ainsi au basson accordé au diapason français, par exemple, de descendre jusqu'au *soll* en jouant à  $la^3 = 465$ .

Nous avons besoin de trouver un choral pour la cantate BWV 132. Moyennant une petite modification de l'anacrouse, le choral de la cantate BWV 164 sembla convenir parfaitement.

J'espère que l'auditeur aura autant de plaisir à écouter les CDs que nous en avons eu à répéter, à donner en concert et à enregistrer ces merveilleuses cantates de ce grand génie que fut J.S. Bach.

Ton Koopman  
Traduit par Denis Collins

Viele der Kantaten, die Bach schrieb, bevor er in Leipzig zum Thomaskantor berufen wurde, sind verlorengegangen. Die Gesamtheit der geistlichen und weltlichen Kantaten, die vor seiner Ernennung an der Thomaskirche entstanden, füllt genau drei Sets zu je drei CDs.

Der vorliegende Set ist der zweite dieser Reihe; er enthält auch zwei von den drei noch existierenden weltlichen Kantaten aus der vor-Leipziger Zeit. Es sind dies *Amore Traditore* und die uns erhalten gebliebenen Fragmente einer heute Quodlibet genannten humoristischen Kantate. Einige Musikwissenschaftler ziehen Bachs Autorschaft an *Amore Traditore* in Zweifel; doch wer sonst hätte diese berücksichtigende, unglaublich schöne dreisätzige Kantate auf einen italienischen Text schreiben können? (Die dritte der oben, erwähnten, vor 1723 entstandenen weltlichen Kantaten, genannt *Jagdkantate*, ist in Set III enthalten).

Zum ersten Mal in diesem Zyklus kommen das Cembalo und der Stimmton  $a = 415$  zu Gehör, der etwa um einen halben Ton tiefer liegt als der moderne Normstimmton. Alle übrigen Kantaten der Sets I und II sind in dem sog. Chorton ( $a = \text{ca. } 465$ ) eingespielt, der einen Ganzton höher liegt als Bachs Kammerton. Aus Autographen und zu Bachs Zeiten benutztem Orchestermaterial wissen wir, daß dieser Stimmton damals üblich war.

Um dies für unsere Konzerte und Aufnahmen zu ermöglichen, stimmen die Streicher ihre Instrumente einen Ton höher, so daß sie im Chorton spielen, wodurch ein völlig anderer Klang entsteht. Die Holzbläser transponieren ausgehend von  $a = 415$ , je selbst vom französischen Stimmton  $a = 392$ , denn die in Deutschland im frühen 18. Jahrhundert verwendeten Holzblasinstrumente waren normalerweise auf  $\text{ca. } a = 415$  eingestimmt.

Diese Transpositionen habe nicht ich erfunden; wir haben sie so übernommen, wie sie in den Originalmanuskripten vorgeschrieben sind.

Noch vor kurzem hat man angenommen, Bach habe absichtlich in schwer zu spielenden Tonarten wie f-Moll oder c-Moll geschrieben, wenn er klagende Texte wie etwa in "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (BWV 12) oder "Ich hatte viel Bekümmernis" (BWV 21) der Oboe zu begleiten gab. Heute wissen wir, daß Bach vor seiner Leipziger Zeit für Oboe, Blockflöte und Fagott durchaus auch in den leichter zu spielenden Tonarten g-Moll oder d-Moll komponierte. Daraus dürfen wir schließen, daß das 'Lamentieren' einzig und allein durch die gefühlvolle Interpretation des Instrumentalisten hervorgerufen wird, nicht aber durch die Verwendung von schwierigeren Tonarten. Die Transposition bewirkt auch, daß der Ambitus des Instruments verändert wird, so daß es zum Beispiel dem im französischen Kammerton spielenden Fagott möglich ist, das sehr tiefe G, zu erreichen ( $a = 465$ ).

Für die Kantate BWV 132 mußten wir einen Choral finden. Mit einer kleinen Änderung im Auftakt erschien uns hierfür der Choral der Kantate BWV 164 hervorragend geeignet.

Ich wünsche Ihnen beim Zuhören dasselbe Vergnügen, das uns die Konzertaufführungen und die Einspielung dieser wundervollen Kantaten des überragenden Genies J.S. Bach bereitet haben.

Ton Koopman  
Übersetzung: I. Trautmann

This second volume of our complete cycle of Bach's cantatas contains works drawn from two different groups: eight church cantatas from the composer's Weimar years, the majority of which were written for the Weimar Schloßkirche (BWV 18, 12, 61, 132, 152, 172, 182 and 199), and two secular works from his pre-Leipzig period (BWV 203 and 524).

Acclaimed from an early age as a keyboard virtuoso, Bach none the less longed to extend his field of interest and write concertato vocal music, but in neither Arnstadt nor Mühlhausen was the ambitious young musician able to achieve this aim: only with his appointment as organist and chamber musician to Duke Wilhelm Ernst of Weimar was he able to fulfil his ambition, although even here he had to wait until the desired opportunity presented itself, since responsibility for music in the Weimar Schloßkirche still lay in the hands of the elderly Kapellmeister Johann Samuel Drese. (Unfortunately, none of Drese's cantatas or other vocal or instrumental works has survived, so that it is impossible to draw comparisons with Bach's own contributions to these genres). In consequence, Bach devoted most of his compositional energies to writing organ works during his early years in Weimar. In the autumn of 1713, Bach was invited to apply for the post of organist and music director at the Marktkirche in Halle in succession to Handel's teacher, Friedrich Wilhelm Zachow. Bach was honoured to accept the invitation and in doing so made it clear that he was keen to extend his activities. Under Zachow, who had created a respectable repertory of sacred works of the most varied genres, including a large number of church cantatas, music in Halle had flourished and reached a level that offered Bach an area of responsibility that he evidently found attractive. This was especially true of the cantata, then the most modern sacred genre, the essential formal elements of which - recitative and aria - had been taken over from Italian opera. Until now Bach had written cantatas only on special occasions and in exceptional cases, but their outstanding qualities must have led his contemporaries to conclude that he possessed an outstanding gift for this particular type of composition. Presumably the Halle pastor, Johann Michael Heineccius, who had actively supported Bach's candidature, was familiar with the Weimar organist's existing cantatas or was at least aware of his interest. Heineccius himself wrote the words of a number of cantatas, at least two of which were set by Bach, although only BWV 63 has survived. In the wake of his application to succeed Zachow, Bach was required to travel to Halle in early December 1713 in order to provide a demonstration of his skills on the organ. He was also expected to write a cantata on the spot, for which purpose he was locked away in a room with a text by Heineccius. Bach passed both parts of the test and on 13 December was offered the post of organist by the Halle consistory. The contract appointing him organist at the Marktkirche was sent to him in January 1714. All his expenses were paid, including accommodation at the best hotel in the town, *Zum goldenen Ring*, where, according to the landlord's invoice, food, tobacco and spirits were lavished on him. Unfortunately, we do not know the piece that Bach wrote on this occasion in his hotel room in Halle and then went on to perform in the Marktkirche. The oft-repeated claim that it was Cantata 21, *Ich hatte viel Bekümmernis*, cannot be substantiated, and it would appear that, like so many other works by the composer, the test-piece in question has simply not survived. Although Bach was offered the post in Halle, he chose not to accept it. In early March 1714 the Duke of Weimar improved his position at Court by appointing him Konzertmeister "at his most humble request", with a handsome increase in salary and with the express wish that he should -perform new works every month". Implicit in this condition was the obligation to provide the Court with a regular supply of cantatas, a challenge that Bach had long been passionately interested in accepting. It was his application for the post in Halle that had laid the foundations for this welcome new development. The result was an initial, and highly impressive, series of vocal works produced at regular monthly intervals for the Sundays and feastdays in the Church calendar. Bach's years in Cöthen from 1717 to 1723 brought with them an interruption to his composition of church cantatas, and it was not until he took up his appointment as Thomaskantor in Leipzig in 1723 that he again had an opportunity to devote himself, on a far greater scale than before, to the composition of church cantatas, oratorios and Masses.

The first cantata to be written under these new auspices was BWV 182, *Himmelskönig, sei willkommen*, which Bach performed for the first time in the Weimar Schloßkirche on 25 March 1714, only a few weeks after his appointment as Konzertmeister. Bach was also clearly determined that his new cantatas should be performed to the highest possible standards, since he persuaded the authorities to allow rehearsals to take place, not in the Kapellmeister's lodgings as hitherto, but in the chapel itself. In doing so, he was no doubt influenced by the fact that these new works demanded a greater degree of preparation than had been the case until then.

BWV 182 was followed by further works at more or less regular four-weekly intervals. With them, Bach prepared the way for his assault on the cantata as a genre, which he now began to exploit with systematic resolve. Although the series of cantatas that he wrote in Weimar between 1714 and 1717



has not survived in its entirety, the twenty or so works that have come down to us are none the less representative. The majority are settings of texts by the Weimar Court poet Salomo Franck, who published two anthologies of cantata texts during Bach's period in office, each devoted to a complete liturgical year. The first appeared in 1715 under the title *Evangelisches / Andachts-Opffer / ... / in geistlichen Cantaten / welche an die ordentliche / Sonn- und Fest-Tage / in der ... Hof-Capelle zur / Wilhelmsburg A[nno] 1715 zu musiciren* (Evangelical Devotional Offering in the form of sacred cantatas to be performed at ordinary Sunday and feastday services at the Court Chapel at Wilhelmsburg in 1715). The second was published in 1717 and bore the title *Evangelische / Sonn- und Fest- / Tages-Andachten / ... / Zur / Fürstl. Sächsis. Weimarischen Hof-Capell-Music / in Geistlichen Arien* (Evangelical Devotions for Sundays and feastdays in the form of sacred arias for the Court Chapel of the Prince of Saxe-Weimar). Bach's collaboration with Franck was important not least because it familiarised him with the principle of setting annual cycles of cantatas, but, however productive their partnership, it was by no means unique: among other poets whose texts Bach set at this time were Georg Christian Lehms and Erdmann Neumeister. It was Neumeister who in 1700 had given an important new sense of direction to what was then the novel genre of the madrigalesque cantata with his *Cantaten statt einer Kirchen-Music*.

Whereas the words of Bach's pre-Weimar cantatas are based almost exclusively on passages from the Bible and existing hymns, the works written in Weimar from 1714 onwards all share the same modern cantata form made up of the following elements: 1) Biblical dicta in the form of lines from the Bible generally involving choral settings; 2) recitatives for vocal soloists, set to newly written words with no fixed metre or rhyme scheme; 3) vocal arias set to new words with fixed metre and rhyme scheme and generally adopting the formal model ABA, i.e., da capo form; and 4) a chorale, chiefly set as a final choral movement. The various sections could be treated in different ways, allowing the poet a variety of possibilities and the composer a literally infinite number of musical opportunities, which Bach seized with both hands. His keenness to exploit the genre's potential is clear not only from the wide range of vocal and instrumental combinations that he uses but, more particularly, from the unparalleled richness of his musical invention, the variety of his expressive themes, the subtle way in which he elaborates them, and the astonishing wealth of his formal ideas and compositional techniques.

Such wealth and variety were not the product of a lengthy development but are typical features of Bach's sacred and secular vocal works from the very outset, even if only an insignificantly small number of secular vocal works has survived from the period before 1717. (The works in question are the early Quodlibet BWV 524, which exists in only fragmentary form, and the Hunting Cantata BWV 208). Not until he took up his appointment in Cöthen did Bach begin to write secular cantatas on a more regular basis, an activity that he resumed in Leipzig, largely in the context of his conductorship of the city's collegium musicum, which he took up in 1729. The two secular works included in this second volume of Bach's complete cantatas date from two very different periods and served wholly different functions: BWV 524 is one of Bach's earliest vocal works and is an example of the art of musical entertainment that has little to do with the cantata as a genre, while BWV 203 was probably written in Cöthen and is indebted to the tradition of the Italian secular cantata.

**“Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV 12** was written in Weimar for the third Sunday after Easter (22 April) 1714. The unknown poet (perhaps Salomo Franck) has used a passage from the Acts of the Apostles (14:22) for the second movement and a stanza from Samuel Rodigast's hymn *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (1674) for the seventh movement. The quotation from the chorale *Jesu, meine Freude* in the sixth movement is Bach's own idea.

Not all the sources of BWV 12 have survived: apart from the autograph score, which bears the title “Concerto a 1 Oboe, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e 4 Voci coll' Organo”, we have only a handful of performing parts, some of which date from the Weimar period, while others were prepared in Leipzig, where Bach revived the work in 1724. The *ciaccona* that forms the first part of the opening chorus was recycled in around 1748, when it was reworked as the “Crucifixus” of the B minor Mass.

**“Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt” BWV 18** is a setting of a text for Sexagesima from Erdmann Neumeister's collection, *Geistliches Singen and Spielen* (Gotha 1711). The second movement quotes from Isaiah 55:10-11, while the third includes passages from Psalm 118:25 and

from Luther's German Litany of 1528/29. The fifth movement is a setting of the eighth stanza from Lazarus Spengler's *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* of 1524. In the third movement the liturgical melody from the Litany is set antiphonally, with the prayer of the precentor (soprano) followed by similar appeals on the part of the chorus (literally, "Hear us, good Lord God"). The final movement is one of Bach's first four-part chorale settings.

The original performing material has survived and allows us to date the work to 1713, making BWV 18 one of the few vocal works written before Bach's appointment as Konzertmeister in Weimar. It is distinguished, not least, by the fact that it is scored, *inter alia*, for four violas and continuo. The work was revived in Leipzig in 1724, when Bach took the opportunity to add two recorders.

**"Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61** was written for the first Sunday in Advent (2 December) 1714 to words from Erdmann Neumeister's *Geistliche Poesien* (Frankfurt 1714). The words of the fourth movement are taken from the Book of Revelations 3:20, while those of the first movement come from Luther's hymn *Nun komm, der Heiden Heiland* of 1524. For the sixth movement, the *Abgesang* from the final stanza of Philipp Nicolai's hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (1599) has been used.

Bach's autograph score has survived. Apart from a single bassoon, the work is scored for strings alone. (Two violas in addition to the usual violins suggest French influence). The opening movement is cast in the form of a French-style overture, thereby signalling the start of the church year. An early example of the inclusion of a chorus in a French overture is found in Agostino Steffani's opera *Henrico Leone*, first staged in Hanover in 1689, which may have served as Bach's model. Bach included BWV 61 in his first cycle of cantatas in Leipzig, taking the opportunity to enter the order of the Leipzig service in his copy of the score.

**"Erschallet, ihr Lieder" BWV 172** was written for Whitsunday. The year is uncertain, but is believed to be 1714. The words, by an unknown poet (possibly Salomo Franck), include a passage from St John's Gospel (14:23) in the second movement and a stanza from Philipp Nicolai's *Wie schön leuchtet der Morgenstern* of 1599.

Most, but not all, of the original performing material has survived and indicates that Bach performed the work in Cöthen - presumably after 1717 - and again in Leipzig, in 1724, when minor changes were made to the instrumentation and the whole work transposed to D major. At later performances, the original key of C major was restored. The lavish forces on which the cantata draws reflect the importance of the Whitsun festival. The original Weimar forces cannot be reconstructed with absolute certainty: although it is clear, for example, that no transverse flute was involved, it remains an open question whether and where a recorder may be used in its place.

**"Bereitet die Wege, bereitet die Bahn" BWV 132** was written in Weimar for the fourth Sunday in Advent, which in 1715 fell on 22 December. The words are taken from Salomo Franck's *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715). Franck's libretto concludes with a stanza from Elisabeth Creutziger's *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* of 1524, but this has not survived in Bach's setting.

The original score is extant and includes the date 1715 in Bach's own hand. Although the title states that the work is scored for "Concerto ... à 9", it contains no nine-part ensemble. On the other hand, every singer has at least one solo, including elaborate arias for soprano, alto and bass. The chorus is required only in the final chorale, which, for the present recording, has been taken over, suitably transposed, from Cantata 164.

**"Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182** was first performed on Palm Sunday (25 March) 1714, which was also the Feast of the Annunciation. As such, it was Bach's first cantata following his appointment as Konzertmeister, with his obligation to "perform new works every month". The librettist is unknown, but may have been Salomo Franck. Among the sources on which he drew are Psalm 40:8-9 for the third movement and a strophe from Paul Stockmann's *Jesu Leiden, Pein und Tod* (1633) for the seventh.

The original sources of Cantata 182 have survived virtually complete and reflect the work's vicissitudinous performing history under Bach himself. He appears to have revived it not only in

Weimar but also on several later occasions in Leipzig in 1724 and again around 1728, each time with often radically different forces. Although scored for relatively modest resources, its musical form is remarkably elaborate, a circumstance that attests to the ambitions of the newly installed Weimar Konzertmeister: 1) sinfonia with concertante recorder and violin; 2) choral fugue; 3) recitative and arioso; 4) bass aria with string accompaniment; 5) alto aria with solo recorder; 6) tenor aria with continue; 7) choral fantasy; and 8) final chorus.

**“Tritt auf die Glaubensbahn” BWV 152** was written in Weimar in 1714 and first performed on the first Sunday after Christmas (30 December). It is a setting of words by Salomo Franck taken from his *Evangelisches Andachts-Opffer*, which was not published until the following year. The work is cast in the form of an allegorical dialogue between the Soul and Christ, which in Bach’s setting are taken by soprano and bass respectively.

The autograph score of the work has survived and lists the forces for which it is written. As in BWV 18, they are somewhat unusual: “Concerto à 1 Flaut. 1 Hautb. 1 Viola d’Amour. 1 Viola da Gamba. Sopr. è Baſo coll’ Organo.” The colourful and delicate effects achievable with these forces are amply exploited in the introductory sinfonia, the second part of which is a fugue whose subject was also used in the fugue from the Prelude and Fugue in A major BWV 536.

**“Mein Herze schwimmt im Blut” BWV 199** was probably written in 1713 for the eleventh Sunday after Trinity and thus predates Bach’s appointment as Konzertmeister in Weimar. The words are taken from Georg Christian Lehms’ *Gottgefälliges Kichen-Opffer*, first published in Darmstadt in 1711, where they are specifically ascribed to the eleventh Sunday after Trinity. Since they are only loosely connected with this particular date in the church calendar, however, it is entirely conceivable that Bach wrote this solo cantata for some other liturgical, or non-liturgical, occasion. The sixth movement is a setting of a stanza from Johann Heermann’s hymn *Wo soll ich fliehen hin* of 1630.

Virtually all the original sources of BWV 199 have survived and reflect the work’s performing history. The title of the autograph score, “Cantata a Voce Sola”, refers to the solo character of this eight-movement work and implicitly draws attention to the composer’s astonishing skill in his treatment of his vocal soloists, the writing for whom is highly differentiated. A range of different time-signatures in the great arias (4/4, 3/4 and 12/8) and graded tempo markings (the second movement is an Adagio, the fourth and sixth are marked “Andante” and the eighth is an Allegro) clearly suggest Bach’s intention of showing off the range of his musical expression. Among the instruments, the oboe and viola are given special prominence, with extended obbligato writing for each of them in the second and sixth movements respectively. Cantata 199 is known to have been performed on several occasions during Bach’s years in Weimar, Cöthen and Leipzig, sometimes in C minor, sometimes in D minor. The forces were also modified, with the obbligato viola part in the sixth movement being taken by a cello in Weimar, by a viola da gamba in Cöthen around 1720 and possibly by a violoncello piccolo in Leipzig.

**“Amore traditore” BWV 203** is a setting of words by an unknown poet for an unknown occasion. The three-movement structure (aria-recitative-aria) is typical of the Italian solo cantata. None of the original sources has survived, and even the oldest known copy is no longer extant, although we know that it dated from the first half of the 18th century and that it bore the title “Cantata a Voce solo e Cembalo obligato di Giov. Seb. Bach”. It is also possible to conclude on the basis of what we know about this copy that the work itself was written before 1723, a dating confirmed by internal evidence, inasmuch as the writing for the obbligato harpsichord points stylistically to Bach’s period as Kapellmeister in Cöthen. It may not be unimportant in this context that Bach’s predecessor in Cöthen, Augustin Reinhard Stricker, wrote and published Italian solo cantatas, suggesting that the genre enjoyed a certain popularity in Cöthen. Italian singers were not normally available during Bach’s incumbency in Cöthen, but one could perhaps imagine him writing BWV 203 for a guest appearance in some other centre such as Karlsbad.

The **Quodlibet BWV 524** survives only in fragmentary form: the first and last sides of Bach’s autograph score, which was written in Mühlhausen no later than the middle of 1708, are no longer extant. The fragment begins with the final word of the missing opening section and ends with the

words “Ei, was ist das vor eine schöne Fuge” - a reference to the preceding fugue. Without the beginning and ending of the piece, it is difficult to make any categorical statements about its overall fourpart musical structure. The title, Quodlibet, is not original but relates to the mixture of texts of various provenance, which do not form a coherent whole and which alternate linguistically between German and Latin. The text - the authorship of which is not known - teems with quotations, parodistic interpolations (the Latin passage “Dominus Johannes” is set psalmodically) and a plethora of coarse and concrete allusions (a battleship, two solar elipses, India, Austria, Brabant and so on) whose individual meaning is often obscure, not least because the purpose of the work remains unclear. It may have been written for a wedding in academic circles and perhaps contains references to Bach’s circle of family and friends.

*Appendix: Alternative versions of individual movements*

**BWV 182, movements 1 and 7:** For later revivals of this cantata, Bach made various changes to the instrumentation, changes that were no doubt dictated by the acoustic conditions in Leipzig’s vast hall churches. For the first revival on 25 March 1724, he limited himself to enlarging the continuo group, and it was not until around 1728 that he added an oboe to the existing forces, an addition that particularly affects the interplay between the two concertante voices in the Sonata (movement 1). The involvement of the oboe also has tonal implications for the seventh movement - quite apart from the addition of a 16’ double bass.

**BWV 18 movements 1 and 5:** In the present recording, Cantata BWV 18 is performed in the version with recorders, a version that involves subtle changes of timbre in the instrumental textures. The recorders may have been added as early as Weimar, and certainly they are present in the Leipzig version. None the less, the cantata was originally conceived without woodwinds. It is Bach’s only work for four violas, their dark-toned colouring lending the piece a unique tonal quality admirably illustrated by these two movements.

Christoph Wolff  
Translated by Stewart Spencer

**Johann Sebastian Bach (1685-1750):  
Chronology of pre-Leipzig vocal works**

- |         |   |
|---------|---|
| 1703-7  | Organist at the Neue Kirche in Arnstadt   |
| 1705/6  | Three- to four-month visit to Lübeck to see Dietrich Buxtehude  |
| 1707    | 24 April (Easter Day): Bach competes for the post of organist in Mühlhausen, BWV 4 ‘?’ performed  |
| 1707/8  | Organist at the Blasiuskirche in Mühlhausen   |
| 1708    | 4 February: council elections, BWV 71 performed<br>June: appointed organist and chamber musician to the Ducal Court in Weimar   |
| 1708-17 | Court musician in Weimar  |
| 1709    | 6 February: council elections, lost cantata performed   |
| 1713    | February: guest performance at the Weißenfels Court, Cantata 208 performed<br>December: competes for post of organist at Marktkirche in Halle in succession to Friedrich Wilhelm Zachow and performs lost cantata |
| 1714    | 2 March: appointed Konzertmeister with contractual obligation to perform monthly cantatas   |

- March: cantata rehearsals transferred from the Kapellmeister's lodgings to the Schloßkirche  
 25 March (Palm Sunday): Bach superintends the first performance of a cantata (BWV 182) in his new capacity as Konzertmeister
- 1715 Salomo Franck publishes his *Evangelisches Andachts-Opffer* in Weimar  
 August-October: no cantatas performed during period of national mourning following death of Prince Johann Ernst
- 1717 Salomo Franck publishes his *Evangelische Sonn- und Fest-Tages-Andachten* in Weimar  
 26 March: lost Passion performed in Gotha Schloßkirche  
 5 August: appointed Court Kapellmeister in Cöthen  
 2 December: dismissed from post in Weimar following three weeks' imprisonment for repeatedly asking to be relieved of his appointment  
 December: takes up appointment in Cöthen
- 1717-23 Kapellmeister to Prince Leopold of Cöthen
- 1718 May-June: visits Karlsbad with Prince Leopold and members of the Court orchestra
- 1720 May-July: visits Karlsbad with Prince Leopold and members of the Court orchestra  
 November: competes for post of organist at Jacobikirche in Hamburg, revival of BWV 21 (?)
- 1722 December: applies for cantorate at Leipzig in succession to Johann Kuhnau
- 1723 7 February (seventh Sunday before Easter): competes for Leipzig cantorate and performs BWV 22 and 23.

Christoph Wolff

Translated by Stewart Spencer

Die 2. Folge der Gesamteinspielung der Bach-Kantaten enthält Werke aus zwei verschiedenen Gruppen: acht geistliche Kantaten der Weimarer Zeit, zumeist für die Weimarer Schloßkirche komponiert (BWV 18, 12, 61, 132, 152, 172, 182 und 199) sowie zwei weltliche Werke der vor-Leipziger Zeit (BWV 203 und 524).

Was Bach in Arnstadt und Mühlhausen nicht ermöglicht wurde, nämlich vom Orgel- und Clavier-Virtuosen zum Komponisten von konzertierender Vokalmusik aufzusteigen, erhoffte der junge und ehrgeizige Musiker von seiner neuen Stelle als Hoforganist und Kammermusicus am Fürstlichen Hof zu Weimar. Doch auch hier mußte er zunächst warten, bis ihm die erwünschte Gelegenheit geboten wurde. Denn verantwortlich für die Musik in der Weimarer Schloßkirche war der alternde Kapellmeister Johann Samuel Drese, von dem sich allerdings weder Kantaten noch sonstige Vokal- oder Instrumentalwerke erhalten haben, die einen Vergleich mit Bach erlaubten. So konzentrierte sich der Hoforganist Bach in den ersten Weimarer Jahren hauptsächlich auf das Komponieren von Orgelwerken.

Im Herbst 1713 wurde Bach eingeladen, sich um die Nachfolge von Friedrich Wilhelm Zachow, dem Lehrer Händels, als Organist und Musikdirektor der Marktkirche zu Halle zu bewerben. Bach nahm die ehrenvolle Einladung an und bekundete dadurch, daß er ein Interesse an einer Erweiterung seines Aufgabenbereiches besaß. Unter Zachow, der ein beachtliches Repertoire von geistlicher Musik der verschiedensten Gattungen - darunter auch eine Vielzahl an Kirchenkantaten - geschaffen hatte, war die Hallenser Musikpflege aufgeblüht und hatte ein Niveau erreicht, das Bach ein offenbar attraktives Wirkungsfeld bot. Dies galt zumal für die Kantate, die damals modernste Gattung der Kirchenmusik, deren wesentliche Formteile (Rezitativ und Arie) aus der italienischen Oper entlehnt worden waren. Bislang hatte Bach nur bei besonderen Gelegenheiten und in Ausnahmefällen Kantaten komponiert, deren ungewöhnliche Qualität jedoch darauf schließen ließ, daß er gerade auch für diese Art der

Komposition eine herausragende Begabung besaß. Vermutlich kannte der Hallenser Pfarrer Johann Michael Heineccius, der Bachs Kandidatur besonders unterstützte, entsprechende Werke des Weimarer Organisten oder er wußte um dessen Interessen. Heineccius selbst betätigte sich als Dichter von Kantatentexten, von denen Bach mindestens zwei vertonte (erhalten ist nur BWV 63). Bachs Bewerbung um die Zachow-Nachfolge führte dazu, daß er Anfang Dezember 1713 von Weimar nach Halle reiste, um dort die verlangte Organistenprobe abzulegen. Dazu gehörte auch, daß er an Ort und Stelle auf einen Text von Heineccius in Klausur eine Kantate zu komponieren hatte. Bach legte die Probe erfolgreich ab, wurde am 13. Dezember vom Konsistorium gewählt und erhielt im Januar 1714 die Bestallungsurkunde für die Stelle an St. Marien. Man bezahlte ihm die Aufenthaltskosten anlässlich seiner Reise, bei der man ihn im Gasthof "Zum goldenen Ring", dem besten Hotel der Stadt, logieren ließ und ihn - laut Rechnung des Wirtes - mit Speisen, Tabak und Branntwein bewirtete. Leider ist nicht bekannt, welches Stück Bach damals in seinem Hallenser Gasthauszimmer komponierte und dann in der Marktkirche zur Aufführung brachte. Die oft geäußerte Annahme, es handele sich um die Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21, läßt sich nicht erhärten; wahrscheinlich ist das Probestück - wie so viele andere Werke Bachs - nicht erhalten geblieben. Bach hat die ihm angetragene Nachfolge Zachows nicht angetreten. Der Weimarer Herzog besserte noch Anfang März 1714 Bachs Stellung bei Hofe auf, indem er ihn "auf sein unterthänigstes Ansuchen" mit einer erheblichen Besoldungszulage zum Konzertmeister ernannte und ihm ausdrücklich die Aufgabe erteilte, "monatlich neue Stücke aufzuführen." Damit war nun in der Tat die regelmäßige Komposition von Kantaten verbunden, eine Aufgabe, an der Bach seit langem brennend interessiert war. Den Auftakt zu dieser willkommenen Entwicklung hatte die Hallenser Bewerbung geboten. In der Folge entstand dann in monatlichem Rhythmus eine erste und imponierende Serie von Vokalwerken für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres. Nach einer Unterbrechung der Produktion von Kirchenkantaten während der Zeit als Köthener Kapellmeister 1717-23, bot sich für Bach erst mit dem Leipziger Thomas-kantorat wieder die Möglichkeit, sich in nunmehr erheblich erweitertem Umfang dem Komponieren von Kirchenkantaten, Oratorien und Messen zu widmen. Die erste unter den neuen Auspizien geschriebene Kantate, "Himmelskönig sei willkommen" BWV 182, brachte Bach wenige Wochen nach seiner Ernennung, am 25. März 1714, in der Weimarer Schloßkirche zur Aufführung. Bach legte offenbar auch größten Wert auf die Qualität der Kantatenaufführungen, denn er setzte durch, daß die Kantatenproben von der Wohnung des Kapellmeisters in die Schloßkapelle verlegt wurden, und trug damit gewiß der Tatsache Rechnung, daß die neugeschaffenen Werke ein anderes Maß an Vorbereitung verlangten, als bislang üblich war. Auf BWV 182 folgten in einigermaßen regelmäßigem Abstand von etwa vier Wochen weitere Werke, mit denen sich für Bach ein Einstieg in die Gattung Kantate eröffnete, die er geradezu systematisch nutzte. Zwar ist das in Weimar zwischen 1714 und 1717 entstandene Kantaten-Repertoire nicht vollständig erhalten. Doch handelt es sich bei den überlieferten Werken immerhin um eine repräsentative Anzahl von über zwanzig Kantaten. Der Mehrzahl der Werke lagen Texte des Weimarer Hofdichters Salomon Franck zugrunde, der während Bachs Amtszeit zwei Sammlungen von Kantatentexten auf jeweils ein ganzes Kirchenjahr veröffentlichte: (1) "Evangelisches / Andachtsopffer / ... / in geistlichen Cantaten / welche auf die ordentliche / Sonn- und Fest-Tage / in der ... Hof-Capelle zur / Wilhelmsburg A[nno] 1715 zu musiciren" (Weimar 1715) und (2) "Evangelische / Sonn- und Fest- / Tages-Andachten / ... / Zur / Fürstl. Sächsis. Weimarischen Hof-Capell-Music / in Geistlichen Arien" (Weimar 1717). Neben der wichtigen und fruchtbaren Zusammenarbeit mit Franck, die Bach mit dem Prinzip der Komposition sogenannter Kantaten-"Jahrgänge" vertraut machte, wandte sich der Komponist auch Vertonung von Texten anderer Dichter zu, darunter vor allem Georg Christian Lehms und Erdmann Neumeister. Neumeister war es übrigens, der im Jahre 1700 mit seinen "Cantaten statt einer Kirchen-Music" der neuen Art der madrigalischen Kantatendichtung wesentliche Impulse verliehen hatte. Während die Textgrundlage von Bachs Kantaten der vor-Weimarer Zeit fast ausschließlich aus Bibelwort und Choral bestand, ist den Weimarer Werken ab 1714 die moderne Kantatenform gemeinsam, und zwar mit den folgenden Bestandteilen: 1. biblisches Dictum (Bibelverse, zumeist als Chorsatz vertont), 2. Rezitativ (freie Dichtung ohne feste Metrik und Reimordnung, für Solostimme gesetzt), 3. Aria (freie Dichtung, mit gebundener Metrik, fester Reimordnung und vorwiegend im Formschema A-B-A = da capo Form, für Solostimme gesetzt), 4. Choral (meist als abschließender Chorsatz vertont). Die unterschiedliche Behandlung der verschiedenen Formteile erlaubt dem

Textdichter eine Vielzahl von Modifikationen und dem Komponisten ein schier unendliches Spektrum musikalischer Möglichkeiten, die Bach entsprechend ausnutzt. Dies geschieht nicht nur im Blick auf mannigfaltige vokale und instrumentale Besetzungsvarianten, sondern gerade auch im Blick auf einen beispiellosen musikalischen Erfindungsreichtum, die Verschiedenartigkeit ausdrucksvoller Themen, deren raffinierter Ausarbeitung, formaler Ideen und kompositionstechnischer Einfälle.

Reichtum und Vielfalt des Bachschen Kantatenwerkes haben sich jedoch nicht erst im Laufe der Zeit entwickelt, sondern gaben seinen geistlichen Vokalwerken von Anfang an das Gepräge. Dies gilt gleichermaßen für das weltliche Repertoire, auch wenn sich aus der Zeit vor 1717 nur verschwindend wenige Vokalwerke erhalten haben (das fragmentarische frühe Quodlibet BWV 524 sowie die Jagdkantate BWV 208). Eine regelmäßiger Produktion von weltlichen Kantaten nimmt Bach in Köthen auf und setzt diese in Leipzig fort, vor allem im Zusammenhang mit seiner 1729 übernommenen Leitung des Collegium Musicum. Die beiden weltlichen Werke in dieser 2. Folge der Kantaten-Gesamteinspielung entstammen ganz verschiedenen Zeiten und dienen völlig verschiedenen Funktionen. BWV 524 zählt unter die frühesten Vokalwerke Bachs und ist ein Stück musikalischer Unterhaltungskunst, das mit der Gattung Kantate wenig gemein hat. BWV 203 (wohl der Köthener Zeit entstammend) handelt es sich um ein Werk, das der Tradition der italienischen weltlichen Kantate verpflichtet ist.

**“Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” BWV 12**, entstanden in Weimar zum Sonntag Jubilate (22. April) 1714. Der unbekannte Dichter (vielleicht Salomon Franck) übernimmt den Bibeltext Apostelgeschichte 14, 22 für Satz 2 und eine Choralstrophe aus S. Rodigasts “Was Gott tut, das ist wohlgetan” (1674) für Satz 7. Das Choralzitat in Satz 6 (Jesu, meine Freude) ist eine Idee des Komponisten.

Die Originalquellen des Werkes haben sich nicht ganz vollständig erhalten. Neben der autographen Partitur (Titel: “Concerto a 1 Oboe, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e 4 Voci coll’ Organo”) existieren lediglich einige der Aufführungsstimmen, ein Teil aus der Weimarer, ein anderer aus der Leipziger Zeit. Bach führte die Kantate 1724 in Leipzig wieder auf. Die Ciaconna von Satz 2 übernahm er um 1748 in die h-Moll-Messe und gestaltete sie zum Crucifixus um.

**“Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt” BWV 18** ist eine Vertonung eines Textes zum Sonntag Sexagesimae aus Erdmann Neumeisters Sammlung “Geistliches Singen und Spielen” (Gotha 1711). Satz 2 zitiert Jesaja 55, 10-11; Satz 3 Einschübe aus Psalm 118, 25 sowie aus Luthers deutscher Litanei (1528-29). Satz 5: Strophe 8 des Liedes “Durch Adams Fall ist ganz verderbt” von L. Spengler (1524). Im dritten Satz erklingt die liturgische Melodie der Litanei in antiphonaler Weise: auf die Gebetszeilen des Vorsängers (Sopran) folgen die gleichlautenden Anrufungen des Chores (“Erhör uns, lieber Herre Gott”). Der Schlußsatz ist einer der ersten vierstimmigen Choralsätze Bachs. Die originalen Aufführungsstimmen haben sich erhalten und erlauben eine Datierung auf das Jahr 1713. BWV 18 gehört damit wohl unter die wenigen Vokalwerke, die vor Bachs Ernennung zum Konzertmeister entstanden. Das Werk zeichnet sich durch seine ungewöhnliche Besetzung mit vier Violinen und Continuo aus. Bach hat die Kantate 1724 in Leipzig wiederaufgeführt und dabei dem Instrumentarium 2 Blockflöten hinzugefügt.

**“Nun komm der Heiden Heiland” BWV 61**, entstanden zum 1. Advent (2. Dezember) 1714 nach einer Dichtung Erdmann Neumeisters (“Geistliche Poesien,” Frankfurt 1714). Der Text übernimmt Offenbarung 3, 20 für Satz 4, den Luther-Choral “Nun komm der Heiden Heiland” (1524) für Satz 1 und für Satz 6 den Abgesang der Schlußstrophe des Chorals ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’ von P. Nicolai (1599).

Bachs autographe Partitur hat sich erhalten. Das Instrumentarium beschränkt sich auf den reinen Streicherapparat (nach französischem Muster mit 2 Violinen neben den Violinen), allerdings ergänzt um ein Fagott. Der Eingangssatz in Form einer Ouvertüre signalisiert den Beginn des Kirchenjahres. Für den Chor-Einbau in den Typus der französischen Ouvertüre bietet Agostino Steffanis Oper “Enrico Leone” (Hannover 1689) ein singuläres Beispiel, das Bach vielleicht als Modell diente. Bach gliederte das Werk in Leipzig seinem 1. Kantatenjahrgang ein und trug bei der Gelegenheit die Leipziger Gottesdienst-Ordnung in die Partitur ein.

**“Erschallet, ihr Lieder” BWV 172**, entstanden zum 1. Pfingsttag vermutlich des Jahres 1714. Die Dichtung des unbekanntes Verfassers (vielleicht Salomon Franck) integriert den Bibeltext Johannes 14, 23 (Satz 2) und eine Choralstrophe aus Philipp Nicolais ‘Wie schön leuchtet der Morgenstern’ (1599).

Die originalen Aufführungsstimmen haben sich größtenteils, aber nicht vollständig erhalten. Sie belegen, daß Bach das Werk vermutlich nach 1717 in Köthen auführte, in Leipzig dann - mit geringfügigen Veränderungen im Instrumentarium - erstmals 1724 (transponiert nach D-Dur). Er kehrte jedoch später bei weiteren Aufführungen zur Weimarer Originaltonart C-Dur zurück. Die reiche Besetzung des Werkes entspricht der Bedeutung des Pfingstfestes. Die Weimarer Originalbesetzung ist jedoch nicht zweifelsfrei rekonstruierbar. Sicher ist zum Beispiel, daß keine Traversflöte mitwirkte; ob und wo jedoch an ihrer Stelle die Blockflöte einzusetzen ist, bleibt weitgehend offen.

**“Bereitet die Wege, bereitet die Bahn” BWV 132**, entstanden zum 4. Advent (22. Dezember) 1715 in Weimar. Der Text entstammt Salomon Francks “Evangelischem Andachts-Opfer” (Weimar 1715). Die dort als Satz 6 enthaltene Liedstrophe aus Elisabeth Creutzigers “Herr Christ, der einig Gottes Sohn” (1524) hat sich in Bachs Komposition nicht erhalten.

Die Originalpartitur hat sich erhalten und trägt die autographe Jahreszahl 1715. Obgleich der Werktitel dort auf die Besetzung des “Concerto ... à 9” verweist, erscheint nirgends ein 9stimmiges Ensemble. Jede Vokalstimme erhält jedoch mindestens eine Solopartie, darunter Sopran, Alt und Baß je eine großangelegte Arie. Der Chor wird lediglich für den Schlußchoral verlangt, der in der vorliegenden Einspielung aus Kantate BWV 164 (transportiert) übernommen wird.

**“Himmelskönig, sei willkommen” BWV 182**, entstanden zum 25. März 1714 (Sonntag Palmarum, gleichzeitig auch das Fest Mariae Verkündigung) als erste Kantate nach Bachs Ernennung zum Konzertmeister - mit der Aufgabe, monatlich “neue Stücke auführen” zu sollen. Der Textdichter ist unbekannt, vielleicht Salomon Franck. An einzelnen Text- und Liedvorlagen sind nachweisbar Psalm 40, 8-9 für Satz 3 sowie eine Choralstrophe aus “Jesu Leiden, Pein und Tod” (P. Stockmann, 1633) für Satz 7.

Die Originalquellen haben sich nahezu vollständig erhalten und spiegeln die wechselhafte Aufführungsgeschichte des Werkes unter Bachs Leitung. Bach scheint die Kantate bereits in Weimar wiederaufgeführt zu haben, sodann mehrfach und mit teilweise einschneidenden Veränderungen der Besetzung in Leipzig (1724 und um 1728). Die ausgedehnte musikalische Form des Werkes, bei relativ bescheidener Besetzung spiegelt die Ambitionen des frisch ernannten Weimarer Konzertmeisters wieder: 1. Sinfonia mit konzertierender Blockflöte und Violine, 2. Chorfüge, 3. Rezitativ mit Arioso, 4. Baß-Arie mit Streicherbegleitung, 5. Alt-Arie mit Solo-Blockflöte, 6. Tenor-Arie mit Continuo, 7. Chorische Choralbearbeitung, 8. Schlußchor.

**“Tritt auf die Glaubensbahn” BWV 152**, entstanden in Weimar zum Sonntag nach Weihnachten (30. Dezember) 1714 nach einer Dichtung von Salomon Franck aus dem “Evangelischen Andachts-Opfer” (Weimar 1715). Der Text bietet einen allegorischen Dialog zwischen Seele und Jesus, die in Bachs Vertonung durch Sopran- und Baßstimme vertreten werden.

Die autographe Partitur des Werkes hat sich erhalten, deren Titel die Besetzung aufzählt, die wie diejenige von BWV 18 - singular ist: “Concerto à 1 Flaut. 1 Hautb. 1 Viola d’Amour, 1 Viola da Gamba. Sopr. è Baßo coll’ Organo.” Die farbige und delikate Besetzung des Instrumentalensembles wird denn auch in der einleitenden Sinfonia ausgiebig vorgestellt. Der 2. Teil der Sinfonia, eine Fuge, verarbeitet ein Thema, das Bach auch der Orgelfuge in A-Dur BWV 536 zugrunde legte.

**“Mein Herze schwimmt im Blut” BWV 199**, entstanden wohl 1713 zum 11. Sonntag nach Trinitatis, fällt also in die Zeit vor Bachs Konzertmeister-Ernennung. Dem Werk liegt eine Dichtung von Georg Christian Lehms (“Gottgefälliges Kirchen Opfer”, Darmstadt 1711) zugrunde, die als “Andacht auf den eilfften Sonntag nach Trinitatis” verfaßt ist. Da die Bindung an das Sonntagsevangelium locker ist, wäre durchaus denkbar, daß Bach diese Solokantate auch zu einem anderen liturgischen oder nicht-liturgischen Datum komponiert - also zu einem unbekanntes besonderen Anlaß - hat. Satz 6 bringt eine Strophe aus Johann Heermanns Choral “Wo soll ich fliehen hin” (1630).



Zu diesem Werk haben sich die Originalquellen ziemlich vollständig erhalten und spiegeln die Aufführungsgeschichte wider. Bachs Partitur bezieht sich im Titel "Cantata a Voce Sola" auf den Solocharakter des 8-sätzigen Werkes, der die erstaunliche Gewandtheit des Komponisten in der Behandlung differenzierter vokaler Solopartien gezeugt. Unterschiedliche Taktarten in den großen Arien (4/4, 3/4, 12/8), dazu abgestufte Tempobezeichnungen (Satz 2: Adagio, Satz 4 und 6: Andante, Satz 8: Allegro) deuten auf Bachs Absicht, ein breites Spektrum musikalischen Ausdrucks vorzustellen. Im Instrumentarium zeichnen sich Oboe und Viola aus, die jeweils eine ausgedehnte Obligatpartie (Satz 2 und 6) erhalten. Das Werk erfuhr in der Weimarer, Köthener und Leipziger Zeit mehrere Aufführungen, wobei die Tonart von c-Moll nach d-Moll wechselte und die Besetzung umdisponiert wurde - z.B. Obligatpart in Satz 6 jeweils für Viola (ursprüngliche Fassung), Violoncello (später Weimar), Viola da Gamba (Köthen, um 1720) oder Violoncello piccolo (? Leipzig).

**"Amore traditore" BWV 203**, Vertonung der Dichtung eines unbekanntem Verfassers zu unbekanntem Anlaß. Die 3-sätzig Struktur (Aria-Recitativo-Aria) ist in der italienischen Solokantate vorherrschend.

Zu diesem Werk existieren keine Originalquellen. Die älteste bekannte Abschrift aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Titel "Cantata a Voce solo e Cembalo obligato di Giov. Seb. Bach" ist heute zwar verschollen, ihre Überlieferung erlaubt jedoch Rückschlüsse darauf, daß das Werk in die Zeit vor 1723 gehört. Dies stimmt auch mit dem musikalischen Befund überein; vor allem der Stil des obligaten Cembalos deutet auf Bachs Kapellmeisterzeit in Köthen. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang, daß Bachs Köthener Amtsvorgänger August Reinhard Stricker italienische Solokantaten komponiert und zum Druck befördert hat, daß sich also die Gattung in Köthen einiger Beliebtheit erfreute. Italienische Sänger waren normalerweise zu Bachs Zeit in Köthen nicht verfügbar; denkbar wäre auch die Entstehung anlässlich eines auswärtigen Gastspiels, etwa in Karlsbad.

Das **Quodlibet BWV 524** ist als Fragment überliefert. Der autographen Partitur Bachs, die spätestens Mitte 1708 in Mühlhausen entstand, fehlen die erste und die letzte Seite. Das Fragment beginnt mit dem Schlußwort ("...Steiß") des fehlenden Anfangsteils und schließt mit dem Textabschnitt "Ei, was ist das vor eine schöne Fuge", unter Bezug auf die vorangegangene Fuge. Ohne Anfang und Schluß bleibt daher der Gesamtaufbau der vielgliedrigen musikalischen Struktur des Werkes unklar. Der nicht-originale Titel "Quodlibet" bezieht sich auf die freie Mischung unzusammenhängender Textsstücke wechselnden Charakters und wechselnder Sprache (lateinische Einlagen). Die Dichtung des unbekanntem Verfassers ist voller Zitate, parodistischer Einlagen (die lateinische Textstelle "Dominus Johannes..." vertont Bach im psalmodierenden Stil) und teilweise derber und konkreter Anspielungen (Orlochschiß, zwei Sonnenfinsternisse, Indien, Österreich, Brabant, usw.) deren Sinn im einzelnen nur schwer verständlich ist, da auch die Bestimmung des Werkes im Dunkeln liegt. Wahrscheinlich ist der Anlaß der Komposition eine Hochzeit in akademischen Kreisen, vielleicht mit Bezug auf den Familien und Freundeskreis Bachs.

#### *Appendix: Alternativ-Fassungen einzelner Sätze.*

**BWV 182, Satz 1 und 7:** Für spätere Wiederaufführungen dieser Kantate nahm Bach verschiedene Veränderungen in der Instrumentation vor, die wohl auch durch die akustischen Verhältnisse der großen Leipziger Hallenkirchen bedingt waren. Beschränkte sich Bach bei der ersten Wiederaufführung zum 25. März 1724 auf die Erweiterung der Continuo-Gruppe, so fügte er dem Instrumentarium um 1728 eine Oboe hinzu die insbesondere das Zusammenwirken der beiden konzertierenden Stimmen in der Sonata (Satz 1 ) beeinflusst; das Mitspielen der Oboe hat – abgesehen von der Hinzufügung des 16'-Violone – auch klangliche Auswirkungen auf Satz 7.

**BWV 18, Satz 1 und 5:** Die Kantata wird in der vorliegenden Aufnahme in der klanglich differenzierteren Fassung mit Blockflöten musiziert. Die beiden Blockflöten wurden spätestens in Leipzig, möglicherweise jedoch bereits in Weimar hingesetzt. Die Kantata wurde jedoch (in Weimar

weglassen!!) ursprünglich ohne Holzbläser konzipiert. Es ist das einzige Werk, in dem Bach vier Violen verwendet.

Christoph Wolff

**Johann Sebastian Bach (1685-1750):  
Zeittafel für die vor-Leipziger Vokalwerke**

1703-7	Organist der Neuen Kirche, Arnstadt
1705-6	drei- bis viermonatige Reise nach Lübeck zu Dietrich Buxtehude
1707	24. April (1. Ostertag): Organistenprobe in Mühlhausen, mit Aufführung von BWV 4 (?)
1707-08	Organist der Kirche Divi Blasii, Mühlhausen
1708	Ratswahl am 4. Februar: Aufführung von BWV 71 Juni: Berufung als Organist und Kammermusiker an den herzoglichen Hof zu Weimar
1708-17	Hofmusiker in Weimar
1709	Ratswahl am 6. Februar: Aufführung einer verlorenen Kantate
1713	Februar: Gastspiel am Hof zu Weissenfels, mit Aufführung der Kantate BWV 208 Dezember: Organistenprobe an der Marktkirche zu Halle (Nachfolge Friedrich Wilhelm Zachow), mit Aufführung einer verlorenen Kantate
1714	2. März: Ernennung zum Konzertmeister mit dem Auftrag monatlicher Kantaten-Aufführungen März: Verlegung der Kantatenproben von der Kapellmeisterwohnung, in die Schloßkirche 25. März (Sonntag Palmarum): erste Kantatenaufführung als Konzertmeister (BWV 182)
1715	Salomon Franck: Evangelisches Andachts-Opfer (Weimar 1715) August-Oktober: Landestrainer anlässlich des Todes von Prinz Johann Ernst (Keine Kantatenaufführungen)
1717	Salomon Franck: Evangelische Sonn- und Festtages-Andachten (Weimar 1717) 26. März: Aufführung einer verlorenen Passionsmusik in der Schloßkirche zu Gotha 5. August: Verpflichtung zum Hofkapellmeister in Köthen 2. Dezember: Entlassung aus Weimarer Diensten, nach dreiwöchiger Inhaftierung wegen nachdrücklich geforderter Entlassung Dezember: Amtsantritt in Köthen
1717-23	Kapellmeister am fürstlichen Hof zu Köthen
1718	Mai-Juli: Aufenthalt mit Fürst Leopold und Mitgliedern der Hofkapelle in Karlsbad
1720	Mai-Juli: Aufenthalt mit Fürst Leopold und Mitgliedern der Hofkapelle in Karlsbad November: Organistenprobe an der Kirche St. Jacobi in Hamburg, mit Wiederaufführung von BWV 21 (?)
1722	Dezember: Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig (Nachfolge Johann Kuhnau)
1723	7. Februar (Sonntag Estomihi): Kantoratsprobe in Leipzig, mit Aufführung von BWV 22 und 23.

Christoph Wolff

Le second volume de cette intégrale des cantates de Bach rassemble des pièces appartenant à deux groupes différents: huit cantates sacrées composées à Weimar, principalement pour la Schlosskirche (BWV 18, 12, 61, 132, 152, 172, 182 et 199), ainsi que deux œuvres profanes antérieures à la période leipzigoise (BWV 203 et 524).

À Arnstadt comme à Mühlhausen, Bach, organiste et claveciniste virtuose, n'avait pu devenir compositeur de musique vocale concertante. Une fois nommé organiste et musicien de la chambre à la cour princière de Weimar, le jeune musicien, ambitieux, espéra beaucoup de son nouveau poste. Le changement ne s'opéra toutefois pas du jour au lendemain, la musique à la Schlosskirche de Weimar étant alors confiée au vieux Kapellmeister Johann Samuel Drese – dont il ne reste d'ailleurs ni cantates, ni pièces vocales ou instrumentales soutenant la comparaison avec celles de Bach. Lors de ses premières années à Weimar, Bach composa donc essentiellement, en tant qu'organiste de la cour, des œuvres pour orgue.

À l'automne de 1713, il fut invité à se porter candidat au poste d'organiste et de directeur de la musique à la Marktkirche de Halle, pour succéder à Friedrich Wilhelm Zachow, qui avait été le professeur de Haendel. Il accepta l'invitation, manifestant ainsi ce souhait d'élargir son domaine de travail. Zachow, tout au long des années occupées à ces fonctions, avait constitué un répertoire considérable de pièces sacrées appartenant aux genres les plus divers, et signé bon nombre de cantates d'église. Florissante, la musique avait atteint à Halle un tel niveau que Bach y vit un champ d'action particulièrement attirant. Il allait pouvoir se consacrer avant tout au plus moderne des genres de musique religieuse, la cantate, dont les principaux éléments (récitatif et air) étaient empruntés à l'opéra italien. Jusque-là, il n'avait écrit de cantates que pour certaines occasions, et à titre exceptionnel, leur qualité inhabituelle ayant révélé qu'il possédait également pour ce type de composition des dons hors du commun. Johann Michael Heineccius, pasteur à Halle, qui devait connaître les œuvres vocales de Bach composées à Weimar, ou savait du moins quel intérêt celui-ci y portait, soutint tout spécialement sa candidature. Heineccius lui-même écrivait des livrets de cantate. Bach composa sur deux d'entre eux, au moins (seul BWV 63 a été conservé).

S'étant donc porté candidat à la succession de Zachow, Bach se rendit de Weimar à Halle début décembre 1713, afin d'y passer l'audition. Il lui fallut notamment composer sur place une cantate sur un texte de Heineccius. Les épreuves réussies, il fut élu le 13 décembre par le consistoire, et reçut en janvier 1714 sa nomination à la Marktkirche. On prit en charge pour lui les frais de séjour occasionnés par son voyage; il avait été logé "A l'Anneau d'or", le meilleur hôtel de la ville, où – selon la note de l'aubergiste – on l'avait pourvu en nourriture, tabac et eau-de-vie. Nul ne sait malheureusement quelle fut la pièce qu'il composa dans sa chambre d'hôtel pour l'exécuter à la Marktkirche. Selon l'hypothèse la plus souvent avancée, il s'agirait de la cantate "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21, mais cette supposition n'est pas fondée; ce morceau d'audition – comme tant d'autres œuvres de Bach – n'aura vraisemblablement pas été conservé.

Bach, néanmoins, ne prit pas la succession de Zachow. Car au début du mois de mars 1714, le duc de Weimar, "à sa très humble requête", le promut *Konzertmeister*, lui allouant d'importants appointements avec la demande expresse d'"exécuter chaque mois de nouvelles pièces". En clair, Bach était désormais tenu d'assurer une production régulière de cantates, tâche qui depuis longtemps l'intéressait au plus haut point. Sa candidature à Halle avait été son meilleur avocat. Mois après mois, il bâtit ainsi une première série imposante d'œuvres vocales pour les dimanches et jours fériés de l'année liturgique. Cette production s'interrompt cependant au cours de la période suivante, où il fut Kapellmeister à Köthen (1717-1723), pour reprendre lorsqu'il accéda au poste de Cantor à Saint-Thomas de Leipzig, grâce auquel il put se consacrer assidûment à la composition de cantates d'église, d'oratorios et de messes.

Le 25 mars 1714, quelques semaines après avoir donc été nommé *Konzertmeister*, Bach exécuta dans la Schlosskirche de Weimar la première cantate écrite sous ces nouveaux auspices, "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182. Il attachait manifestement la plus grande importance à la qualité des exécutions, car il avait obtenu que l'on répète non plus chez le Kapellmeister, mais dans la chapelle du château, afin que les concerts soient mieux préparés qu'à l'accoutumée.

Suivirent d'autres œuvres à intervalles assez réguliers, toutes les quatre semaines environ, relevant systématiquement du genre de la cantate. Ce répertoire constitué à Weimar entre 1714 et 1717 a beau n'avoir pas été entièrement conservé, les ouvrages qui nous sont parvenus n'en forment pas moins un corpus représentatif de plus de vingt pièces. La plupart ont été composées sur des textes de Salomon Franck, poète de la cour de Weimar, qui publia pendant que Bach était en poste deux recueils de livrets, couvrant l'un comme l'autre toute une année liturgique: (1) "Offrande d'offices évangéliques (... ) sous forme de cantates sacrées à exécuter en l'an 1715 chaque dimanche et jour de fête, en la chapelle de la cour, à Wilhelmsburg" (Weimar, 1715), et (2) "Offices évangéliques pour les dimanches

et jours de fête ( ... ), sous forme d'arias sacrées destinées à la chapelle de la cour de Saxe-Weimar" (Weimar, 1717). Outre son important et fécond travail aux côtés de Franck, grâce à quoi il se familiarisa avec le principe des "cycles annuels" de cantates, Bach mit en musique des textes d'autres poètes, dont principalement Georg Christian Lehms et Erdmann Neumeister - celui-là mente qui, en signant ses "Cantates en guise (le musique d'église" (1700), avait créé un nouveau type de livret destiné à la cantate madrigalesque.

Tandis que les cantates de Bach antérieures à 1714 reposaient sur des livrets presque exclusivement constitués de textes bibliques et de chorals, les oeuvres signées à Weimar dès cette date adoptent toutes la forme moderne dont les éléments sont les suivants : 1. citation biblique (verset sur lequel est écrit le plus souvent un chœur), 2. récitatif (page pour voix soliste sur une poésie libre, sans métrique ni versification précises), 3. aria (page pour voix soliste sur une poésie libre, avec métrique, versification, et obéissant généralement au schéma A-B-A, à savoir à la forme da capo), 4. choral (sur lequel est bâti la plupart du temps le chœur final). Etant donné que chaque partie appelle un traitement différent, le librettiste peut écrire de manière très variée, et le compositeur profiter d'un éventail illimité de possibilités musicales – que Bach exploite en conséquence. Témoin la diversification de l'effectif vocal et instrumental, mais aussi l'exceptionnelle richesse d'invention, la variété des thèmes expressifs et de leur traitement, ou encore celle des idées formelles et des trouvailles techniques. Chez Bach, il serait inexact de prétendre que les cantates n'ont que peu à peu gagné en richesse et en diversité: elles ont manifesté d'emblée ces qualités, et cela dans le répertoire sacré aussi bien que profane. On peut l'affirmer même si, pour ce dernier, rares sont les pièces vocales antérieures à 1717 qui nous soient parvenues (le Quodlibet BWV 524, fragment d'une œuvre de jeunesse, et la Cantate de la Chasse BWV 208). C'est plus tard, à Köthen, que Bach se lancera dans une production régulière de cantates profanes qu'il poursuivra à Leipzig, où il sera chargé en 1729 de diriger le Collegium Musicum. Dans ce second volume de l'intégrale, les deux ouvrages profanes ne sont nullement contemporains, et répondent à des fonctions très différentes. Alors que BWV 524, parmi les toutes premières œuvres vocales de Bach, reste un divertissement musical sans grand rapport avec le genre de la cantate, BWV 203 (qui date des années de Köthen) constitue en revanche une œuvre dans la tradition de la cantate profane italienne.

La cantate "**Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen**" BWV 12 fut composée à Weimar pour le 22 avril 1714 (Dominica Jubilate). Le poète - dont on ignore l'identité, peut-être s'agit-il de Salomon Franck - reprend le texte biblique des "Actes des Apôtres" 14, 22 pour le No 2, ainsi qu'une strophe de "Was Gott tut, das ist wohlgetan", choral de S. Rodigast (1674), pour le No 7. Au No 6, la citation de la mélodie du choral "Jesu, meine Freude" ("Jésus, que ma joie demeure") est une idée du compositeur. Les sources originales n'ont pas toutes été conservées. Outre la partition autographe (titrée "Concerto a 1 Oboe, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e 4 Voci coll'Organo"), il ne reste que quelques-unes des parties séparées, les unes datant de la période de Weimar, les autres de Leipzig, où Bach reprit l'œuvre en 1724. La chaconne du No 2 fut remaniée en 1748 dans la Messe en si mineur, pour le "Crucifixus".

La cantate "**Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt**" BWV 18 fut composée pour le dimanche de Sexagésime, sur un livret tiré du recueil d'Erdmann Neumeister "Geistliche-, Singen und Spielen" (Gotha, 1711). Le No 2 cite Isaïe 55, 10-11; le No 3 le Psaume 118, 25 et la Litanie allemande de Luther (1528-29), tandis que le No 5 reprend la strophe 8 de "Durch Adams Fall ist ganz verderbt", chant de L. Spengler (1524). Dans le troisième mouvement la mélodie liturgique de la litanie sonne de manière responsoriale: à la prière du soliste succèdent les appels homophoniques du chœur ("Erhör uns, lieber Herre Gott"). Quant au mouvement final, c'est l'un des premiers chorals à quatre voix de Bach.

L'œuvre ayant pu être datée de 1713 grâce au matériel original d'exécution, qui a été conservé, elle figure donc parmi les quelques pièces vocales que Bach écrivit avant d'être nommé Konzertmeister. BWV 18 se distingue par son effectif inhabituel: quatre altos et commun. Le compositeur en donna une nouvelle exécution en 1724 à Leipzig, après avoir ajouté à l'instrumentarium deux flûtes à bec.

La cantate "**Nun komm, der Heiden Heiland**" BWV 61 fut composée en 1714 pour le premier dimanche de l'Avent (2 décembre), sur un poème d'Erdmann Neumeister ("Geistliche Poesien", Francfort, 1714). Le No 1 cite le choral luthérien "Nun komm, der Heiden Heiland" (1524), le No 4

l'Apocalypse 3, 20, et le No 6 l'*Abgesang* de la strophe finale du choral "Wie schön leuchtet der Morgenstern" de P. Nicolai (1599).

La partition autographe a été conservée. L'instrumentarium, limité aux seules cordes (deux altos s'ajoutant aux violons, selon le modèle français), est cependant complété par un basson. Le mouvement initial, en forme d'ouverture, signale le début de l'année liturgique. Peut-être Bach s'inspira-t-il ici d'Enrico Leone, opéra d'Agostino Steffani (Hanovre, 1689), qui offre un singulier exemple d'ouverture à la française avec chœur. A Leipzig, le compositeur intégra l'œuvre à son premier cycle annuel de cantates, et inscrivit à cette occasion l'ordre de l'office religieux leipzigois sur la partition.

La cantate "**Erschallet, ihr Lieder**" BWV 172 fut composée pour le dimanche de Pentecôte, vraisemblablement de l'année 1714. Le livret, dont on ignore l'auteur (Salomon Franck ?), cite le texte biblique Jean 14, 23 (No 2), ainsi qu'une strophe du choral de Philipp Nicolai "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (1599).

Grâce au matériel original – conservé non pas intégralement, mais en grande partie –, on sait que Bach a sans doute repris l'œuvre à Köthen après 1717. Par la suite, il en modifia légèrement l'instrumentarium pour la reprendre à Leipzig une première fois en 1724 (transposée en ré majeur), et d'autres fois encore (dans la tonalité originale de do majeur, adoptée à Weimar). Le riche effectif reflète l'importance de la fête de Pentecôte. On ne peut néanmoins reconstituer avec une certitude absolue la formation qui fut celle de Weimar. Bien qu'il soit sûr qu'elle ne comptait pas de flûte traversière, par exemple, on ignore s'il fallait employer à la place une flûte à bec et, le cas échéant, à quel endroit.

La cantate "**Bereitet die Wege, bereitet die Bahn**" BWV 132 fut composée à Weimar en 1715, pour le quatrième dimanche de l'Avent. Le livret provient de l'*Evangelisches Andachts-Opfer* de Salomon Franck (Weimar, 1715). Au No 6, Bach n'a rien composé sur la strophe de "Herr Christ, der einig Gotts Sohn", chant d'Elisabeth Creutziger (1524).

La partition originale nous est parvenue, et porte la datation autographe de 1715. Bien que son titre, "Concerto... à 9", indique l'effectif requis, jamais n'apparaît un ensemble à neuf voix. A chaque partie vocale revient un solo au moins, dont une grande aria pour le soprano, l'alto et la basse. Le chœur, quant à lui, n'intervient que lors du choral final qui, dans le présent enregistrement, est repris de la cantate BWV 164 (transposé).

La cantate "**Himmelskönig, sei willkommen**" BWV 182 fut composée pour le 25 mars 1714 (à l'occasion du dimanche des Rameaux, mais également de la fête de l'Annonciation). C'est la première cantate que Bach écrivit après avoir été nommé Konzertmeister, et donc chargé d'exécuter chaque mois "de nouvelles pièces". Le livret, dont on ignore l'auteur (peut-être est-ce Salomon Franck) intègre le Psaume 40, 8-9 au No 3, et une strophe du choral "Jesu Leiden, Pein und Tod" (P. Stockmann, 1633) au No 7.

Selon les sources originales, conservées dans leur quasi - intégralité, Bach donna diverses exécutions de l'œuvre. Il semble l'avoir reprise à Weimar même, puis plusieurs fois à Leipzig (en 1724 et vers 1728), l'instrumentarium ayant alors été radicalement modifié. L'ampleur de la forme musicale, face à un effectif relativement modeste, témoigne de l'ambition du compositeur, nommé de fraîche date Konzertmeister: 1. sinfonia avec flûte à bec concertante et violon, 2. fugue pour chœur, 3. récitatif et arioso, 4. aria de basse avec accompagnement de cordes, 5. aria d'alto avec flûte à bec solo, 6. aria de ténor avec continuo, 7. arrangement de choral pour chœur, 8. chœur final.

La cantate "**Tritt auf die Glaubensbahn**" BWV 152 fut composée à Weimar en 1714 pour le dimanche qui suit Noël (30 décembre), sur un livret de Salomon Franck tiré de l'*Evangelisches Andachts-Opfer* (Weimar, 1715). Le texte est un dialogue allégorique entre l'âme et Jésus, respectivement soprano et basse dans la musique de Bach.

La partition autographe a été conservée. Son titre détaille l'effectif qui – comme celui de BWV 18 – s'avère particulier: "Concerto à 1 Flaut. 1 Hautb. 1 Viola d'Amour. 1 Viola da Gamba. Sopr. à Basso coll'Organo". La Sinfonia, d'allure vive, fait entendre un ensemble instrumental coloré et délicat.

Dans la seconde partie de celle-ci, une fugue, Bach travaille un thème que l'on retrouve à la base de la Fugue pour orgue en la majeur BWV 536.

La cantate "**Mein Herze schwimmt im Blut**" BWV 199, composée sans aucun doute en 1713 pour le onzième dimanche après la Trinité, est donc antérieure à la nomination de Bach au poste de Konzertmeister. Le livret, dû à la plume de Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opfer*, Darmstadt, 1711), est destiné à l'"office pour le onzième dimanche après la Trinité". Le lien avec l'évangile du jour étant lâche, on est tout à fait en droit de penser que Bach conçut également cette cantate pour une autre date, liturgique ou non – occasion particulière que l'on ignore. Le No 6 est une strophe du choral de Johann Heermann "Wo soll ich fliehen hin" (1630).

Les documents originaux, presque intégralement conservés, témoignent des exécutions successives. Le titre de la partition, "Cantata a Voce Sola", spécifie le caractère soliste de cette pièce à huit voix, dans laquelle le compositeur traite avec une étonnante habileté les divers solos chantés. Les grandes arias adoptant des mesures différentes (4/4, 3/4, 12/8), et le tempo se faisant de plus en plus vif (No 2: Adagio; Nos 4 et 6: Andante; No 8: Allegro), on note que Bach a souhaité déployer un vaste éventail expressif. Au sein de l'instrumentarium se distinguent le hautbois et l'alto, chacun ayant une importante partie obligée (Nos 2 et 6). L'œuvre fut exécutée plusieurs fois à Weimar, à Köthen et à Leipzig, la tonalité passant de do mineur à ré mineur, et l'instrumentation subissant quelques changements –ex.: au No 6, la partie obligée de viole (version originale) fut confiée au violoncelle (Weimar), puis à la viole de gambe (Köthen, vers 1720) ou encore au violoncelle piccolo (Leipzig).

"**Amore traditore**" BWV 203 est une cantate dont on ne connaît ni l'auteur du livret, ni l'occasion pour laquelle elle fut composée. Sa forme tripartite (aria-récitativo-aria) est la structure dominante de la cantate de soliste italienne.

Il ne reste de cette œuvre aucun document original. La copie la plus ancienne que l'on connaisse, qui date de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et porte le titre "Cantata a Voce solo e Cembalo obligato di Giov. Seb. Bach" est aujourd'hui perdue, mais permet de conclure que l'ouvrage remonte à la période antérieure à 1723. La musique elle-même en témoigne, à commencer par le style de la partie de clavecin obligé, qui est celui de l'époque où Bach était Kapellmeister à Köthen. A ce propos, rappelons que August Reinhardt Stricker, prédécesseur de Bach à cette fonction, avait composé et fait imprimer des cantates solo italiennes, de sorte que ce genre jouissait à Köthen d'une certaine popularité. Bach n'ayant eu pour sa part aucun chanteur italien à sa disposition, la pièce aura pu être composée en vue d'un concert dans une autre ville, notamment à Karlsbad.

**Le Quodlibet BWV 524** nous est parvenu à l'état fragmentaire. De la partition autographe, qui date du milieu de l'année 1708 au plus tard, il manque les première et dernière pages. Le fragment commence par le mot "... Steiss" sur lequel s'achève la partie manquante du début, et finit par la phrase "Ei, was ist das vor eine schöne Fuge", laquelle fait allusion à la fugue qui précède. En l'absence de début et de fin, on ne peut distinguer la construction globale de cette structure musicale à plusieurs parties. L'œuvre a été intitulée "Quodlibet" – titre non original – car les textes forment un ensemble hétéroclite où l'on passe d'ailleurs de l'allemand au latin.

Le livret de l'auteur inconnu est truffé de citations, de passages parodiques (Bach adopte un style psalmodiant pour mettre en musique le texte latin "Dominus Johannes...") ou encore de références bien concrètes (il est question d'un navire de guerre, de deux éclipses de soleil, de l'Inde, de l'Autriche, du Brabant, etc.), allusions dont il est difficile de saisir le sens, la destination de l'œuvre ne nous étant pas connue. Probablement s'agissait-il d'une noce dans les milieux académiques, peut-être au sein de la famille ou de l'entourage de Bach.

*Appendice: mouvements remaniés*

**BWV 182, Nos 1 et 7** : à l'occasion de reprises ultérieures, le compositeur a modifié l'instrumentation de la cantate, l'acoustique des grandes églises-halles de Leipzig ayant elle aussi conditionné ces changements. Tandis que pour la première reprise, qui a lieu le 25 mars 1724, Bach se limite à élargir le groupe du continuo, il ajoute vers 1728 à l'instrumentarium un hautbois, ce qui modifie en

particulier l'association des deux parties concertantes du mouvement de sonate (No 1), mais également la physionomie sonore du No 7 - abstraction faite de l'ajout de la contrebasse de 16'.

**BWV 18, Nos 1 et 5 :** de cette cantate, le présent enregistrement propose la version avec flûtes à bec, laquelle sonne bien différemment de l'origine. Les deux instruments ont été ajoutés au plus tard à Leipzig, sinon déjà à Weimar. La partition avait été conçue initialement sans bois. C'est la seule œuvre de Bach qui fasse appel à quatre altos. Le timbre sombre des cordes lui confère une sonorité singulière, comme en témoignent ces deux mouvements.

Christoph Wolff  
Traduit par Virginie Bauzou

### Johann Sebastian Bach (1685-1750)

#### Tableau chronologique des œuvres vocales composées avant la période leipzigoise

1703-07	Organiste à la Neue Kirche d'Arnstadt
1705-06	Voyage de trois ou quatre mois à Lübeck pour aller entendre Dietrich Buxtehude
1707	24 avril (dimanche de Pâques): audition pour le poste d'organiste à Mühlhausen, avec exécution de BWV 4 (?)
1707-08	Organiste à la Blasiuskirche de Mühlhausen
1708	Election du conseil municipal le 4 février: exécution de BWV 71 juin: Bach est nommé organiste et musicien de la chambre a la cour ducale de Weimar
1708-17	Musicien de la cour, à Weimar
1709	Élection du conseil municipal de Mühlhausen le 6 Février: exécution d'une cantate (perdue)
1713	Février: concert à la cour de Weissenfels, avec exécution de la cantate BWV 208 décembre: audition pour le poste d'organiste à la Marktkirche de Halle (précédemment occupé par F.W. Zachow), avec exécution d'une cantate (perdue)
1714	2 mars: Bach est nommé Konzertmeister et chargé d'exécuter une cantate par mois mars: les répétitions doivent avoir lieu non plus chez le Kapellmeister, mais dans la Schlosskirche 25 mars (dimanche des Rameaux): Bach donne en tant que Konzertmeister sa première exécution de cantate (BWV 182)
1715	Salomon Franck, <i>Evangelisches Andachts-Opfer</i> (Weimar) août-octobre: deuil national à l'occasion de la mort du prince Johann Ernst (les exécutions de cantates sont suspendues)
1717	Salomon Franck, <i>Evangelische Sonn- und Festtages-Andachten</i> (Weimar) 26 mars: exécution d'une passion (perdue) dans la Schlosskirche de Gotha 5 août: Bach est nommé Hofkapellmeister à Köthen 2 décembre: Bach est démis de ses fonctions à Weimar, après trois semaines d'arrêt pour avoir expressément réclamé son congé décembre: entrée en fonction à Köthen
1717-23	Kapellmeister à la cour princière de Köthen
1718	Mai-juin: séjour à Karlsbad en compagnie du prince Leopold et des membres de la chapelle de la cour
1720	Mai-juillet: séjour à Karlsbad en compagnie du prince Leopold et des membres de la chapelle de la cour novembre: audition pour le poste d'organiste à la Jacobikirche de Hambourg, avec reprise de BWV 21 (?)
1722	décembre: Bach sollicite le poste de cantor à Saint-Thomas de Leipzig (pour succéder à Johann Kuhnau)

1723            7 février (Dominica Estomihi): audition à Leipzig pour le poste de cantor, avec  
exécution de BWV 22 et 23.

Christoph Wolff  
Traduit par Virginie Bauzou