

CANTATE BWV 105

HERR, GEHE NICHT INS GERICHT MIT DEINEM KNECHT

Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur...

KANTATE ZUM 9. SONNTAG NACH TRINITATIS

Cantate pour le 9^e dimanche après la Trinité

Leipzig, 25 juillet 1723

AVERTISSEMENT

Cette notice dédiée à une cantate de Bach tend à rassembler des textes (essentiellement de langue française), des notes et des critiques discographiques parfois peu accessibles (2022). Le but est de donner à lire un ensemble cohérent d'informations et de proposer aux amateurs et mélomanes francophones un panorama espéré élargi de cette partie de l'œuvre vocale de Bach. Outre les quelques rares interventions -CR- repérées par des crochets [...] le rédacteur précise qu'il a toujours pris le soin jaloux d'identifier sans ambiguïté le nom des auteurs sélectionnés dans le texte et la bibliographie. A cet effet il a indiqué très clairement, entre guillemets «...» toutes les citations fragmentaires tirées de leurs travaux. Rendons à César...

ABRÉVIATIONS

(A) = *La majeur* → (*a moll*) = *la mineur*

(B) = *Si bémol majeur*

BB / SPK = Berlin / Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

B.c. = Basse continue ou continuo

BCW = Bach Cantatas Website

BD. = *Bach-Dokumente* (4 volumes). 1975.

BG. | BGA. = *Bach-Gesellschaft Ausgabe* = Société Bach (Leipzig, 1851-1899). *J. S. Bach Werke. Gesamtausgabe* (édition d'ensemble) der *Bachgesellschaft*.

B.Jb. = *Bach-Jahrbuch*

(C) = *Ut majeur* → (*c moll*) = *ut mineur*

D = Deutschland

(D) = *Ré majeur* → (*d moll*) = *ré mineur*

(E) = *Mi* → *Es* = *mi bémol majeur*

EG. = *Evangelisches Gesangbuch*. 1997-2006.

EKG. = *Evangelisches Kirchen-Gesangbuch*. 1951.

(F) = *Fa*

(G) = *Sol majeur* → (*g moll*) = *sol mineur*

GB = Grande Bretagne = Angleterre

(H) = *Si* → (*h moll*) = *si mineur*

KB. = *Kritischer Bericht* = Notice critique de la NBA accompagnant chaque cantate.

Mvt. | Mvts. = Mouvement | Mouvements

NBA. = *Neue Bach Ausgabe* (Nouvelle publication de l'œuvre de Bach à partir des années 1954-1955).

NBG. = *Neue Bach Gesellschaft* = Nouvelle Société Bach (fondée en 1900).

OP. = Original Partitur = Partition autographe originale

OSt. = Original Stimmen = Parties séparées originales

P. = Partition = Partitur

p. = page ou pages

P.B.J. = *Petite Bible de Jérusalem*. 1955.

PKB. = Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, Berlin

St. = Parties séparées = Stimmen

La première lettre -en gras- d'un mot du texte de la cantate indique la majuscule de la langue allemande. Dans le corps de ce même texte allemand, le mot ou groupe de mots mis en *italiques* désignent un affect particulier ou un « accident » remarquable.

BWV 105. DATATION

Leipzig, le 25 juillet 1723.

DÜRR : Chronologie 1723. BWV 186 (11 juillet). BWV 136 (18 juillet). *BWV 105 (25 juillet). BWV 46 (1^{er} août). BWV 8 août). BWV 77 (22 août)...».

HERZ : 25 juillet 1723.

HIRSCH : Classement CN. 45 (*Die chronologisch Nummer* = numérotation chronologique). I. Jahrgang ou « Année I ». Premier cycle des cantates de Leipzig dans la période allant du 30 mai 1723 au 4 juin 1724.

ISOYAMA : « Créée le 25 juillet 1723, la cantate 105 sortit dans sa forme finale comme une œuvre de grande force après quelques exécutions et retouches. Juste avant la création (soit le 23 juillet) le grand motet *Jesu, meine Freude* fut créé, montrant la fécondité de cette période de création chez Bach ».

SCHMIEDER : Entre 1723 et 1727.

SOURCES BWV 105

La « database » du « Catalogue Bach de l'Institut de Göttingen » en connexion avec les « Bach Archiv » est un instrument de travail exceptionnel (langue anglaise et allemande). Adresse : (http://www.bach:gwgd.de/bach_engl.html).

bach.digital.de. (2017) : 13 références dont 3 de perdues et 3 du choral.

BWV 105. PARTITION AUTOGRAPHE = ORIGINALPARTITUR

Référence : bach:gwgd.de: D B Mus. ms. Bach P 99. J. S. Bach. Titre à la couverture C.P.E. Bach. Partition en 10 feuilles. Première moitié du 18^e siècle. Sources : J.-S. Bach → C.P.E. Bach → Berliner Singakademie → BB (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) (1855).

bach.digital.de. Couverture : N^o 75 | *Dom. 9 post Trinit. | Herr, gehe nicht ins Gericht*. Départ du premier chœur [Mvt. 1] : *J.J. Doica 9 post Trinit. 75*. A la fin de la page 2 du choral [Mvt. 6], le texte correspondant est noté.

NEUMANN, Werner: P 99 B.

BGA : Source a) : *Mus. ms. Bach P 99*. Deutsch Staatsbibliothek. Berlin (anciennement RDA). 10 cahiers, 19 feuilles autographes, in 4°.

Cette cantate fit partie du catalogue des œuvres ayant appartenu à Carl Philipp Emanuel Bach Emanuel. Comportant 86 cantates sacrées, il fut publié à Hambourg en 1790, par Gottlieb Friedrich Schniebes sous le titre « *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Cappelmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* ». Sur la partition, annotations de la main de Zelter (1758-1832), le fondateur de la Singakademie de Berlin et ami de Goethe.

Un fac-similé, fragments du premier chœur et de l'aria de soprano [Mvt. 3] in BGA. XLIV, p. 36-38.

Filigrane : *IMK*, le principal filigrane de l'époque de Leipzig.

BGA : Titre : *Dom: 9 post Trinit. Herr, gehe nicht in's Gericht p. / J.J. Doica 9 post Trinit.*

Filigrane : *Halbmond* (demi-lune) dans la partie « ténor ».

BWV 105. PARTIES SÉPARÉES = ORIGINALSTIMMEN

Pas de sources connues.

BWV 105. COPIES 18^e et 19^e SIÈCLES = ABSCHRIFTEN 18 u. 19 Jh.

Référence : bach;gwdg.de: D B Am. B. 37-38, Faszikel 1 (= Am. B. 37). Copiste J. Agricola. Partition de 9 feuilles avec les mouvements 1 + 5

(pas de parties séparées qui sont perdues. Deuxième moitié du 18^e siècle, vers 1760. Sources J. Agricola (période à Berlin) → J. P. Kirnberger

→ Amalienbibliothek → Joachimsthalsches Gymnasium → BB (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) → Amalienbibliothek.

NEUMANN, Werner: P (Am 37) B.

BGA. Source d). *P AM 37*. Anciennement (RDA avant 1989) Amalienbibliothek Berlin. Deutsche Staatsbibliothek.

Copie incomplète, semblant procéder de la source b, avec la partie de cor.

Référence : bach;gwdg.de: D B Mus. ms. Bach P 48, Faszikel 4. Partition. Voix originales perdues. Copiste : S. Hering. Partition en 16 feuilles. Deuxième moitié du 18^e siècle (vers 1760-1789). Sources : S. Hering → Voß-Buch → BB (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). 1851.

BGA. : Source b). Partitur *P 48 M*. Anciennement Marburg, Staatsbibliothek (RDA) puis Berlin-Dahlem. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

Copiste : *Partitur / Eines Kirchen Stücks / Herr gehe nicht ins Gericht / von / Johann Sebastian Bach. / S. Hering.*

Bach Digital. 2015.

NEUMANN, Werner: P 48 M

Référence : bach; gwdg.de: D B Mus. ms. Bach P 838, Faszikel 4. Copiste : J.C.F. Knuth. Partition en 18 feuilles. Début ou courant de la première moitié du 19^e siècle. Sources : J.C.F. Knuth → ? → BB (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz).

Référence bach;gwdg.de: D B Mus. ms. Bach St 42. Copistes : Johann Heinrich Michel 1739-1810 + anonyme. Des ajouts de C.P.E. Bach. 16 feuilles de parties séparées. Deuxième moitié du 18^e siècle. Sources : J. H. Michel ? → C.P.E. Bach → Berliner Singakademie → BB (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz). 1855.

NEUMANN, Werner: P 42 M.

BGA. « source c). *St 42 M*. Anciennement Marburg, Staatsbibliothek (RDA) puis Berlin-Dahlem. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek.

Copie des parties du premier chœur avec correction de Carl Philipp Emanuel Bach, vers 1780.

Référence : bach ; gwdg.de: D BDK 4. Copiste inconnu. Partition en 22 feuilles. Début du 19^e siècle. Sources : ? → Brandenburg. St. Katharinenkirche.

Référence bach;gwdg.de: GB Ob MS. M. Deneke Mendelssohn. c. 64. Copiste E. Rietz. Partition en 22 feuilles. Première moitié du 19^e siècle. Entre 1825 et 1830. Sources : E. Rietz → F. Mendelssohn Bartholdy → Famille Mendelssohn → M. Deneke → H. Deneke → Oxford, Bodleian Library. Bach Digital.

Deux autres références perdues par fait de guerre (1941-1945) :

D-BDK 4. Partition. Début du 19^e siècle (1800-1819). Copiste inconnu. 22 feuilles avec couverture. Provenance ? → Brandenburg. St. Katharinenkirche, Notenarchiv. Perdu par fait de guerre.

B-Bsa BWV 105. Perdu par fait de guerre. Copiste inconnu. Provenance : ? → Sing Akademie zu Berlin → ?

BWV 105. ÉDITIONS

Première édition chez Simrock (Bonn - 1830). *Kirchenmusik zu 4 Singstimme mit Orchester*, 2 volumes (les cantates 101 à 106). Présentation du professeur Adolph Bernhard Marx (de Berlin), l'un des futurs membres du comité de la Bach-Gesellschaft en juillet 1850.

SOCIÉTÉ BACH = BACH-GESELLSCHAFT AUSGABE (BGA.)

BGA. Jg. XXIII (23^e année). Pages 119-146. Préface de Wilhelm Rust (1876). Cantates BWV 101 à 110.

[La partition de la BGA est dans le coffret Teldec / *Das Kantatenwerk* / Harnoncourt, volume 26. 1980].

NOUVELLE ÉDITION BACH = NEUE BACH AUSGABE (NBA.)

KANTATEN SERIE I / BAND 19. KANTATEN ZUM 9 UND 10 SONNTAG NACH TRINITATIS. Pages 3-42.

Bärenreiter Verlag BA 5060. 1985. Robert L Marshall.

Kritischer Bericht [KB.] BA 5060 41. Robert L Marshall. 1986.

Zur Edition. Notice, pages V et VI.

Fac-similé, page VII. Début de la partition autographe (Chœur I]] D B Mus. ms. Bach P 99. Bl. 1^r.

Avec les cantates BWV 94, 168, 46, 102.

BWV 105. AUTRES ÉDITIONS

BÄRENREITER CLASSICS (19 volumes) | Bach | Bärenreiter Urtext (c'est à dire d'après la partition originale de la NBA).

1985-2007 by Bärenreiter-Verlag, Kassel. *Sämtliche Kantaten* 7. TP 1287. Pages 411-452.

Édition ne comportant pas de *Kritischer Bericht* mais une brève notice non signée et un fac-similé.

Zur Edition. Notice, page 403-404 (allemand) et page 691 (anglais). Fac-similé, page 405. Début de la partition autographe (Chœur 1]. D B Mus. ms. Bach P 99. Bl. 1^r. Avec les cantates BWV 94, 168, 46,102.

BCW : Partition de la BGA + réduction chant et piano.

BREITKOPF & HÄRTEL : Partition PB 2955 – Réduction chant et piano (Klavierauszug – Raphael) = EB 7105.

Partition du chœur (Chorstimmen) = ChB 654. Orchestre, orgue et clavier, révision de Max Seiffert = OB 1990.

2014 : Partition (28 pages) = PB 4605. Réduction chant et piano (36 pages) = EB 7105. Parties séparées (6) = OB 4605. Partition du chœur (16 pages) = ChB 4605.

CARUS. *Bach Stuttgarter-Ausgaben*. Édition de Reinhold Kubik. 1986. Introduction par Ulrich Leisinger, Leipzig, septembre 1999. Partition (Partitur). 52 pages = CV-Nr. 31.105/00. Réduction chant et piano (Klavierauszug). 40 pages = CV-Nr. 31.105/03. Partition du chœur (Chorpartitur). 12 pages = CV-Nr. 31.105/05. Partition d'étude (Studienpartitur). 52 pages = CV-Nr. 31.105/07.

Matériel complet d'exécution = CV-Nr. 31.105/19. 4 Violone 1 + 4 Violone 2 + 3 Viola + 4 Violoncello/ Kontrabass = CV-Nr. 31.105/11-14.

Harmoniestimmen = CV-Nr. 31.105/09. [1 Horn + 1 Oboe 1 + 1 Oboe 2. = CV-Nr. 31.105/21-22. Cor = CV-Nr. 31.105/31].

Partition de l'orgue (Orgelpartitur). 16 pages = CV-Nr. 31.105/49.

CARUS. Édition 2017. *Stuttgarter Bach-Ausgaben*. Urtext (Bach-Archiv Leipzig). Édition de Reinhold Kubik. Partition. 1986/1992/2017.

Volume 10 (BWV 105-113), pages 7-58. Avant-propos d'Ulrich Leisinger, Leipzig, septembre 1999 = CV-Nr. 31.105/00.

Édition sans *Kritischer Bericht*.

EULENBURG : N° 1040. Avec une introduction d'Arnold Schering. Juillet 1936.

HÄNSSLER : Révision des parties de cor (1962).

KALMUS STUDY SCORES: N° 834. Volume XXX. New York 1968. Avec les cantates BWV 103, 104 et 106.

PETERS : Réduction chant et piano (Klavierauszüge).

Marshall (in *BjB*. 1978) : Cantate 105 imprimée par « Einzel-Ausgabe (éditions isolées) d'après l'édition de la BGA et la révision d'Arnold Schering pour le compte d'Eulenburg. 1936.

BWV 105. PÉRICOPE

MISSEL ROMAIN. Les lectures des 8 et 9^e dimanches après la Pentecôte et au 10^e pour le Psaume 54.

Épître : *Corinthiens* 10, 6-13 [*PBJ*. p. 1698] : *Le point de vue de la prudence et les leçons du passé d'Israël*.

Évangile selon saint Luc 16, 1-9 [*PBJ*. p. 1566] : *L'intendant infidèle*.

EKG. 9. Sonntag nach Trinitatis.

Neuvième dimanche après la Trinité. Même occurrence, les cantates BWV 94 (6 août 1724) et BWV 168 (19 juillet 1725).

Épître aux Éphésiens 5, 15 [*PBJ*. p. 1731] : *La vie nouvelle dans le Christ* : «... Ainsi prenez bien garde à votre conduite ; qu'elle soit celle non d'insensés mais de sages ».

Psaume 54 [*PBJ*. p. 850] : *Appel au Dieu justicier*.

Lied 384: *Ich weiss, mein Gott, daß all mein Tun* (Paul Gerhardt 1653).

Épître 1 Corinthiens 10, 1-13 [*PBJ*. p. 1698] : *Le point de vue de la prudence et les leçons du passé d'Israël* : «... Ne devenez pas idolâtres comme certains d'entre eux... aucune tentation ne vous est survenue qui passât la mesure humaine ».

Évangile selon saint Luc 16, 1-12 [*PBJ*. p. 1566] : *L'intendant infidèle... le bon emploi de l'argent*. Renvoi à Matthieu 6, 24 [*PBJ*. p. 1462] : *Dieu et l'argent*.

BOMBA : « Le 9^e dimanche après la Trinité de l'année 1723, c'était le tour d'une œuvre particulièrement riche en images -presque une sorte de portail d'église moyenâgeux- cette *Biblia pauperum* qui permettait à ceux qui ne savaient pas lire de comprendre les contenus de la foi grâce à des moyens d'expression artistiques ».

PITROU : « Bach est le grand prédicateur de la doctrine de Luther écrit M. Pirro, qui diagnostique chez lui à la fois la confiance et l'inquiétude du luthérien. Luthérien authentique qui oscille continuellement entre la crainte et l'espérance » [Renvois à BWV 20, *Passion selon saint Matthieu...*].

BWV 105. TEXTE

Auteur inconnu.

Mvt. 1. Psaume 143, 2 [*PBJ*. p. 826].

Mvt. 6. Johann Rist (8 mars 1607 † 31 août 1667). 11^e strophe du cantique (1641) *Jesu, der du meine Seele* qui en comporte 12 de huit versets chacune et sa mélodie, peut être Johann Rist lui-même.

Première publication à Lunebourg en 1641 dans le *Bußlied, Himlische Lieder*. Le texte des 12 strophes in *BCW*/ Francis Browne (Août 2005).

Ce cantique n'est ni dans *EKG* ni *EG*.

On retrouve la mélodie avec le texte dans la cantate du titre éponyme BWV 78/1 (1^{ère} strophe) et BWV 78/7 (12^e strophes).

Le choral (strophe 1) ainsi que la mélodie sont également dans les chorals à quatre voix BWV 352, 353, 354 et dans le choral pour orgue BWV 752. Elle est attribuée à Johann Rist lui-même (BCW) pourrait avoir d'autres auteurs: Th. Selle [selon R. de Candé] ou Johann Crüger [selon James Lyon] dans un recueil intitulé *Praxis pietatis melica*, de 1662.

BGA. (Jg. XXIII), attribue la mélodie, issue d'une chanson profane, à Theobald Grummer, vers 1642.

Voir le recueil « *Vopelius*, opus II », livre de chant, à partir de 1735 (Carl de Nys).

Des textes de Rist dans les cantates BWV 11, 20, 43, 55, 60, 78, 175 et dans l'*Oratorio de Noël*.

BASSO [*Jean-Sébastien Bach*, volume 2, page 293] : « Admirable création que la cantate BWV 105... émouvant témoignage du frémissement personnel avec lequel Bach abordait l'événement liturgique et les textes qui le célébraient... mais le texte de la cantate exclut toute référence spécifique au récit des faits [la parabole de l'intendant infidèle] pour viser directement à la teneur de la leçon et à la prière qui découlent de cette lecture. A l'intérieur de la cantate, tant à partir du texte qu'à partir de sa traduction musicale, on peut distinguer deux situations distinctes : imploration et conscience de ses propres fautes d'une part, de l'autre confiance et ferme résolution de préserver les trésors de la foi ». [Volume 2, page 837] : « Harald Streck (1971) penche (avec les BWV 136, 105, 25) pour voir en Salomon Franck, l'auteur de ces textes.

FINSCHER [Notice de l'enregistrement de Fritz Werner. CD Werner Classics, volume 2] : « Parabole de l'intendant malhonnête que le parolier anonyme transforme en la croyance en Jésus « garant » de l'âme du chrétien fidèle et en face de qui Mammon, le monde et sa vanité n'ont aucun poids. Ce texte, qui peut nous paraître plutôt aride aujourd'hui a inspiré à Bach une de ses plus grandes prouesses d'exégèse, et cela avant tout en ce qu'il multiplie les illustrations musicales des aspects négatifs contenus dans le texte - propension au péché et culpabilité de l'homme - et les fait encore disparaître lorsque les choses tournent au positif dans la deuxième moitié de la cantate ».

HASELBÖCK [*Bach | Text Lexikon*] : Mots remarquables renvoyant à des citations ou des images bibliques (entre parenthèses la page et en gras le n° du mouvement) : *Blut* (p. 61. **4**); *Brief* (p. 65. **4**); *Bürge* (p. 67. **4**); *Handschrift* (p. 95. **4**); *Hütte* (p. 109. **4**); *Mammon* (p. 140. **5**); *Mittler* (p. 143. **4**); *netzen* (p. 146. **4**); *Schuld* (p. 162. **4**); *zahlen* (p. 197. **4**).

HIRSCH : « Texte classé 2, par son style, année 1723 ».

ISOYAMA : « Un intendant accusé de dilapider les biens de son maître, dans le but de s'assurer la bienveillance des gens au cas où il serait renvoyé, appelle les débiteurs de son maître et réduit la somme de leur dette. Le Seigneur fait l'éloge de la clairvoyance de cet intendant ; non seulement Jésus fait l'éloge de son habileté mais encore dit-il: *Faites-vous des amis avec l'argent malhonnête, afin qu'au jour où il viendra à manquer, ceux-ci vous reçoivent dans les tentes éternelles (Bible de Jérusalem)*. La signification de ce passage est difficile, et les explications sont nombreuses mais la plus courante est que la conduite de l'intendant est interprétée comme donnant de retour les richesses de ce monde gagnées par des moyens comme l'intérêt tandis que « se faire des amis » est une indication de charité envers les pauvres...».

[Cet exposé n'est pas clair même si l'allusion à cette parabole « ambiguë est identifiable dans le mouvement n° 4].

La cantate, dont le librettiste est inconnu, gagne sa morale dans l'examen du maître. Elle étend cette sensation de peur à la crainte du jugement dernier ressentie par l'âme profondément pécheresse. Bach utilisa cette technique rhétorique de composition librement en s'attaquant à ce texte et il a décrit la peur et la gêne de la personne vivant dans ce monde et la délivrance subséquente de cette peur, aussi clairement qu'une peinture. Alfred Dürr [*Kantaten*, page 522] a appelé cette œuvre « qui appartient certainement aux tableaux spirituels les plus grandioses de l'art baroque et chrétien ».

LYON, James [*Chorals* - Rist, pages 101-103. Renvoi au Psaume 50 [PBJ. p. 846-847] : « Un véritable culte et I Corinthiens 10, 6-13.

[PBJ. p. 1698] : Mise en garde contre l'idolâtrie. *Saint Luc* 16, 1-9 [PBJ. p. 1566] : l'intendant infidèle...».

MARSHALL Robert L. [*Bach Jahrbuch* 1978, pages 229-231, 257] : « Une énigme bibliographique. L'examen de deux copies de la cantate 105 imprimées en « Einzel-Ausgabe (éditions isolées) d'après l'édition de la BGA. a permis de constater que les exemplaires n'étaient pas identiques, pas plus qu'ils n'étaient la reproduction de l'édition de la BGA. Les divergences du texte montrent que l'un des deux exemplaires est le résultat d'une révision d'après la partition autographe effectuée indépendamment de la BGA. Il est possible que Arnold Schering en soit responsable ».

P. UNGER, Melvil: *Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts*. [Revois (en anglais seulement) aux citations et allusions bibliques contenues dans le texte de chaque cantate sacrée. Ces milliers de sources ici réunies s'appliquent au mot à mot ou fragments de mots assemblés. Passé l'étonnement procuré par un travail aussi considérable, est-il permis de s'interroger sur sa validité rapportée à J.-S. Bach ? Celui-ci, assurément doté d'une exceptionnelle culture biblique n'a -peut-être pas- toujours connu l'existence de ces références dont il n'a qu'occasionnellement tiré parti...].

BWV 105. GÉNÉRALITÉS

CANDÉ : « La cantate *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht*, pour le neuvième dimanche après la Trinité (25 juillet commence dans la désolation et dans la crainte du Jugement divin : immense supplication des pécheurs avec des altérations et des appoggiatures angoissées. Ce chœur initial est comme une réponse des fidèles à l'Évangile du jour (l'Économe infidèle : *Luc* 16, 19 : « Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur » ; et la fugue qui forme la seconde partie du chœur évoque la rigueur de la justice divine. Dans l'air de soprano n° 3 (« *Comme tremble et chancelent les pensées des pécheurs* »), avec hautbois d'amour solo, les doubles croches répétées des cordes suggèrent le « tremblement ». Bach aimera toujours ce symbolisme naïf, qui contraste singulièrement avec la savante complexité de son écriture. De plus, il n'y a pas de basse dans cet air, pour évoquer la situation instable du pécheur qui « chancelle » et ne sent plus le sol ferme sous lui... On ne trouve la paix que dans le choral final. C'est une strophe de *Jesu der du meine Seele* accompagnée par les figures rythmiques de l'air du soprano. Le retour de la confiance et de l'apaisement est exprimé par l'allongement des valeurs de durées ; et le choral s'achève sur l'évocation d'une éternité heureuse. Cette belle cantate est particulièrement représentative de la façon dont les cantates de Bach assument une fonction de commentaire entre l'Évangile et le sermon ».

CANTAGREL [*Les cantates de J.-S. Bach*] : « L'œuvre présente une structure binaire, en deux sections antithétiques avec chacune un ensemble vocal, un air et un récitatif...».

DUFOURCQ : « Arrêtons-nous quelques instants à la cantate BWV 105 écrite pour le 9^e dimanche après la Trinité, vers 1724-1727. La cantate-choral est abandonnée, bien que l'idée subsiste la même : elle est énoncée d'abord par un grand chœur de commisération bâti sur deux thèmes, et scindé en deux parties : le concept de la justice est ici décrit par un rythme scandé ; elle se poursuit après un récitatif, par un air confié à la voix de soprano qui dialogue avec le hautbois de l'une à l'autre passe le motif douloureux qui peint la souffrance des âmes tremblantes et trébuchantes. L'idée de la rédemption se retrouve dans le récitatif arioso que détaille la basse ; dans un grand *da capo*, le ténor dit sa confiance et son amour... dans les airs comme dans les récitatifs, le langage utilisé est tout proche de celui de la *Passion selon saint Matthieu* ».

DÜRR : « Le schéma de cette cantate est assez typique de nombreuses cantates composées au début de la période de Leipzig = chœur - récitatif - aria / récitatif - aria - choral ».

WHITTAKER : « Cet auteur a noté de grandes similitudes avec le livret de la cantate BWV 77 écrite le 22 août 1723, livret peut-être du même auteur avec un schéma et un développement similaires et la même orchestration du premier chœur ».

[Opposition des deux parties : Mouvements 1-3 = Description de la crainte et de l'humilité des pécheurs - Sections 4-6 : Succèdent l'apaisement et l'invocation au Jésus rédempteur].

BWV 105. DISTRIBUTION

NBA. Corno da tirarsi. Oboe I, II. Violino I, II. Viola. Soprano. Alto. Tenore. Basso. Continuo.

NEUMANN. Soli: Sopran, Alt, Tenor, Baß. Chor. Horn. Oboe I, II. Streicher. B.c.

SCHMIEDER. Soli: S, A, T, B. Chor. Instrumente mit Aufnahme von Corno nicht angegeben (à l'exception du cor non clairement désigné): Oboe I, II. Corno.; Viol. I, II. Vla. Cont.

CANTAGREL [*Les cantates de J.-S. Bach*] : « L'exécution de cette œuvre pose un certain nombre de questions quant au cor et au rôle qui lui est dévolu. Il intervient dans les numéros 1, 5 et 6 de la partition, mais pour le chœur introductif, l'autographe ne lui désigne pas de partie séparée. En tête de la partition, on peut lire sur le manuscrit... au-dessus de la première ligne, celle qui porte la partie de violon I, cor et hautbois I all unisono. Cela signifie que les trois instruments, violon I, cor et hautbois I doivent jouer la même musique, à l'unisson, tandis que le hautbois II double la partie de violon II...».

HARNONCOURT [*Remarques sur l'exécution* - Teldec 1980] : « Le problème principal est étroitement lié à l'instrumentation : quel instrument est ici désigné par le terme de « corno » et que faut-il jouer sur cet instrument ? Dans la partition originale figure à côté de la portée du premier violon la mention *corno e Haub 1 all unisono*. Cela semble constituer une indication destinée au copiste des parties instrumentales, mais il n'en ressort naturellement pas si le hautbois et le corno doivent eux aussi jouer la partie entière de violon. Dans ce cas, je peux m'imaginer la désignation « corno » employée pour trois instruments : cor naturel, trompette à coulisse (corno da tirarsi), cornet à bouquin (cornetto)... dans le mouvement 5, Bach a manifestement ajouté après coup la voix, ici obligée, dans la portée musicale du 1^{er} violon ».

SUZUKI : « Le plus gros problème avec BWV 105 est que la première portée de l'autographe (source P 99), qui est à l'unisson avec les premiers violons, est marquée « corno ». Il est impossible de jouer cette partie sur un cor ordinaire avec seulement des harmoniques naturelles et les passages rapides de la seconde moitié ne peuvent pas être joués sur la trompette à coulisse moins agile. C'est pourquoi on pense que l'instrument utilisé a dû être, comme celui utilisé dans le BWV 46 un cor « à coulisse » ou « corno da tirarsi ».

... L'indication « *corno da tirarsi* » n'apparaît que dans trois cantates, BWV 46, 62 et 162 ? La forme de cet instrument original n'est pas connue mais le mouvement de demi-tons trouvé dans le premier chœur peut être à la base d'une supposition... Un autre point de discussion est que les distinctions entre solo et tutti ne sont pas indiquées dans la partition originale. Il est possible que la partie de chœur Allegro qui commence la seconde moitié du premier mouvement par exemple, soit chantée par des solistes. Le passage de la mesure 46 à 66 avec seulement un accompagnement de continuo, conviendrait très bien à des solistes et, si la partie de contrebasse devait entrer au tutti à la mesure 67, suivie par l'alto et les violons, un ravissant thème en terrasses apparaîtrait. Les cantates jouées dans la première moitié de 1723 renferment plusieurs exemples de tels chœurs de style prélude et fugue où la fugue commence aux voix solos (par exemple BWV 22, 75, 76 et 24) et l'effet est ravissant. Il reste un problème cependant. Parce que le chœur tutti présente le thème au moment de l'entrée des instruments, le dernier mot de la ligne des solistes, *Gerechte*, doit être chanté en même temps que le premier mot du chœur *Denn*. Pour obtenir une belle introduction en terrasses. Selon l'autographe, le texte du thème ne commence correctement la première fois qu'avec « *Denn* » à partir de la première répétition, ce mot est omis et la ligne commence avec « *vor dir* ». De là le dilemme: est-il préférable d'opter pour la belle introduction en terrasses du thème convenant d'ailleurs très bien à Bach, ou d'éviter l'anormal chevauchement du texte et obéir aux indications de l'autographe ? Malheureusement, la décision correcte est probablement cette dernière ».

BWV 105. APERÇU

1] CHORSATZ. BWV 105/1

HERR, GEHE NICHT INS GERICHT MIT DEINEM KNECHT, DENN VOR DIR WIRD [R. Wustmann: *ist*] KEIN *LEBENDIGER* GERECHT.

Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur, car nul vivant n'est justifié devant toi.

Psaume 143, 2 [PBJ. p. 935] : «... *N'entre pas en jugement avec ton serviteur car nul vivant n'est justifié devant toi...*».

Psaume 30/9 (29) [PBJ. p. 826] : «... *Tu caches ta face, je suis bouleversé ou Tu dérobas ta face, je fus épouvanté.* » (traduction du Chanoine E. Osty).

Psaume 70, 12 [PBJ. p. 866] : «... *Seigneur, mon Dieu, ne t'éloigne pas de moi !* ».

Psaume 88, 15 [PBJ. p. 884] : «... *Pourquoi repousses-tu mon âme, caches-tu loin de moi ta face ?* ».

Évangile. *Saint Luc* 16, 1-9 [PBJ. p. 1566] : Parole de l'intendant infidèle.

NEUMANN: Chorsatz. Type Prélude et fugue. Forme bipartite : A (adagio, C). Parties vocales et instrumentales. B (allegro ϵ). Chœur fugué en forme motet. Solochoir - Tuttichor.

Sol mineur (g moll). 128 mesures. C (adagio). C barré.

BGA. Jg. XXIII. Pages 119-130. *Adagio* | Corno e Oboe I all' unisono | Oboe II. all' unisono.

NBA. SERIE I / BAND 19. Pages 3-19 (Bärenreiter. TP 1287, pages 413-429). I. | Adagio | Corno *da tirarsi* | Oboe I / Violino I | Oboe II / Violino II | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Continuo.

La tonalité générale du morceau exprime une intensité douloureuse et intime. (Fugue, allegro, Tenor). Streicher (+ Horn. Oboe I, II. B.c.).

BASSO [Jean-Sébastien Bach, volume 2, page 293] : « Le départ est dans ce style de prélude et fugue que l'on a déjà vu appliquer dans d'autres cantates de la même époque (BWV 75, 76, 24) afin de souligner de façon différente les deux hémistiches du verset biblique (Psaume 143,2). Le premier élément, *adagio*, est un solide épisode encadré de deux mouvements instrumentaux (respectivement de 8 et 4 mesures), constitué de trois interventions chorales (notons la proportion du nombre des mesures: 6, 6, 12) entrecoupées à leur tour de brefs passages instrumentaux (respectivement de 6 et de 2 mesures) ; de sorte qu'il en résulte un schéma de type suivant (l'astérisque indique les interventions du chœur) : $8 + 6^* + 8 + 6^* = 2 + 12 + 4$. Le parcours musical de la première partie du verset (Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur) apparaît brisé de syncope et de pauses (après le mot *Herr* diversement [page 294] distribué entre les différentes voix dans les trois interventions du chœur). Au contraire, l'autre hémistiche (*car nul vivant n'est justifié devant toi*) se présente comme une fugue grandiose et compacte, en tempo allegro, suivant un schéma de « fugue de permutation » déjà pratiqué dans les années de jeunesse, avec un thème qui est proposé dix fois ».

BOMBA : « Dans une sorte de sinfonie de caractère quasi programmatique, on entend au début l'homme littéralement gémir sous le fardeau de ses péchés. Plein d'humilité, presque en balbutiant, il supplie Dieu de ne pas être trop sévère avec lui, esclave du péché. Cette exposition détaillée et impressionnante du fait de cette structure débouche dans une fin sans issue représentée par un point d'orgue, la musique tourne sur elle-même et ne semble trouver d'issue que sous forme d'une fugue. C'est quand il est question du vivant qui est pour ainsi dire condamné au péché, que la musique se met en mouvement. Ce mouvement n'a cependant pas d'effet final dans le sens d'une confirmation ».

BUKOFZER : « Chœur multiparties de style « concertato » de couleur sombre. Contrepoint incisif et harmonie poignante... ».

CANTAGREL [*Les cantates de J.-S. Bach*] : « En page 795 est reproduite la deuxième page de brouillon du chœur initial (Staatsbibliothek P. 99), le graphisme montre bien la rapidité de composition du musicien... » «... Marqué adagio, le prélude de ce diptyque est constitué d'une sinfonia instrumentale d'où émergeront les voix, sur une thématique différente. Dès les huit premières mesures, purement instrumentales, se font entendre les lourdes pulsations de la basse, les harmonies endolories de chromatismes et de nombreux retards, les motifs de soupirs... l'épisode vocal est entendu –varié, naturellement – à trois reprises, séparées par des sections instrumentales de la sinfonia qui se poursuit... *Allegro*, en mesure à C barré, ce sont les ténors qui lancent alors la fugue sur un long sujet de près de cinq mesures. Toute l'exposition est confiée aux seules voix sur le continuo » [+ Renvoi à André Pirro : *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, pages 447-449].

FINSCHER : « La déclamation du texte est intensifiée par une profusion de motifs de soupirs et de dissonances produite par des retards dans les parties instrumentales. Ligne descendante du contre-chant sur *Lebendiger*, chromatisme ».

GARDINER [*Musique au château du ciel*] : « Bach a recouru, à un procédé, un lieu commun baroque pour représenter l'angoisse – le tremolo, demandant à des cordes des pulsations répétées par deux ou quatre sous un seul coup d'archet... et l'utilise habilement dans trois des six mouvements de la cantate, : d'abord pour représenter l'«économe infidèle» qui attend avec inquiétude (*Saint Luc*, 16, 1-9)... »

GEIRINGER [Jean-Sébastien Bach, pages 160-161] : « Le grandiose premier chœur commence par un adagio en sol mineur dont les altérations chromatiques et les appoggiatures, en même temps qu'une pesante basse, forment un effrayant tableau d'angoisse et de culpabilité. Pour la seconde moitié du texte [partie B], Bach emploie une fugue animée dans laquelle l'orchestre ne fait que doubler les parties vocales. Ainsi la texture d'un vieux motet est employée pour mieux souligner que, depuis un temps immémorial, l'homme n'a pu d'élever à la hauteur de la loi divine ».

HIRSCH : La somme numérique de *Herr, gehe nichts ins Gericht* est de 232. Dans le choral final [Mouvement 6] chaque instrument joue 232 notes avant le postlude. 232 est la somme de « 11 » (les disciples fidèles, x 21 (l'Église 7 x 3).

Le thème principal de la fugue est de 7 notes = 7 sujets élaborés à 7 voix (4 vocales et 3 instrumentales).

Le mot *Herr* est répété à 29 reprises au soprano unie à l'alto et 29 fois par le ténor uni à la basse. 29 = *Soli Deo Gloria* (S.D.G) mais aussi J. S.B. (9 + 28 + 2).

Toujours dans « B » (la fugue) : Ritournelle + Canon I = 14 mesures - Ritournelle + Canon II = 14 mesures - Ritournelle + Canon III = 14 mesures - Postlude = 5 mesures. Total « 47 », correspondant à la valeur numérique de H.E.R.R (Seigneur).

Dans les ritournelles, les violons I et II ensembles jouent 60 notes - La viola joue 30 notes et le continuo 70 notes, soit un total de 160 notes. Le nombre de notes chantées par les quatre voix (S + A + BT + B) sont de 160 dans le canon I, 160 dans le canon II et 310 dans le Canon III. Total de 630 notes.

ISOYAMA : « Le premier chœur tient son texte d'un psaume qui chante la crainte du jugement. C'est une structure à deux voix rappelant un prélude et fugue. La première moitié renferme la supplication « ne juge pas » et dans la seconde, la conclusion *devant toi personne n'est juste* apparaît en forme fuguée. Dans la première moitié, la section de supplication *adagio*, sol mineur, 4/4, le continuo suit un patron de marche « tremblante » tandis que les instruments supérieurs émettent des accords douloureux. Un motif de « soupir » peut être aussi entendu au premier violon, sur la superposition du hautbois et du cor, le résultat peut être ressenti encore plus profondément. Puis le cœur, chaque partie séparément entre avec la supplication *Seigneur, ne juge pas*. La fugue dans la seconde moitié, marquée *allegro*, se développe d'abord dans les parties vocales puis ajoute les instruments pour un effet d'élévation ».

MACIA [Collectif : *Tout Bach*] : « Ce chœur est une des compositions les plus étonnantes des débuts du Cantor à Leipzig : une manière de prélude et fugue en sol mineur, avec une introduction *adagio* où des retards dissonants et de multiples syncopes dressent un tableau contrasté entre les « êtres vivants - *Lebendigen* », dépeints par le tempo et la mélodie sinieuse, et l'affirmation que nul vivant n'est justifié devant Toi, traduite par la ligne descendante du contre-chant et les chromatismes. Les instruments d'abord concertants, doublent les voix durant la partie fuguée... ».

NYS, Carl de : « Le verset 2 du Psaume 143 chanté dans le premier chœur est comme la réponse de l'assemblée à la lecture de l'Évangile et à l'homélie qu'on vient d'entendre : *Ne me juge point*. L'assemblée se met du côté du publicain et non du pharisien - C'est le contraste entre l'introduction lente et la séquence fuguée plus rapide » [Chœur à quatre voix dont chacune est affectée d'une partie solo. Analogie avec la *Passion selon saint Jean*].

Le côté implacable de la fugue qui constitue la partie « B » du chœur, sur la deuxième phrase du psalmiste est parfaitement commentée par la célèbre déclaration de Luther: *Si Dieu est juste, il me punira - les mots Justus et Justitia Dei étaient un tonnerre dans ma conscience*. Schéma de « Prélude et fugue ». La partie vocale est traitée de manière « concertante ». Le début de chaque section n'est accompagné que par la basse continue, ceci afin de ne pas gêner le quatuor soliste (solo chor), l'ensemble des instruments entrant en même temps que le chœur complet (Tutti Chor). Écriture dans le style du motet mais sans archaïsme avec de puissantes images sonores ».

PIRRO [J.-S. Bach] : « Cette cantate est une des plus remarquables de Bach. Le quatuor, un cor et deux hautbois [les cordes ne sont pas citées] jouent une courte introduction qui est, quant aux thèmes, indépendante de ce qui suivra, mais qui la prépare directement. Il est facile d'en reconnaître la signification profonde. Les voix vont chanter le second verset du Psaume 143. Par leur prélude, les instruments implorent déjà le maître implacable. [Page 126] : La basse frissonne, en accompagnement à la plainte lente qui s'élève péniblement, balbutiée pour ainsi dire, par les cors et les hautbois qui la répètent en canon, et ces premières supplications, d'abord étouffées, éclatent en gémissements, deviennent pressantes et pleines de sanglots » [+ Exemple musical]. Les voix du chœur commencent, en apostrophes successives, pendant la cadence même par laquelle finit l'introduction. Elles articulent un motif haletant que les instruments adoptent, après que les chanteurs l'ont exposé et, dans le dernier fragment de la première partie du chœur les sombres lamentations, les soupirs de l'orchestre, tels que dans le prologue, se mêlent à la prière saccadée que les voix font monter vers le ciel. [Page 127]. Par cette participation des instruments, l'intérêt s'accroît à chaque épisode, en même temps que les déprécations deviennent plus véhémentes. A cette rumeur pleine d'alarmes succède une fugue au thème rude. Elle se déroule avec la régularité mécanique d'un raisonnement bien construit : dans chaque mesure elle affirme et elle insiste, toujours précise, écrasante de fermeté, et lourdement infaillible. On ne pouvait exprimer avec plus de vigueur la désespérante pensée : *Nul homme vivant ne sera trouvé innocent devant toi*. Pour éprouver ce qu'il y a de tragique dans ces périodes rigides, il faut pénétrer jusque dans la conscience de Bach, et connaître ce qu'il entend par ces paroles : « être juste devant Dieu » ; il faut savoir combien l'idée de justification accable l'âme luthérienne, il faut écouter le Réformateur lui-même : « les mots *Justus et Justitia Dei étaient un tonnerre dans ma conscience. Je frémissais en l'entendant, je me disais : Si Dieu est juste, il me punira*. D'où cette raideur et cette insensibilité surhumaine, car ici la musique, traduisant un axiome de la foi, est devenu essentiellement objective. Elle ne pleure plus pour fléchir le juste juge, mais elle démontre sa justice, et certifie l'indignité du coupable : Bach se maintient dans la région des vérités abstraites ».

PIRRO [L'esthétique de Jean-Sébastien Bach | Conclusion] : « Dans le premier chœur éclate son habileté [à Bach] à énoncer les pensées qui semblent d'abord les moins propres à être figurées par de la musique. Il y affirme avec une décision impitoyable que « nul homme vivant ne sera trouvé innocent devant Dieu. Ici, la description ou le drame ne servent à rien, toute allusion particulière aux mots serait burlesque, c'est la substance même de la phrase qu'il faut exprimer, sobrement, sans gesticulation, mais sur un ton d'autorité, comme un héraut qui promulgue une loi, ou comme un philosophe qui déclare les principes de son système. Aussi Bach publie-t-il avec impassibilité et avec rigueur le verset qui condamne tous les hommes. D'une fugue au thème rude, il tire des oracles de malédiction qui accablent. Sa composition se déroule avec une régularité mécanique, elle est d'une rigidité et d'une indifférence surhumaine. Traduisant une vérité de la foi, la musique reste essentiellement objective. Il ne s'agit point, ici, de fléchir le juste juge, mais de démontrer l'inévitable sévérité de sa justice... non seulement le motif ressassé de la fugue multiplie la sentence écrasante, mais se développement infaillible de la composition prédit que la peine suivra le péché... rien ne change dans la forme des motifs, mais les voix cèdent tout à coup. Généralement averse d'indications dynamiques, le compositeur prescrit au chœur de chanter *piano*, et aussitôt *pianissimo*. A ce moment, la basse reste silencieuse et trois parties seulement redisent la phrase redoutable : *Devant toi, aucun des vivants ne sera justifiés*. Dans cette défaillance des voix, on peut reconnaître le dessein de représenter la consternation du chrétien qui tente de cacher son âme souillée au Dieu pur, mais la persistance du thème du jugement, nous avertit, en même temps, que nul refuge ne dérober le pécheur au regard du Seigneur. Il les suit dans les retraites les plus obscures. En interprétant un verset du Psaume 143, le cantor s'est souvenu d'un passage du Psaume 139 où la clairvoyance de Dieu est célébrée. Que les voix s'éloignent, qu'elles s'éteignent presque, le motif impérieux ne se taira point, elles seront contraintes d'en subir l'obsession, de le murmurer, jusque dans cette nuit où elles se réfugient. Bientôt, d'ailleurs, l'arrêt doit retentir de nouveau, en plein éclat, dans la conclusion de la fugue. On dirait que ces contrastes de sonorité n'ont été employés par Jean-Sébastien que pour symboliser les paroles du Psaume 139 : « Je dis : *les ténèbres me cacheront peut-être à tes yeux. Mais la nuit m'environne de lumière, car, pour toi, la nuit rayonne comme le jour ?* ».

SCHWEITZER [J.-S. Bach | Le musicien-poète] : « Nous retrouvons le Bach allemand qui se cherche lui-même [?] dans la cantate *Herr, gehe nicht ins Gericht*, n° 105. Le premier chœur dépeint la terreur de l'homme qui va être traîné au tribunal ».

[Schweitzer a parfois été mieux inspiré ! Le thème du premier chœur se compose de deux motifs [+ Exemple musical].

La signification est claire. Le premier motif figure des pas humains, à travers ce rythme syncopé on voit se débattre et se raidir un homme qu'on veut entraîner de force ; le second est le motif des gémissements que nous connaissons déjà pour l'avoir rencontré dans le *Lamento du Capriccio* [Sur le départ du frère bien-aimé ?] et dans l'air de la cantate BWV 73/4 ».

[Page 249] : « Le motif de la terreur : renvois aux cantates BWV 60, 70 et 46 ».

WHITTAKER : « La ritournelle d'entrée représente les tremblements des pécheurs (croches à la basse). Sur les mots « *deinem Knecht* », entrée des voix instrumentales répétant l'introduction à la quarte en canon renversé. Le chœur reprend les premières mesures, les voix entrant dans un ordre différent (permutation) et les instruments jouant un thème dérivé de la ligne vocale. Une ritournelle instrumentale, canon à deux voix, mène à la fugue [B]. Mesure 56 : *piano* puis *pianissimo*... dramatique et magnifique fugue... ».

WIJNEN : « L'inoubliable chœur d'ouverture commence sur un *adagio* chargé de solennité, plaintif et soupirant... quatre cris « *Seigneur* » apparaissent tour à tour dans les quatre voix qui entrent ensuite en imitation rapprochée sur « *gehe nicht ins Gericht* ». Suit une fugue *allegro* dont le premier mot est délibérément séparé du reste du discours afin de souligner les entres de l'orchestre particulièrement impressionnantes... ».

WOLFF : « L'*adagio* expressif et chromatique du chœur d'entrée, dans la sombre tonalité de sol mineur, possède le caractère d'une intense imploration. Au contraire, la deuxième partie, très contrastée présentant un tempo rapide et un caractère fugué dur les mots « *denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht* » agit davantage de manière didactique par rapport au texte... ».

2] REZITATIV ALT. BWV 105/2

MEIN GOTT, VERWIF MICH NICHT, / INDEM ICH MICH IN *DEMUT* VOR DIR BEUGE, / VON DEINEM ANGESICHT. / ICH WEIß, WIE GROB DEIN ZORN UND MEIN VERBRECHEN IST, / DAß DU ZUGLEICH EIN SCHNELLER ZEUGE / UND EIN GERECHTER RICHTER BIST. / ICH LEGE DIR EIN FREI BEKENNTNIS DAR / UND STÜTZE MICH NICHT IN GEFAHR, / DIE FEHLER MEINER SEELEN / ZU LEUGNEN, ZU VERHEHLEN!

Mon Dieu, ne me repousse pas / loin de ta face, / moi qui m'incline avec humilité devant toi. / Je connais certes la grandeur de ton courroux et celle de mon crime, / je sais que tu es à la fois un témoin prompt / et un juge équitable. / Je te fais une confession sincère / et n'encours pas le danger / de nier, de dissimuler / les fautes de mon âme.

Ici, même citation tirée du Psaume 51 (*Miserere*), verset 13 : «... *Ne me repousse pas loin de ta face* » in cantate BWV 33/2 : « *Mein Gott, verwirf mich nicht... von deinem Angesicht...* ».

Renvoi au Psaume 13/2 (Hébreu) et Ps. 12 (*Vulgate*) [PBJ. p. 811] : «... *Jusques à quand me vas-tu cacher ta face* » et au Psaume 27/8 et 9 : « *C'est ta face, Yahvé, que je cherche / ne me cache point ta face* ».

Malachie 3, 5 [PBJ. p. 1450] : Le jour de Yahvé : «... *Je m'approcherai de vous pour le jugement et je serai un témoin prompt contre les devins et les adultères...* ». Dans la cantate : «... *Je sais que tu es à la fois un témoin prompt / Et un juge équitable...* ». (*Ein gerechter Richter bist...*).

Le mot « *face* » se retrouve très fréquemment dans *l'Ancien Testament*, notamment chez le prophète *Isaïe* : *Je n'ai pas soustrait ma face aux outrages et aux crachats (la Passion du Christ)* 50,6. [PBJ. p. 1164] : *Je t'avais caché ma face* 54,98. [PBJ. p. 1169]. *Mais sa face qui les sauve* 63,9. [PBJ. p. 1179] : *Devant ta face foudraient les monts* 63,19. [PBJ. p. 1180] : *Vos péchés ont fait qu'il voile sa face* 59, 2. [PBJ. p. 1174] : *Car tu avais détourné de nous ta Face*. 64,6. [PBJ. p. 1180]

Autres renvois : Ps. 44, 4, 25 (*Hébreux*) et Ps 43, 2, 24 (*Vulgate*). (*La lumière de ta face... - Pourquoi caches-tu ta face...*).

Ps. 68, 2 (*Hébreux*); Ps. 67, 2 (*Vulgate*) [PBJ. p. 861] : «... *Que Dieu nous prenne en grâce et nous bénisse, / faisant luire sur nous sa face...* ».

Ps. 104, 29 (*Hébreux*) ; Ps. 103, 29 (*Vulgate*) : « *Tu caches ta face...* ».

[Récitatif dont le début du texte appelle l'évocation du récitatif n° 4 de la cantate BWV 33].

NEUMANN: Rezitativ *secco* Alt.

Ut mineur (c moll) → *Si bémol majeur (B)*. 13 mesures, C.

BGA. Jg. XXIII. Page 130. RECITATIV | Alto | Continuo.

NBA. SERIE I / BAND 19. Page 19 (Bärenreiter. TP 1287, page. 429). 2. Recitativo | Alto | Continuo.

BOMBA : « Le récitatif reprend la gestique de pénitence de [Mouvement 1] ».

FINSCHER [Werner Classics II] : « Le chœur d'entrée suit le modèle « *prélude et fugue* » ; un *prélude adagio*, dans lequel la déclamation du texte s'intensifie par une profusion de syncopes (= soupirs) et de retards dissonants aux instrument, et une fugue *allegro* qui représente simultanément d'un côté (par le tempo et le thème) l'être en vie (*den Lebendigen*) et de l'autre (par la ligne descendante du contre-chant et l'agitation chromatique, le sens véritable du texte : *vor Dir wird kein Lebendiger gerecht* ».

PIRRO [*L'esthétique de Jean-Sébastien Bach / Direction des motifs*, page 33] : « Les idées d'humilité, de pauvreté, de bassesse inspirent à Bach des motifs terminés par des notes graves, ou situés dans le registre profond de la voix. Motif dans la cantate BWV 105/2. ». [BGA. X, p. 130] sur le mot « *Demuth – humilité* » [Renvoi à la cantate BWV 45/2 in BGA. X, p. 169 et BWV 75/13 sur le mot « *Armuth – pauvreté* » in BGA. XVIII, p. 188 et encore dans la cantate BWV 40/2, BGA. VII, p. 376].

3] ARIE SOPRAN. BWV 105/3

WIE ZITTERN UND WANKEN / DER SÜNDER GEDANKEN, / INDEM SIE SICH UNTEREINANDER VERKLAGEN / UND WIEDERUM SICH ZU ENTSCHULDIGEN WAGEN. / SO WIRD EIN GEÄNGSTIGT GEWISSEN / DURCH EIGENE FOLTER ZERRISSEN.

Que les pensées des pécheurs / sont tremblantes et chancelantes, / s'accusant les uns les autres / pour de nouveau oser se défendre entre elles. / Ainsi une conscience angoissée / est-elle déchirée par sa propre torture.

Auteur anonyme. Citation : *Épître aux Romains* 2, 15 [PBJ. p. 1672] : «... *A preuve le témoignage de leur conscience, ainsi que les jugements intérieurs de blâme ou d'éloges qu'ils portent les uns sur les autres.* ». Dans la cantate : « *Und wiederum sich zu entschuldigen.* ».

NEUMANN: Arie Sopran. Triosatz. Oboe. Violine I, II. Vent (pas de continuo). Structure A A'B (avec ritournelles instrumentales).

Mi bémol majeur (Es). 110 mesures, 3/4.

BGA Jg. XXIII. Pages 131-135. ARIE | Oboe | Violino I | Violino II | Soprano | Continuo.

NBA. SERIE I / BAND 19. Pages 20-29 (Bärenreiter. TP 1287, pages 430-439). 3. Aria | Oboe | Violino I | Violino II | Soprano | Viola.

Tonalité générale, celle du mystère béatifiant.

BASSO [*Jean-Sébastien Bach*, volume 2, page 294] : « De goût « *moderne* » sont les deux arias ... dont la première ne comporte pas de partie pour la basse continue et ne présente qu'une simple structure harmonique de soutien réalisée par les deux violons et par l'alto, cependant que soprano et hautbois se complètent ou alternent (souvent en figurations canoniques) pour proposer le discours mélodique qui, dans son ensemble, est mené suivant la forme A A' B (avec reprise instrumentale de A pour conclure ».

BOMBA : « Sont présentés le comportement fatal des pécheurs, les frémissements et l'ébranlement des pensées des pécheurs *Sünder Knecht*. Bach a une idée géniale à ce propos qui est unique en sans genre [?] dans toute la littérature des cantates jusque là et qui est en même temps énigmatique ! Tremblantes et chancelantes -les violons aux répétitions douces et le dialogue entre le soprano et le hautbois sous-tendent ces paroles-. Des mots comme *verklagen*, *geängstigt* et *Folter* sont exprimés en assombrissement harmonique et en intervalles excentriques. Bach renonce entièrement à la basse -la base qu'est Dieu sur laquelle cette forme d'existence humaine ne pourra plus s'appuyer-. Mais pourquoi ce morceau a-t-il ce caractère d'éloignement ? N'existe-t-il pas une manière de faire semblable dans la *Passion selon saint Matthieu* - qui se situe cependant sur le texte élyséen *Aus Liebe will mein Heiland sterben* - n° 49 ? La *vox Christi* accompagnée des cordes, montre le chemin vers les portes des lieux éternels, *ewigen Hütten*, partant pour ainsi dire de ce monde qui a perdu son sens. Le motif de l'heure de la mort qui sonnera est marquant dès le début, cette heure dont le texte parlera plus tard ; on ne meurt que lorsque le corps est porté en terre ».

CANTAGREL [*Les cantates de J.-S. Bach*] : « Voici l'air du désarroi, air extraordinaire, sans doute l'une des plus géniales inventions de Bach dans son art oratoire... Permanence d'accords inlassablement répétés, en doubles croches par les violons, en croches par les altos... Sur ce murmure... s'élèvent, labourés de silences, les gémissements du hautbois, presque des sanglots. C'est ce motif de pleurs dont s'empare le soprano, auquel répond comme en écho le hautbois. Mais qu'arrivent les mots « *verklagen – accusent* » et « *wagen – osent* », et la ligne de chant se prend à chanceler... » [Pour la « démarche de la basse continue, renvoi aux cantates BWV 39/1, BWV 10 et BWV 148/4].

BUKOFZER : « Formule rythmique de l'accompagnement suggérant vivement les tremblements en l'absence du continuo... seuls les altos donnent une base chancelante ».

FINSCHER [Notice Werner Classics] : « Les deux airs sont conçus comme couple de contraires, tout en étant liés par leur tonalité (mi bémol majeur - si bémol majeur) qui vient aussi contraster dans les deux cas avec le sol mineur initial et final. La description de l'homme pécheur se fait sur plusieurs plans tant dans l'air en mi bémol que dans le chœur d'ouverture: les violons illustrent *Zittern* et *wanken* - les pensées qui tremblent et chancellent, le hautbois et la voix parfois réunis en de brefs canon (*indem sich untereinander verklagen* - s'accusant les uns les autres) se tordent en syncopes et en accords brisés de septième ; moyen le plus stupéfiant de cet air, l'absence de basse continue, qui symbolise le manque de fondement dont souffre le pécheur ».

Peinture de la peccabilité de l'homme. Le hautbois et la partie vocale décrivent un cour sinueux en figure de soupirs et accords brisés de 7^e et s'unissant en de brefs canons sur *indem sie sich*. Quant à l'inconsistance de la situation, elle est symbolisée par l'absence du fondement de la basse ».

GARDINER [*Musique au château du ciel*] : « représentation la conscience tremblante du pécheur, fixant l'idée dans l'oreille de l'auditeur au moyen de doubles croches persistantes confiées aux deux violons et d'une pulsation en croches à la partie d'alto qui fait entendre un symbole léger mais indéniable de désarroi mental : « Qu'elles tremblent, qu'elles chancellent les pensées des pécheurs... Cet air de soprano est marqué à la fois par une fragilité cristalline et par un lyrisme fragmenté dans la ligne mélodique, d'abord pour le hautbois, puis pour la voix. Tous deux échangent des propositions hésitantes et des rétractations réticentes... ».

GEIRINGER [*Jean-Sébastien Bach*, pages 160-161] : « L'atmosphère d'angoisse est encore renforcée dans l'aria [3], dans lequel Bach supprime le continuo, comme pour faire entendre que le pécheur n'a pas de sol solide sous ses pieds. Le morceau est écrit comme un trio pour soprano, hautbois et alto, deux violons remplissant le rôle des voix médianes ».

ISOYAMA : « Alfred Dürr a dit de l'aria de soprano : « Voici l'une des arias les plus originales et les plus profondément impressionnantes de Bach ». Les cordes illustrent le tremblement et le frissonnement des pécheurs sur quoi les hautbois jouent une mélodie désœuvrée et errante. Le support du continuo est absent de ce mouvement ».

HIRSCH : « La partie principale (hors ritournelle) comprend 77 mesures... éventuellement 7 + 7 = Bach [?]... ».

LEMÂITRE : « Pas de continuo ; la basse ne repose que sur les pédales des altos alors que les violons traduisent par leurs batteries les pensées tremblantes et chancelantes du pécheur. C'est dans cet univers angoissant qu'entre la voix ; elle tire son thème des soupirs du hautbois qui joue avec elle au contrepoint imitatif et assure les ritournelles ».

MACIA [Collectif : *Tout Bach*] : « Fascinante aria pour soprano, qui commence par les frémissements des violons décrivant les pensées « *tremblantes – zittern* » et chancelantes « *wanken* » des pécheurs. Sur ce tissu délicat, la voix et le hautbois solo dialoguent en canon au fil des syncopes et d'accords brisés de septième, ce qui renvoie au troisième vers : les pécheurs « s'accusent les uns les autres ». La fragilité du pécheur explique aussi l'absence inattendue de basse continue dans ce morceau d'une beauté extatique et en même temps inquiétante... ».

NYS, Carl de : « L'aria exprime la crainte et le tremblement de ceux qui agiraient comme les enfants de ce monde (allusion au verset 15 du chapitre 2 de la *Lettre de Paul aux Romains* - tremblements et démarches hésitantes sont bien exprimés par les cordes ».

- « Curieuse tonalité instable, le plus souvent en ut mineur que dans le mi bémol majeur, ce qui s'explique par le texte sur la conscience partagée et hypocrite. Mais on sent aussi que Bach voudrait anticiper sur la réponse du Seigneur, car l'atmosphère avec la sonorité pastorale du hautbois est apaisée et consolée. Absence de la basse continue assurant l'assise musicale. Instabilité traduite par les mots *zittern und wanken* ».

[Festival de Mazamet 1968] : « L'aria exprime la crainte et le tremblement de ceux qui agiraient comme les enfants de ce monde ».

PIRRO [*J.-S. Bach*] : « Après un récitatif dramatique de l'alto, le soprano déplore l'incertitude des pensées du pécheur, et le supplice des consciences inquiètes. Le hautbois annonce et répète les plaintes du chant, et l'accompagnement décrit, d'une manière continue et saisissante, les frissons de l'âme que Dieu ne soutient pas. Bach donne ici une remarquable signification à un procédé que Reinhardt Keiser emploie souvent dans ses opéras. Les instruments graves de l'orchestre se taisent, de sorte que la musique est comme privée de base, et l'impression d'instabilité s'accroît par la palpitation persistante des instruments à cordes ».

PIRRO [*L'esthétique de Jean-Sébastien Bach | Direction des motifs*, page 59] : « Le motif de la douleur sur *so wird ein geängstigt Gewissen* » [BGA. XXIII, p. 135]. [Renvois à la cantate BWV 132 = *intervalles exorbitants*].

PIRRO [*L'esthétique de Jean-Sébastien Bach | Le commentaire de l'accompagnement instrumental*, pages 168-169] : « Ainsi, le tremblement des doubles croches paraît dans la section [Mouvement 3] pendant tout l'air... les premiers et les seconds violons ne cessent pas d'y donner, par leurs accords répétés, des images d'incertitude et de trouble, et ce vacillement n'a même pas le profond soutien de la basse continue, la partie la plus grave étant jouée dans cet air par l'alto, et d'un mouvement saccadé » [BGA XXIII, p. 131. Renvoi à la cantate BWV 174/3].

[*L'orchestration*] : « Absence de la basse ». Page 224. Idem page 169. Page 234 : «... Le hautbois, le grand soliste pathétique de l'orchestre de Bach. Renvoi aux cantates BWV 21/3, BWV 159/4, 98/3, 22/2 et 105/3 : « En motifs entrecoupés, il exprime déjà toute l'angoisse de l'âme chancelante. BGA. XXIII, p. 131 ». Renvoi à la cantate BWV 46/5, également sans la basse continue ».

SCHLOEZER : « Quand [Bach] veut traduire des sentiments d'incertitude, parler d'une vie douloureuse et accablée... Mais encore une fois, lorsque Bach dans la cantate BWV 105 fait chanter au soprano sur les mots : « *So wird ein geängstigt gewissen / C'est ainsi qu'une conscience pleine d'angoisse est déchirée par sa propre nature [+ exemple musical]* l'impression effectivement « déchirante » que produit cette phrase tient non seulement à ce qu'elle ruine la tonalité et, par conséquent, dérouté, blesse nos habitudes ; elle est due encore et principalement à sa « vérité » psychologique : Bach confère une existence musicale à un cri de détresse (le saut de neuvième) ; il le symbolise au moyen de sons dont les rapport de hauteur et de durée sont mesurés ».

SCHWEITZER [*J.-S. Bach | Le musicien-poète*] : « Ce même motif [Voir le mouvement 1] revient dans l'air [Mvt. 3] ou Bach confie la basse à l'alto en renonçant à l'accompagnement de l'orgue, afin de bien faire saillir l'effacement dans les doubles croches répétées ».

SCHWEITZER [J. S. Bach, volume 2, page 93, note 2] : « Le motif de l'épuisement, du tremblement, du vacillement ». [Renvoi aux cantates BWV 109 et 96]

WHITTAKER : « Les violons I et II accompagnent le soprano en doubles croches répétées. Dans l'introduction, le thème vocal est soutenu par un instrument non précisé, sans doute le hautbois plaintif et anxieux. Les premiers mots de chaque ligne sont joués vigoureusement. La mélodie (mesures 78 à 81) ressemble à une aria de soprano dans la *Passion selon Brockes* d'Haendel ».

WIJNEN : « Une sublime mélodie de soprano entrelacée des motifs du hautbois, des cordes tremblantes, sans aucune basse, symbolisant sans doute l'absence de fondement dans la vie du pécheur. Les pensées dudit pécheur « *sunder Gedanken* », tremblent, hésitent, balbutient... traits ascendants rapides sur « *verklagen – s'accuser* ».

WOLFF : « La première aria...est l'exemple même d'idées musicales imagées. L'expression du chancellement est exposée d'abord par une mélodie haletante et indécise du hautbois, puis illustrée par le solo de soprano, pendant que l'accompagnement des cordes en trémolo de croches et doubles croches exprime le tremblement. Par cet artifice ? Bach parvient ici à exprimer simultanément en musique les mots « tremblent » et chancellent...».

4] REZITATIV BAß. BWV 105/4

WOHL ABER DEM, DER SEINEN BÜRGEN WEIß, DER ALLE SCHULD ERSETZET, / SO WIRD DIE HANDSCHRIFT AUSGETAN, / WENN JESUS SIE MIT BLUTE NETZET. / ER HEFTET SIE ANS KREUZE SELBER AN, / ER WIRD VON DEINEN GÜTERN, LEIB UND LEBEN, / WENN DEINE STERBESTUNDE SCHLÄGT, / DEM VATER SELBST DIE RECHNUNG ÜBERGEBEN. /

SO MAG MAN DEINEN LEIB, DEN MAN ZUM [BGA: zu] GRABE TRÄGT, / MIT SAND UND STAUB BESCHÜTTEN, / DEIN HEILAND ÖFFNET DIR EWGEN HÜTTEN.

Bienheureux par contre celui qui connaît son garant, par lequel toutes les fautes sont remises, / ainsi se trouve effacé, par le sang de Jésus, / l'acte qui était écrit contre nous. / Il attache lui-même tous nos péchés à sa croix / et quand sonnera ta dernière heure / il rendra lui-même compta au Père / de tes biens, de ton corps et de ta vie. / Et ta dépouille portée au tombeau / aura beau être recouverte de sable et de poussière / ton Sauveur t'ouvrira les portes des demeures éternelles.

Citation de l'Épître aux Colossiens 2, 14 [PBJ. p. 1739] : «... Il a effacé, au détriment des ordonnances légales, la cédule de nos dettes, qui nous était contraire, il l'a supprimée en la clouant à la croix...». Dans la cantate : «... L'acte qui était contre nous - So wird die Handschrift ausgetan ... Il attache lui-même tous nos péchés à sa croix ». [Renvoi au texte de la cantate BWV 145/2]

NEUMANN: Rezitativ Baß. B.c. *Accompagnato*. Streicher.

Si bémol majeur (B) → Mi bémol majeur (Es). 19 mesures, C.

BGA Jg. XXIII. Pages 136-137. RECITATIV | *a tempo* | Violino I | Violino II | Viola | Basso | Continuo (pizzicati).

NBA. SERIE I / BAND 19. Pages 30-31 (Bärenreiter. TP 1287, pages 440-441). 4. *Recitativo* | *A tempo* | Violino I | Violino II | Viola | Basso | Continuo.

BASSO [Jean-Sébastien Bach, volume 2, page 294] : « Avec le mouvement 4, un récitatif obligé bien réglé (*a tempo*), l'atmosphère change et mène progressivement à l'affirmation de la notion théologique qui est à la base de tout le mouvement luthérien, la justification par la foi ».

BOYER [Les cantates sacrées] : « Le symbolisme du glas funèbre. Renvois aux cantates BWV 161/4, 8/2, 95/4, 127/3, 31/8 et 105/4 et la cantate BWV 53, cantate inauthentique ».

CANTAGREL [Les cantates de J.-S. Bach] : « Les cordes tissent un réseau régulier et chaleureux, petit motif obstiné aux violons et altos, doux comme une berceuse, sur les punctuations parfaitement régulières du continuo qui pourraient bien figurer, comme y invite le texte, le glas marquant la dernière heure du chrétien désormais purifié...».

FINSCHER [CD Werner Classics, volume II] : « Le tournant du texte *Wohl aber dem, der seinen Bürgen* marquant la nécessité de changer de vie, est écrit en recitativo obbligato, par analogie de la forme et du fond et ne se tait qu'à la dernière mesure - un effet poignant de simplicité pour illustrer *dein Heiland öffnet dir die ew'gen Hütten*. [Teldec] : « Le récitatif a pour couche de fond le tintement du glas, réalisé en pizzicato aux basses, qui ne se tait qu'à la dernière mesure, tournure franchement poignante ? ».

- « Changement d'optique avec le tintement du glas, pizzicati (basse) qui ne se taisent qu'à la dernière mesure. Tournure franchement poignante dans sa simplicité sur *Dein Heiland öffnet...* ».

GEIRINGER [Jean-Sébastien Bach] : « Dans la seconde partie de la cantate, l'atmosphère change. Un rayon d'espoir apparaît au coupable dans un récitatif fortement expressif, accompagné à la basse par les cordes ».

ISOYAMA : « À ce point, l'intervention d'un récitatif avec cordes, surprend l'auditeur par son caractère agréable. La basse annonce que toutes les dettes sont annulées par la croix de Jésus et les cordes accompagnatrices tracent le motif de la croix tandis qu'à l'arrière-plan, le continuo joue *pizzicato*, sonnant comme les cloches de la mort ».

LEMAÎTRE : « Accords brisés de 7^e des cordes et pizzicati en octave au continuo ».

MACIA [Collectif : *Tout Bach*] : « L'évocation du sacrifice du Christ et du passage obligé par le tombeau est traduit musicalement par les pizzicati des cordes basses, qui rappellent le tintement du glas...».

NYS, Carl de : « Récitatif saisissant. Peinture musicale de la Crucifixion. Les coups frappés sur les clous se transforment en une calme marche funèbre ».

PIRRO [J.-S. Bach] : « La seconde moitié de la cantate exprime l'apaisement. Le nom de Jésus rédempteur paraît dans cette œuvre en proie jusque-là aux terreurs bibliques ».

WHITTAKER : « Pizzicati à la basse et incessants sauts d'octaves = glas funèbre ».

5] ARIE TENOR. BWV 105/5

KANN ICH NUR JESUM MIR ZUM FREUNDE MACHEN, / SO GILT DER MAMMON NICHTS BEI MIR. / ICH FINDE KEIN VERGNÜGEN HIER / BEI DIESER EITLEN WELT UND [BGA: in] IRDSCHEN SACHEN.

Il me suffit de faire de Jésus mon ami / et Mammon n'a plus la moindre valeur à mes yeux. / Je ne trouve ici-bas nul plaisir / à ce vain monde et aux choses terrestres.

Auteur anonyme. Citation de saint Luc 16, 1-13 [PBJ. p. 1566].

[Cette source biblique (parabole de l'intendant infidèle où ne figure pas le nom de Mammon) n'est pas claire. Peut-être est-ce texte qui induit dans la cantate l'enseignement qu'il faut en tirer ?].

NEUMANN: Arie Tenor. Orchestersatz. Horn. Streicher. B.c. Tenor. *Aria col corno in unisono. Da-capo.*

Si bémol majeur (B). 94 mesures, C.

BGA Jg. XXIII. Pages 138-143. ARIA col Corno in unisono | Corno | Violino I | Violino II | Viola | Tenore | Continuo.

NBA. SERIE I / BAND 19. Pages 32-39 (Bärenreiter. TP 1287, pages 442-449). 5. Aria | Corno da tirarsi | Violino I | Violino II | Viola | Tenore | Continuo.

BASSO [Jean-Sébastien Bach, volume 2, pages 274, 294] : « Rythme de danse... L'aria n° 5 avec *da capo*, rappelle le dernier verset, du passage de Luc : *Vous ne pouvez servir Dieu et Mammon* que le poète anonyme paraphrase sous la forme : «... *Si seulement je puis devenir ami de Jésus / Mammon n'aura plus pour moi aucun prix : Je ne trouve aucun plaisir ici-bas / en ce monde de vanité et dans les choses terrestres.* ». La vanité, la mondanité sont des faits si concrets, si présents dans la vie quotidienne, que Bach, pour les mettre le plus possible en évidence, n'hésite pas à user de l'arme déconcertante d'un mouvement de danse ; ce morceau, qui est qualifié d'aria avec le cor à l'unisson, confie au violon I une fonction prééminente que consiste à varier, à l'aide de mélismes, la disposition mélodique ; une cadence finale, avant la reprise du *da capo*, arrête le cours de l'aria en interrompant un instant, avec un splendide effet, la galante démarche rythmique de cette page, messagère de confiance et de joie ».

BOMBA : « Ainsi un revirement a été créé naturellement pas dans le sens d'une libération repentante vers les joies de la terre. Non, le plaisir se trouve uniquement auprès de Jésus, le monde est vaniteux, Mammon (l'entendez-vous rouler à terre dans les doubles croches des violons) ne vaut plus rien. Cet air de ténor est l'une des idées les plus splendides de Bach de par sa décontraction légère et gaie, sa gestique intense et prête à prendre son envol et son exécution virtuose et leste. Et c'est la raison pour laquelle le nouveau cantor de Leipzig n'achève pas cette cantate par un choral « banal ».

BUKOFZER : « Opposition du monde spirituel à la vanité et aux plaisirs de ce monde. Forme d'un grand *da capo* avec de grandes difficultés techniques à résoudre pour le chanteur ».

CANTAGREL [Les cantates de J.-S. Bach] : « Dans l'aria [Mouvement 5], également notée dans la même portée que le violon I, la partie de *cornu* est bien différenciée de celle du violon, dont même le plus aguerri des virtuoses ne pourrait exécuter sur l'instrument à vent les guirlandes de triples croches... mais s'agit-il d'un cor naturel ou d'un cornet à bouquin... ou encore un corno da tirarsi... également nommé *Tromba da tirarsi* (trompette à coulisse) ? ... l'air... est un pur *da capo* avec ritournelle... les cordes entonnent ce qui sera le thème du soliste, et très rapidement les premiers violons épanchent leur félicité en entonner le ténor... ».

FINSCHER [CD Werner Classics, volume 2] : « De longs festons de triples croches, libérant le cor qui les doublait jusqu'alors pour le laisser poursuivre l'énoncée de la douce mélodie... L'impression de détente donnée par le deuxième air recèle toutefois encore une composition à plusieurs niveaux, voix, cordes et cor (qui fait parfois l'effet d'une mélodie de choral ornementée) symbolisent la sécurité retrouvée en Jésus « l'ami des croyants » ; les traits scintillants du violon dépeignent le nom de *Mammon* ».

GEIRINGER [Jean-Sébastien Bach] : « Le ténor proclame la décision que prend l'homme de renoncer aux richesses et d'élire Jésus comme compagnon. Ici, les motifs qui glissent rapidement aux violons semblent indiquer les richesses fuyant entre les doigts, tandis que les notes plus lentes du cor français symboliseraient la sécurité et la solidité offertes par l'aide du Christ ».

HIRSCH [Die Zahl im Kantatenwerk] : « La partie de cor solo joue 158 notes en dehors du *da capo* ». 158 est la valeur numérique de « *Johann Sebastian Bach* ».

ISOYAMA : « Joyeuse aria de ténor... les paroles semblent montrer une interprétation développée des paroles de l'évangile. Cette pièce est une gavotte stylisée et le cor accompagne les cordes, d'une sonorité pastorale. Les traits ornementaux dans la partie de violon reflète peut-être le brillant du plaisir ».

MACIA [Collectif : *Tout Bach*] : « Changement d'atmosphère... accusé par la joie qui imprègne l'aria de ténor... avec un très sonore cor solo et les cordes sur un rythme de gavotte... ».

NYS, Carl de : « L'aria affirme que le chrétien doit faire son profit de la parabole en s'assurant dès maintenant de l'amitié du Christ; celui-ci se fera alors son intercesseur lorsqu'il paraîtra devant le souverain juge - Dialogue du ténor et du hautbois est, au contraire de [Mouvement 2] tranquillité et sérénité ; les brillantes figurations de violon symbolisant le « *Mammon* » d'iniquité dont parle le texte, ce qui n'entame pas la ligne de chant puisqu'il dit : *l'amitié de Jésus importe seule.* - Affirmation de manière vigoureuse que le chrétien doit faire son profit de la parabole en s'assurant dès maintenant de l'amitié du Christ. Figures *rutilantes* des violons et sonorités creuses du cor de fonctions symboliques en relation étroite avec le texte. Figurations du violon sur « *Mammon* ».

PIRRO [J.-S. Bach] : « Un récit de basse et un air de ténor disent le retour de la grâce et de la conversion ».

PIRRO [L'esthétique de Jean-Sébastien Bach | Le commentaire de l'accompagnement instrumental, page 183] : « Motif et rythme bondissant de joie, à la basse instrumentale, au début de l'air [Mouvement 5]. [BGA XXIII, p. 138. Renvois aux cantates BWV 140, 182, 154 et 162].

SCHWEITZER [J.-S. Bach | Le musicien-poète] : « L'air nous décrit la libération du pêcheur à l'aide d'un motif précipité, dont la précipitation est encore accentuée par l'antagonisme entre le phrasier du thème et celui de la basse [+ Exemple musical]... c'est ainsi que Bach quand il s'abandonne entièrement à l'esprit de la musique allemande ; c'est ainsi qu'il eut «écrit s'il était resté allemand. Ce faisant, il eut suivi l'instinct de son génie. La musique d'influence italienne n'est qu'une déviation de son inspiration naturelle » [Ceci est obscur ?]

WHITTAKER : « Le cor joue principalement la ligne du violon I ; parfois le cor est silencieux quand le violon I joue. Parfois ce procédé est inversé. Les trois premiers mots *Kann ich nur* sont joués en croches. Exaltation du soliste aux mesures 20 et 21 ».

6] CHORAL. BWV 105/6

NUN, ICH WEIß, DU WIRST MIR STILLEN / - MEIN GEWISSEN, DAS MICH PLAGT. // - ES WIRD DEINE TREU ERFÜLLEN, / WAS DU SELBER HAST GESAGT: // - DAß AUF DIESER WEITEN ERDEN // - KEINER SOLL VERLOREN WERDEN, // - SONDERN EWIG LEBEN SOLL, / - WENN ER NUR IST GLAUBENS VOLL.

Je sais désormais que tu apaiseras / le tourment de ma conscience. / Ta loyauté accomplira / ce que tu as dit toi-même : / Nul être sur cette vaste terre / n'est condamné à la perdition, / mais au contraire la vie éternelle est donnée / à tous ceux dont la foi habite les cœurs.

Johann Rist (8 mars 1607 † 31 août 1667). 11^e strophe du cantique (1641) *Jesu, der du meine Seele* qui en comporte 12 de huit versets chacune et sa mélodie, peut être de Johann Rist lui-même. Ce cantique n'est ni dans l'*EKG*. (1951 ni dans l'*EG*. (1997-2006).

BGA. (Jg. XXIII), attribuée la mélodie, issue d'une chanson profane, à Theobald Grummer, vers 1642.

Voir le recueil « *Vopelius, opus II* », livre de chant, à partir de 1735 (Carl de Nys).

Des textes de Rist dans les cantates BWV 11, 20, 43, 55, 60, 78, 175 et dans l'*Oratorio de Noël*.

NEUMANN : Choral. Melodie: *Jesu, der du meine Seele*. Cordes obligées et séquences instrumentales encastrées.

Sol mineur (g moll). 24 mesures, C, 12/8 et C.

BGA Jg. XXIII. Pages 144-146. CHORAL. (Melodie: *Jesu, der du meine Seele*). Siebenstimmig | Viol. I | Viol. II | Viola | S. A. T. B. | Continuo.

NBA. SERIE I / BAND 19. Pages 40-42 (Bärenreiter. TP 1287, pages 450-452). 6. Choral | Violino I | Violino II | Viola | Soprano / Corno da tirarsi / Oboe I, II | Alto | Tenore | Basso | Continuo.

[Tonalité : celle du rappel intense et douloureux des états personnels].

AUDUS : « Caractéristique originale, le tremblement des cordes dépeignant l'accalmie graduelle de la conscience ».

BASSO [Jean-Sébastien Bach, volume 2, page 294] : « Le choral qui clôt la cantate est exceptionnellement pourvu d'un appareil instrumental complémentaire, pour mieux souligner le message du texte, qui est la strophe 11... de Johann Rist. La mélodie est harmonisée dans le style habituel à quatre parties, mais, comme cela avait déjà été le cas dans l'aria 3 de la même cantate -les cordes se voient confier une fonction de fond harmonique « perspectif », à notes répétées et en valeurs de temps approximativement indiquées à 4/4 et à 12/8 ».

[Page 296], puis progressivement élargies, comme si Bach avait voulu transfigurer le verset final : «... Mais éternellement vivra celui-là seul qui est rempli de foi ».

BOMBA : « Seuls les registres vocaux sont menés à quatre voix, les instruments à vent viennent renforcer le soprano. Les cordes remplissent néanmoins une partie obligée. Elles jouent des accords en tons répétés, un mouvement perpétuel qui ne persiste même pas sur les fins des vers du mouvement choral. Des intermèdes se créent ainsi, intermèdes dont les modulations harmoniques rappellent la manière et l'habitude de Bach qui avait déjà été réprimandée à Arnstadt et qui était d'accompagner à l'orgue les chorals chantés. Avec grand raffinement, Bach ralentit section après section cette répétition dont l'intention initiale est bien de reprendre les *Zittern und Wanken* de l'air n° 3 et l'atmosphère spirituelle de cette cantate.

Au-dessus des noires du choral, les cordes jouent d'abord en doubles croches, puis en croches triolées, en croches et enfin en triolets formés de noires et de croches procédant à une alternance de l'accentuation entre le léger et le lourd. A la fin du mouvement vocal, il reste trois brèves mesures ; le premier violon tire le trait, à présent en mesures de noires, en descente chromatique, la viole qui est à présent l'instrument de basse, joue en tant que cadence le « *Diabolus in musica* », la quinte diminuée. Les tremblements et les chancelllements se calment, la conscience, voir le texte, s'apaise, mais dans les bas-fonds de cette structure musicale on entend encore le diable à l'affût ».

BOYER [Les mélodies de chorals dans les cantates de Jean-Sébastien Bach] : « Les instruments ne doublent pas les parties vocales. Accord final de sol majeur ! Parties indépendantes des deux Violons et Alt. Choral de Type I, harmonisé avec plusieurs parties instrumentales indépendantes.

Page 59 : Ajoute de parties complémentaires plus complexes ».

CANTAGREL [Les cantates de J.-S. Bach] : « Le choral est présenté de façon traditionnelle, en harmonisation homophone, avec en outre une respiration sur trois temps entre chaque période. La partie de soprano est doublée par le cor et les deux hautbois, alors que les trois autres voix ne sont soutenues que par le continuo. Quant aux deux parties de violons et à celle d'alto, elles font scintiller en même temps une lumière presque irréelle, en groupes de quatre doubles croches, d'abord, puis en groupes de trois croches en mesure ternaire (12/8), en croches en mesure binaire (à C), en groupes noire croche en triolets pour s'achever en noires. Alors qu'ainsi se détend la rythmique, en un ralentissement dûment noté, des mouvements chromatiques descendants gagnent la ligne des premiers violons, faisant littéralement vivre, en musique, cet apaisement de la douleur vers lequel la prédication sonore de la cantate mène le fidèle ».

DUFOURCQ : « Finalement le choral fait planer l'apaisement sur les âmes ; pour mieux nous en faire sentir les fruits, l'accompagnement de ce choral, encore tourmenté en son début, suivra par une simplification de plus en plus poussée la pensée du poète (doubles croches, triolets, croches) et aboutira à la parfaite quiétude ».

FINSCHER, L. [Notice Werner Classics] : « Même le choral final en sol mineur est exceptionnellement « discursif » : au-dessus de l'harmonie déjà très souple des voix homophones, les cordes illustrent « le tourment de la conscience » et son lent apaisement. Le postlude, avec son intervalle de quarte au premier violon, semble une réflexion inquiète sur le dernier vers *Wenn er nur ist glaubensvoll / A tous ceux dont la foi habite les cœurs* ».

[Teldec] : « Et enfin le choral (en sol mineur) est lui aussi « éloquemment » nuancé de manière tout à fait inhabituelle : au-dessus du choral homophone déjà très diversifié harmoniquement, les instruments à cordes illustrent *Mein Gewissen, das mich plagt*, et le lent apaisement de celle-ci ».

GARDINER [Musique au château de ciel] : « Bach recourt au procédé du tremolo [Mouvements 1 et 3] et dans le choral final pour rendre l'apaisement progressif de la conscience troublée du pécheur... Il revient au procédé du tremolo... Il plante des pulsations de doubles croches dans les lignes instrumentales, puis les ralentit en triolets, puis en croches, puis encore en triolets de noires, et enfin en simples noires qui descendent chromatiquement – ralentissement graduel jusqu'au point où les voix et le continuo finissent par se taire... ».

GEIRINGER [Jean-Sébastien Bach] : « Dans le choral final, une harmonisation de l'hymne *Jesu, der du meine Seele*, avec accompagnement des cordes, condense toute l'atmosphère de la cantate. Commenant avec la répétition anxieuse, vacillante, de doubles croches, le mouvement se ralentit peu à peu jusqu'à ce que, à la fin, les noires proclament l'entière confiance en la miséricorde de Dieu. Les poignantes progressions chromatiques dans les dernières mesures [+ Exemple musical]. Bach les employa à nouveau au commencement de la cantate BWV 78 basée sur le même choral). Elles semblent insister sur l'idée que c'est le sacrifice du Sauveur qui apporte la rédemption à l'humanité ».

HIRSCH [Die Zahl im Kantatenwerk] : « Le chœur chante 158 notes dans les *Stollen* et 152 notes dans l'*Abgesang*, somme numérique de *Johann Sebastian Bach* » [Approximation pour « 152 »].

ISOYAMA : « Le chœur final est chargé de calmer la conscience. Le choral de Johann Rist est identique à celui de BWV 78 mais ici l'harmonie oscille vers la gêne et le « motif du tremblement de l'aria de soprano est entendu encore une fois aux cordes. Mais au cours de la musique, la valeur de ces notes un peu agitées s'étend et, comme dans une sorte d'endormissement, la marche s'arrête. Ainsi le développement du contenu de la cantate en entier, de la crainte à l'espoir, est présenté encore une fois en résumé ».

LYON [Chorals -Rist, pages 101-103. Renvoi au Psaume 50 [PBJ. p. 846-847] : « Un véritable culte et I Corinthiens 10, 6-13 [PBJ. p. 1698] : mise en garde contre l'idolâtrie et saint Luc 16, 1-9 [PBJ. p. 1566] : l'intendant infidèle... ».

Analogie entre les deux chorals finals des cantates BWV 105 et 46, cette dernière cantate jouée le 1^{er} août 1723, la semaine qui suit l'exécution de BWV 105... "les instruments qui empiètent sur le chœur gardent un rythme souple représentant les derniers restants de la peur accumulée. Cette technique apparaît aussi dans le mouvement final de la cantate BWV 105 ».

MACIA [Collectif : Tout Bach] : « A l'harmonisation vocale très souple de la mélodie, le Cantor ajoute des trémolos et des traits frémissants aux violons avec une troublante conclusion *morendo*, [en mourant] le tout accompagnant le sens du poème... ».

NYS, Carl de : « Le choral final sobrement figuré, exprime la confiance dans le Seigneur qui n'abandonnera pas les siens mais les conduira dans le royaume de la lumière - Le choral est en réalité à sept voix puisque Bach confie trois aux deux violons et à l'alto. Dans la conclusion, nous n'entendons que ces trois cordes qui paraissent vouloir s'élancer, sans le soutien de la basse, vers les hauteurs les plus extatiques ; elles évoquent le royaume de lumière dans lequel le Seigneur introduira les siens. Il en est question dans le dernier vers du choral. Rythmes en doubles croches, triolets, croches, croches et noires en fin du motif chromatique descendant. Montée des violons qui s'immobilisent et planent dans le registre aigu, sans la basse, sur les mots : *Sondern ewig Leben soll* avec évocation de l'éternité heureuse du texte ».

[Enregistrement Rilling / Erato, volume 11] : « L'interprétation du motif des cordes dans le choral final n'est peut-être pas essentielle. C'est en lisant le texte du beau cantique de Johann Rist, *Jesu, der du meine Seele* (1641), en se souvenant aussi de la manière dont Bach l'a mis en œuvre dans une autre cantate (BWV 78), que leur signification se manifeste nettement.

... Il faut écouter la montée de ses violons, qui s'immobilisent et qui planent dans le registre aigu sans basse, sur les mots *Sonder ewig Leben* : on comprend alors que Bach est intimement ému par l'évocation que le texte fait de l'éternité bienheureuse. Plus qu'une douleur qui s'apaise, c'est l'expression de l'avant-goût de la félicité éternelle ».

[Festival de Mazamet 1968] : « Choral final en réalité à sept voix (cordes obligées ; violons I, II, Vla, continuo S. T. B). Dans la conclusion nous n'entendons que ces trois cordes qui paraissent vouloir s'élancer, sans le soutien de la basse, vers les hauteurs les plus extatiques ».

PIRRO [J.-S. Bach] : « Dans le choral qui promet la quiétude à l'âme croyante, les instruments nous parlent encore des angoisses passées. Pendant que le chœur déploie l'étoffe harmonieuse du cantique, les violons frémissent au-dessus de la mélodie. Par leurs accords précipités et tremblants, ils [Page 129] révèlent le trouble du cœur, qui reste agité quand l'esprit est déjà rassuré. Ils ne se calment que peu à peu. Au doubles croches succèdent des croches en triolets, puis des croches, enfin des triolets dont les deux premières croches sont unies, et l'orchestre ne s'engourdit dans la placidité des noires qu'à la péroraison, où le motif chromatique descendant gémit lentement, comme le dernier chant de la douleur, consolée mais non oubliée ».

PIRRO [L'esthétique de Jean-Sébastien Bach | *Le commentaire de l'accompagnement instrumental*, page 168] : « Dans ce choral, l'accompagnement d'abord agité, s'apaise peu à peu, tandis que le chœur chante : *Je le sais, tu calmeras ma conscience qui me tourmente*. Tout d'abord, les violons et l'alto frissonnent en doubles croches répétées, puis ils acceptent la cadence plus molle des triolets, et s'attardent jusqu'aux croches. A partir de là, le rythme des instruments s'alanguit encore, formé de groupes ternaires dont les deux premiers termes sont unis et les noires succèdent, uniformes, suivies enfin d'une blanche qui annonce la tenue prolongée où le mouvement va s'éteindre tout à fait [BGA XXIII, page 144]... on ne saurait trouver, dans les œuvres de Bach, un autre exemple de progression rythmique dont le symbole soit aussi complet, et dont la suite soit aussi parfaitement ménagée ».

SCHWEITZER [J.-S. Bach | *Le musicien-poète*] : « Le choral de la fin amène l'apaisement. Au début, l'orchestre accompagne encore avec les doubles croches répétées, puis par des triolets, puis par des croches et va se calmant de plus en plus jusqu'à la quiétude complète. Cette transformation dont on chercherait en vain d'autres exemples dans la musique classique, s'accomplit en 24 mesures de la façon suivante [+ Exemple musical]. Mais ce leitmotiv qui fait l'unité de la cantate, n'est que l'arrière-fond sur lequel se détachent les divers thèmes caractéristiques ».

WHITTAKER : « La strophe 12^e du cantique de Rist sur une mélodie anonyme *wachet doch erwartet, ihr Schäfer*. Choral tout de confiance, excepté sur la ligne 2 qui fait référence aux tourments de l'âme. Sur les mesures 3 et 89, d'extrêmes dissonances. A partir de la mesure 6 puis 18, battue à 12/8 aux voix supérieures avec doubles croches, alors que le choral est à 4/4 et en croches. Les voix et la basse continue maintiennent le rythme commun avec de fréquentes dissonances en croches ».

WIJNEN : « Les paroles évoquant le repos prochain de notre conscience, étonnement illustrées par la musique... L'orchestre joue un rythme différent pour chaque groupe de deux versets, ralentissant progressivement les valeurs – doubles croches, triolets, croches, etc. pour finalement arriver à un étonnant silence qui semble suspendre la musique dans le vide... un effet d'une stupéfiante modernité... ».

BWV 105. BIBLIOGRAPHIE

BACH CANTATAS WEBSITE

AMG (All Music Guide) : Notice de James Leonard.

BETHLEHEM. The Bach Choir of Bethlehem : Notice de Carol Traupman-Carr. 2003.

BRAATZ, Thomas : *Les mélodies de choral utilisées dans les œuvres vocales de Bach : Jesu, der du meine Seele*.

En collaboration avec Aryeh Oron (août 2005).

BROWNE, Francis (août 2005) : Texte du choral. *Jesu der du meine Seele*. 12 strophes.

CROUCH, Simon : *Commentaires*. 1996, 1998.

EMMANUEL MUSIC : Notice de Craig Smith.

MINCHAM, Julian : *The Cantatas of Johann Sebastian Bach*, chapitre 11. 2010.

ORON, Aryeh : *Discussions* 1] 20 août 2000. 2] 21 août 2005. 3] 18 septembre 2011. 4] 2 août 2015.

Les mélodies de choral utilisées dans les œuvres vocales de Bach : Jesu, der du meine Seele.

En collaboration avec Thomas Braatz. (août 2005)

AUDUS Mark : Notice de l'enregistrement Herreweghe / Virgin Classics. 1992.

BACH COMPENDIUM ou *Répertoire analytique et bibliographique des œuvres de Jean-Sébastien Bach*. Hans Joachim Schulze et Christoph Wolff = *Bach-Compendium: Analytisch-Bibliographisches Repertorium der œuvre Johann Sebastian Bach*. Editions Peters. Francfort-sur-le Main. 1985. BWV 105 = BC A 114, NBA 1/19.

BACH-JAHRBUCH 1978 [BjB. 229-231, 257]. Robert L. Marshall.

BÄRENREITER CLASSICS (19 volumes). 1989-2007. Sämtliche Kantaten 7. TP 1287. Volume , pages 411-452.

BASSO, Alberto : *Jean-Sébastien Bach*. Edizioni di Torino 1979 et Fayard 1984-1985. Volume 1, pages 34, 39, 69, 158.

Volume 2, pages 253, 268, 274, 279, 293-295, 296, 837.

BOMBA, Andreas : Notice de l'enregistrement Hänssler / Rilling / édition *bachakademie*, volume 33. 1999.

BOYER, Henri : *Les cantates sacrées de Jean-Sébastien Bach*. L'Harmattan. 2002. Pages 29, 227-228.

: *Les mélodies de chorals dans les cantates de Jean-Sébastien Bach*. L'Harmattan. 2003. Pages 59, 221-222.

BREITKOPF. Recueil n° 10 : 371 *Vierstimmige Chorgesänge*. C. Ph. E. Bach – KJ. Ph. Kirnberger (sans date). N° 37 (269, 296-297, 368).

Breitkopf n° 3765: *389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor* (sans date). Classement alphabétique. N° 185 à 188.

BUKOFZER, Manfred : *La musique baroque 1600-1750. De Monteverdi à Bach*. J.C Lattès. 1947-1982. Page 320.

CANDÉ, Roland de : *Jean-Sébastien Bach*. Le Seuil. 1984. Pages 139, 461 (incipit).

CANTAGREL, Gilles : *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*. Fayard 1998. Page 290 (simple citation).

: *Les cantates de J.-S. Bach*. Fayard. 2010. Pages 793-799.

CHAILLEY, Jacques : *Les chorals pour orgue de Jean-Sébastien Bach*. A. Leduc. 1974. Page 154 (BWV 752, authenticité discutée).

COLLECTIF : *Tout Bach*. Ouvrage publié sous la direction de Bertrand Dermoncourt. Robert Laffont – Bouquins. Novembre 2009.

Jean-Luc Macia *Cantates d'église*. Pages 174-175.

DUFOURCQ, Norbert : *Jean-Sébastien Bach / Génie allemand ? Génie latin ?* La Colombe. 1947. Pages 76-77.

DÜRR, Alfred : *Die Kantaten von J.-S. Bach*. Bärenreiter. Kassel. 1974. Volume 2, pages 388-390.

EKG. & EG. Le cantique de J. Rist, daté de 1641, n'est ni dans l'EKG. (1951) ni dans l'EG. (1997-2006).

FINSCHER, Ludwig : Notice de l'enregistrement *Das Kantatenwerk* / Harnoncourt, volume 26. 1980.

: Notice de la reprise de l'enregistrement de Fritz Werner pour Werner Classics (2000). Similaire au précédent

GEIRINGER, Karl : *Jean-Sébastien Bach*. Le Seuil. 1966. Pages 160-161.

- HASELBÖCK, Lucia: *Bach | Text Lexikon*. Bärenreiter, 2004. Pages 218, 61, 65, 67, 95, 109, 140, 143, 146, 162, 197.
- HARNONCOURT, Nikolaus : Remarques sur l'exécution. Teldec, volume. 26, page 10.
- HELMS, Marianne : Notice de l'enregistrement d'Helmuth Rilling. Disque *Laudate* 98694 , en collaboration avec Arthur Hirsch. 1982.
- HERZ, Gerhard: BWV 140. *Norton Critical Scores*. New York. 1972. Copistes et chronologie, page 16.
- HIRSCH, Arthur: *Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs*. Hänssler HR 24.015. 1^{ère} édition 1986. CN 45. Pages 66, 95-96.
: *Riemenschneider Bach Institute. The Quarterly Journal of the Baldwin-Wallace College. Berea, Ohio.*
Number Symbolism in Bach's First Cantate cycle : 1723-1724 – part I. Volume VI, n°4. October 1975. Page 15.
: Notice de l'enregistrement d'Helmuth Rilling. Disque *Laudate* 98694, en collaboration avec Marianne Helms. 1982.
- ISOYAMA, Tadashi : Notice de l'enregistrement de Masaaki Suzuki. CD BIS, volume 10. 1999.
- LEMAÎTRE, Edmond : *La musique sacrée et chorale profane. L'Âge baroque 1600-1750*. Fayard. *Les indispensables de la musique* 1992. Page 76.
- LIONNET, Annie : Critique de la version de Karl Richter. Revue *Diapason*, fin 1978, début 1979.
- LYON, James : *Johann Sebastian Bach. Chorals. Sources hymnologiques des mélodies, des textes et des théologies* Beauchesne. Octobre 2005. Pages 103, 283 (incipit de la mélodie = M 155).
- MACIA, Jean-Luc : critique de la version Herreweghe. Revue *Diapason*, février 1993.
: *Tout Bach. Cantates d'église*. Robert Laffont – Bouquins. 2009. Pages 174-175.
- MARCEL, Luc-André : *Bach. Solfèges Microcosme n° 19*. 1974. Page 180. [Simple discographie de Fritz Werner]
- MERLET, Jacques : Diffusion de la cantate, avec commentaire, sur « france Musique », le 5 avril 1981.
- MISSEL ROMAIN : Éditions Brepols. 1958. Pages 956-968.
- NEUMANN, Werner: *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*. VEB. Breitkopf & Härtel. Leipzig. 1971. Pages 126-127.
: Literaturverzeichnis: 55 (Schering). 56 (Schering). 66^{III} (Smend).
: *Kalendarium zur Lebens-Geschichte Johann Sebastian Bachs*. Bach-Archiv, 20 novembre 1970.
: Datation : 25 juillet 1723. Page 21. *Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte*. VEB. Leipzig. 1974. Page 115.
- NYS, Carl de : Notice du Festival de Mazamet. 1968.
: Notice de l'enregistrement Rilling / Erato (volume 11). 1978-1982. Notice de l'enregistrement de Fritz Werner
: *Jean-Sébastien Bach*, in « *Génies et Réalités* ». Hachette. 1970. Page 287 (discographie).
- PETITE BIBLE DE JÉRUSALEM : Desclée de Brouwer. Éditions du Cerf. Paris. 1955. Page 1254.
Dans les références bibliques, apparaît sous l'abréviation « *PBJ* ».
- PIRRO, André : *J.-S. Bach*. Félix Alcan. 5^e édition. 1919. Pages 125-129.
: *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach*. Fischbacher. 1907. Minkoff-Reprint. Genève. 1973.
Pages 33 [2], 59 [3], 168-169 [6 et 3], 183 [5], 224 [3], 234 [3], 447-119 [1].
- PITROU, Robert : *Jean-Sébastien Bach*. Éditions Albin Michel. 1955. Page 207.
- PLATEN, Emil : *Les chœurs d'entrée dans les cantates de Bach*. Notice Teldec, volume 12, page 10.
- P. UNGER, Melvil: *Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts*. Scarecrow Press (780 pages). 1996.
- SCHLOEZER, Boris de : *Introduction à J. S. Bach*. Gallimard. 1947-1979. Page 325.
- SCHERING, Arnold: W. Neumann. Literaturverzeichnis 55] *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. Musikgeschichte Leipzigs, Band III, Leipzig. 1941.
W. Neumann. Literaturverzeichnis Literatur 56] *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs* (introduction de Friedrich Blume). Leipzig 1942. Nouvelles éditions en 1950.
Notice de la partition Eulenburg n° 1040. 1936.
- SCHMIEDER, Wolfgang: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bachs*. Breitkopf & Härtel. 1950-1973-1998.
Édition 1973 : pages 140-141, 394 : incipit des BWV 352-354. Page 462 : incipit BWV 752.
Literatur: Spitta. Schweitzer. Wolfrum. Pirro. Parry. Voigt. Wustmann. Wolff. Terry. Francke. Moser. Steglich. Thiele. Schering. Neumann. Smend.
BJb. 1906. 1910. 1913. 1915. 1920. 1928. 1929. 1934. 1978. *Bachfest* 1904.
- SCHWEITZER, Albert : *J.-S. Bach | Le musicien-poète*. Fœstich. 1967. 8^e édition française depuis 1905.
Pages 162, 166, 233, 244, 249, 277. Édition allemande augmentée (844 pages) et publiée en 1908 Breitkopf & Härtel : *J. S. Bach*. Traduction anglaise en 1911 par Ernest Newman. Plusieurs éditions.
Dover Publications, inc. New York. 1911-1966.
Volume 1, page 251. Volume 2, pages 77 (note), 93 (note), 188, 195, 254, 380, 409, 426, 448 (note), 460, 465.
- SMEND, Friedrich: W. Neumann. Literaturverzeichnis 66^{III}] *Kirchen-Kantaten vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest*, Berlin. 1947. Cantates BWV 19, 27, 33, 35, 46, 78, 99, 105, 178, 199.
- SPITTA, Philipp: *Johann Sebastian Bach | His Work and influence on the Music of Germany 1685-1750*. Novello & Cy. 1889. Dover Publications, Inc. 1951-1952. Volume II, pages 424-427, 680-681 (filigrane).
- SUZUKI, Masaaki : *Notes de la production*. CD BIS, volume 10. 1999.
- TIÉNOT, Yvonne : *J.-S. Bach*. H. Lemoine. 1951. Chronologie 1723-1727.
- WESTRUP, Jack. A., Sir: *Bach Cantatas*. BBC Publications. 1966-1975. Pages 41, 50.
- WHITTAKER, W. Gillies: *The Cantatas of Johann Sebastian Bach | Sacred & Secular*. Oxford U.P. 1959-1985.
Volume 1, pages 434, 630-637, 644 - Volume 2, page 287.
- WIJNEN, Dingman Van : Notice (sur CD, page 97) de l'enregistrement de Pieter Jan Leusink. 2000-2006.
- WOLFF, Christoph : Notice de l'enregistrement de Ton Koopman. Volume 7. 1998.
: Notice de l'enregistrement de Philippe Herreweghe. CD Outhere. 2012.
- WUSTMANN, Rudolf: *Johann Sebastian Bachs geistliche und weltliche Kantatentexte*. Breitkopf & Härtel, 1913-1967- 1976. Pages 193-194.
- ZWANG, Philippe et Gérard : *Guide pratique des cantates de Bach*. R. Laffont. 1982. ZK 36, pages 95-96.
Réédition révisée et augmentée. L'Harmattan. 2005.

BWV 105. SOURCES SONORES + VIDÉOS

Liste établie par Aryeh Oron et ici proposée sous forme allégée avec, parfois, quelques précisions relatives aux références et aux dates.

Les numéros [1] et suivants [2, 3, 4, etc.] indiquent l'ordre chronologique de parution des enregistrements.

35 références (Août 2000 – Août 2022) + 21 (+ 5) mouvements individuels (Août 2000 – Juillet 2020).

Exemples musicaux (audio) : Aryeh Oron (janvier 2003 - janvier 2005). Versions : N. Harnoncourt, P.J. Leusink.

Premier chœur [Mvt. 1] par le Chamber Orchestra & Chorus of Radio Denmark / M. Woldike.

Choral [Mvt. 6] par Margaret Greentree: *The Bach Chorales*.

Les renvois en gras, **YouTube**, **BCW**, **All of Bach (A°B)**, **Soundcloud**, **Dailymotion**, **Mezzo** (etc.) sont en libre accès.

- 7] **ANSERMET**, Ernest. Orchestre de la Suisse Romande et chœur Pro Arte de Lausanne. Soprano: Agnes Giebel. Contralto: Helen Watts. Tenor: Ian Partridge. Baritone: Tom Krause. Enregistré au Victoria Hall, Genève (Suisse), 29-31 mai 1966. Durée : 26'26. Disque Decca : *Ace of Diamonds SXLA* : 6266. 1967. + Cantate BWV 45 + Cantate BWV 45. Reprise en disque Decca OS-25966. 1973. Reprise disque London SR-33227. Reprise en coffret de 2 CD Decca 4800027 *Eloquence*. **YouTube** (29 mars 2018). Mvt. 6. Durée : 2'28.
- 20] **GARDINER**, John Eliot. Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. Soprano: Katharine Fuge. Counter-tenor: Daniel Taylor. Tenor: James Gilchrist. Bass: Peter Harvey. Enregistrement live durant *le Bach Cantata Pilgrimage*, en la cathédrale Saint-Nicolas de Merano (Italie), 19 août 2000. Durée : 23'07. CD Deutsche Grammophon - Archiv Produktion 463 590-2. + Cantates BWV 94, 168. **YouTube** (28 juillet 2018). Mvt. 3. Durée : 6'40. **YouTube** (22 octobre 2018). Mvt. 1. Durée : 6'19. **YouTube** (9 janvier 2019). Mvt. 5. Durée : 5'17.
- 6] **GOLDSBROUGH**, Arnold. Ambrosian Singers. English Chamber Orchestra. Soprano: Jennifer Vyvyan. Contralto: Norma Procter. Tenor: David Galliver. Bass: Owen Grundy. Enregistré à St. Mary's, Primrose Hill, Londres (GB), 1963. Enregistrement radiophonique (BBC 3). Bande magnétique ? BWV 154 NP 1635. + Cantate BWV 154.
- 27] **HAKKINEN**, Aapo. Estonian Philharmonic Chamber Choir / Helsinki Baroque Orchestra. Soprano: Carolyn Sampson. Counter-tenor: Benno Schachtner. Tenor: Werner Gürz. Bass: Cornelius Uhle. Enregistré au Hyvinkaa Hall (Finlande), 25-28 septembre 2017. Durée : 21'02. CD Ondine ODE-1312-2. + 2 pièces vocales de Robert Schumann, op. 140 et 71
- 12] **HARNONCOURT**, Nikolaus (Volume 26). Tölzer Knabenchor. Cententus Musicus Wien. Soprano: jeune soliste du Tölzer Knabenchor: Wilhelm Wiedl. Alto: Paul Esswood. Tenor: Kurt Equiluz. Bass: Ruud van der Meer. Enregistré au Casino Zögernitz, Vienne (Autriche), 14 février 1978 - 2 février 1979. Durée : 21'. Coffret de 2 disques Teldec 6.35558-00-501. *Das Kantatenwerk*, volume 26. 1980. Reprise en coffret de 2 CD Teldec 242 602-2 ZK. *Das Kantatenwerk*, volume 26. 1989. Reprise en coffret de 6 CD Teldec 4509-91760-2. *Das Kantatenwerk*, volume 6. 1994. + Cantates BWV 100 à 117. Reprise en coffret de 15 CD *Bach 2000*. Teldec 3984-25708-2. 1999. Volume 3. Distribution en France, septembre 1999. + Cantates BWV 100 à 117. BWV 119 à 140. BWV 143 à 149. Reprise *Bach 2000*. CD Teldec 8573 81178-2. Intégrale en CD séparés. Volume 32. 2000. Reprise Warner Classics. CD 8573 81178. Intégrale en CD séparés. Volume 32. 2007. **YouTube** + **BCW** (Mars 2011, 13 septembre 2011 + **Partition autographe déroulante**. Avril 2012. **YouTube** (14 avril - 31 décembre 2012).
- 13] **HARRINGTON**, Jan. Indiana University Singers. Soli ? Enregistré à l'Indiana University School of Music. Bloomington (Indiana – USA). Enregistré le 12 octobre 1980. Report bande magnétique Indiana University School of Music.
- 3] **HAAS**, Karl. London Baroque Ensemble. Solistes inconnus. Enregistré à Londres (GB), 16 août 1955. Disque His Master Voice HMS.
- 15] **HERREWEGHE**, Philippe. Collegium Vocale Gent. Soprano: Barbara Schlick. Alto: Gérard Lesne. Tenor: Howard Crook. Bass: Peter Kooy. Enregistré à la Minderbroederskerk à Gand (Belgique), décembre 1990. Durée : 22'03. CD Virgin Classics VC 7 59237 2 D 567 (1992). + Cantate BWV 131. Dans la section 5, un hautbois remplace le cor habituellement utilisé mais non prescrit. Deux reprises en CD coffret Virgin Classics (1999-2003) 7243 5 61721 28. + Cantates 131, 105, 39, 93, 107 + Messes. **YouTube** (8 juillet 2011. 9 octobre 2012. 8 janvier 2015).
- 24] **HERREWEGHE**, Philippe. Collegium Vocale Gent. Soprano: Hana Blazikova. Alto: Damien Guillon. Tenor: Thomas Hobbs. Bass: Peter Kooy. Enregistré à la Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem (D), 27-29 janvier 2012. Durée : 20'30. CD Outhere LPHI 006. 2012. Distribution en France, fin septembre 2012. + Cantates BWV 138, 25, 46. **YouTube** | **france musique**. Émission « *Sacrées musiques* ». Benjamin François. 30 avril 2017. **YouTube** | **france musique**. Émission « *La Cantate* ». Corinne Schneider. 15 mars 2020.
- 34] **JOHANNSEN**, Kay. Stuttgarter Kantorei | Stiftsbarock Stuttgart. Enregistrement **vidéo** dans le cadre du *Zyklus 'Bach:vokal*. *Stiftskirche*, Stuttgart (D), 22 novembre 2019. **YouTube**. **Vidéo** + **BCW** (23 mars 2020). Mvt. 1. Durée : 6'03. **Vidéo** (29 mars 2020). Mvts. 2, 3. Soprano: Franziska Bobe. Alto: Henriette Gödde. Durée : 6'56. **Vidéo** (30 mars 2020). Mvts. 4, 5. Bass: Dominik Wörner. Tenor: Stephan Scherpe. Durée : 7'35. **Vidéo** (31 mars 2020). Mvt. 6. Durée : 2'05. Durée totale : 22'39.
- 16] **KOOPMAN**, Ton (Volume 7). Amsterdam Baroque Orchestra & Choir. Soprano: Lisa Larsson. Alto: Elisabeth von Magnus. Tenor: Gerd Türk. Bass: Klaus Mertens. Enregistré à la Waalse Kerk. Amsterdam (Hollande), septembre-octobre 1997. Durée : 22'15. Coffret de 3 CD Erato 3984 - 23141-2. 1998. Reprise en coffret de 3 CD Antoine Marchand / Challenge Classics CC 72207. 2005. + Cantates BWV 136, 184, 148. **YouTube** + **BCW** (5 avril 2013). [Étonnant que dans une collection dite « intégrale » des cantates de Bach (Erato et Antoine Marchand), une si petite place ait été dévolue aux textes d'accompagnement, surtout si l'on choisit le spécialiste qu'est Christoph Wolff ! La notice de ce dernier est d'ailleurs autrement « consistante » dans l'enregistrement de Philippe Herreweghe paru en 2012]

- 1] **LEHMANN**, Fritz. Berliner Motettenchor / Berliner Philharmoniker. Soprano: Gunthild Weber. Contralto: Lore Fischer.
Tenor: Helmut Krebs. Bass: Hermann Schey. Enregistré à la Jesus-Christus-Kirche, Berlin (D), 12 juin 1952. Durée : 28'.
Disque Archiv Produktion APM 14080 (mono) + Cantate BWV 39. Disque Archiv-Produktion Archiv ARC-3066.
Disque American Decca DL-9682. + Cantate BWV 170 et ou BWV 39. Disque Decca. Version signalée par C. de Nys in *Jean-Sébastien Bach (Génies et réalités)*, page 287. Report MP3 BnF Collection (France).
- 19] **LEUSINK**, Pieter Jan. Holland Boys Choir/ Netherlands Bach Collegium. Soprano: Marion Strijk. Alto: Sytse Buwalda.
Tenor: Nico van der Crabben. Bass: Bas Ramselaar. Enregistré en l'église Saint-Nicolas de Elburg (Hollande), juin -
Juillet 2000. Durée : 22'54. Bach Edition. 2000. Coffret de 5 CD Brilliant Classics 99379. Volume 20 - Cantates, volume 11.
Reprise Bach Edition. 2006. CD Brilliant Classics IV - 93102 24/100. + Cantates BWV 64, 134.
Cette réédition 2006 a fait l'objet en 2010 d'une nouvelle édition augmentée (157 CD) + Partitions + 2 DVD proposant les *Passions selon saint Jean et selon saint Matthieu*. Autre tirage Brilliant Classics en coffret (50 CD) reprenant uniquement les cantates.
Référence : 94365 50284 21943 657. Distribution en France (NET), 8 -10 janvier 2013. **YouTube**. + **BCW** (Septembre 2012).
- 25] **LIN**, Wilbur. Chamber Philharmonic Taipei & Bach Choir. Soprano: Ya-Ping Hsu. Alto: Yu Chen. Tenor: William Fang.
Baritone: Ying-Jen Yao. Enregistrement **vidéo**, à Taipei (Taiwan), 25 juillet 2013 des mouvements **1 à 3**.
YouTube. **Vidéo** + **BCW** (Août 2013). Mouvements **1-3**. Durée : 10'46.
- 31] **LUTZ**, Rudolf. Soprano: Sibylla Rubens. Alto: Jan Börner. Tenor: Bernhard Berchtold. Bass: Tobias Wicky.
Orchester der J. S. Bach-Stiftung. Enregistrement **vidéo** en l'église évangélique (protestante) de Trogen (Suisse), 22 mars 2019.
CD *Bach-Kantaten* N° 30. LC 27081. B 672. 2020. + Cantates BWV 55, 68.
YouTube | **Bachipedia**. **Vidéo** (19 septembre 2019/14 août 2021). Durée : 19'08.
YouTube | **Bachipedia**. **Vidéo** (19 septembre 2019). *Workshop*. Niklaus Peter. Rudolf Lutz. Durée : 43'30.
YouTube | **Bachipedia**. **Vidéo** (19 septembre 2019). *Reflexion*. Christian M. Rutishaus. Durée : 21'53.
- 17] **NICKOLL**, Harald. Kammerchor Carmina Mundi e. V. Aachen / Coll' Arco. Soprano: Maria Regina Heyne. Alto: Ruth Sandhoff.
Tenor: Kim Schrader. Bass: Daniel Böhm. Enregistrement live en l'église Saint-Nicolas, Aix la Chapelle (D), mars 1998.
CD Kammerchor Carmina Mundi e0.v. Aachen. + Haendel, le *Dixit Dominus*.
- 23] **OLTMAN**, Dwight. Baldwin-Wallace Motet Choir. Members of Opera Cleveland Orchestra. Soprano: Suzie Leblanc.
Mezzo-soprano: Jennifer Lane. Tenor: Alan Bennett. Baritone: Tyler Duncan. Enregistrement live au Baldwin-Wallace College,
Berea (Ohio - USA), 16 avril 2010. CD Baldwin-Wallace-College, Conservatory of Music BW CD 10-031.
- 28] **PHICHON**, Raphaël. IV/VII. *Bach en sept paroles à la Philharmonie de Paris : Châtiment*. Ensemble Pygmalion.
Soprano: Sabine Devieille. Alto : Benno Schachtner. Tenor : Reinoud Van Mechelen. Bass : Manuel Walsler.
Enregistrement **vidéo** à la Philharmonie de Paris. Cité de la Musique, Paris (France), 30 janvier 2018. Durée : 21'49.
YouTube. **Vidéo** + **BCW** (30 janvier 2018. 25 avril 2021). + Cantates BWV 25, 99, 103 Durée totale : 115'.
- 30] **POZZI**, Davide. Mailänder Kantorei. Ensemble Strumentale della Mailänder Kantorei. Soprano: Carlotta Colombo.
Contralto: Marta Fumagalli. Tenor: Alessio Tosi. Bass: Christian Senn. Enregistrement **vidéo** à la Chiesa Critiana Protestante
de Milan (Italie), 15 avril 2018. Durée : 23'36. **YouTube**. **Vidéo** (27 avril 2018).
- 21] **RADEMANN**, Hans-Christoph. Dresdner Kammerchor. Dresdner Barockorchester. Soprano: Anna Prohaska.
Alto: Suzanne Langner. Tenor: Hans Jörg Mammel. Bass: Henryk Böhm. Enregistré à la Nikolaikirche, Leipzig (D), 18 juin 2008.
Bachfest Leipzig 2008. Durée : 22'. CD MDR Figaro (diffusion radiophonique : 9 août 2009).
Reprise en album de 2 CD Bach-Archiv Leipzig (MDR) Bachfest Leipzig 2008. *Ausgewählte Höhepunkte*.
- 35] **REYES**, Alejandro (Direction + orgue). Bach Santiago + Soli. Enregistrement **vidéo** au Grand Temple du Campus Oriente.
Université catholique du Chili, Santiago, 23 janvier 2022.
YouTube. **Vidéo** + **BCW** (23 janvier 2022). Durée : 12'52. + Cantates BWV 10, 89.
- 10] **RICHTER**, Karl. Münchener Bach Chor & Orchester. Soprano: Edith Mathis. Alto: Julia Hamari. Tenor: Peter Schreier.
Bass: Dietrich Fischer-Dieskau. Enregistré à la Herkules-Saal, Munich (D), mars - octobre 1976 - juin 1977.
Durée : 24'49. Disque. Archiv Produktion 2722 028. Février 1979. + Cantates BWV 9, 187, 178, 102, 179, 137, 33, 17, 100, 27, 148.
Disque. Reprise en coffret Archiv Produktion 2723.058. Dimanches après la Trinité. I. volume II). **YouTube**. + **BCW** (15 août 2013)
Reprise en coffret de 6 CD Archiv Produktion. 439 389-2 (volume IV/2). Sonntag nach Trinitatis. 1998-2000.
Reprise en coffret de 26 CD (75 cantates). *Sonnetage nach Trinitatis I. 2/6*. Archiv Produktion 4808383. 1998-2000.
Ensemble des cantates enregistrées par Karl Richter (1959-1979). **YouTube** (25 avril 2018). + BWV 45, 102.
- 11] **RILLING**, Helmuth. Gächinger Kantorei Stuttgart. Bach-Collegium Stuttgart. Soprano: Arleen Auger. Alto: Helen Watts.
Tenor: Adalbert Kraus. Bass: Walter Heldwein. Enregistré à la Gedächtniskirche Stuttgart (D), septembre - décembre 1977 et
janvier 1978. Durée : 25'20. Disque (D). *Die Bach Kantate. Hänssler Verlag. Classic. Laudate* 98694. + Cantate BWV 46.
- 14] **RILLING**, Helmuth. Reprise de l'enregistrement précédent en 1980-1981 avec Gabriele Schreenbach, alto, se substituant à Helen
Watts. Gächinger Kantorei Stuttgart. Bach-Collegium Stuttgart. Soprano: Arleen Auger. Alto: Helen Watts.
Tenor: Adalbert Kraus. Bass: Walter Heldwein. Coffret de 3 disques Erato (F) STU 71378. *Les grandes cantates* (Volume 11) 1982.
CD. *Die Bach Kantate* (Volume 45). Hänssler Classic. *Laudate* 98898. 1982. + Cantates BWV 45, 168.
CD. Hänssler edition bachakademie (Volume 33). Hänssler-Verlag 92.033. 1999.
YouTube. **Vidéo** + **BCW** (Décembre 2010. Octobre 2011 13 octobre 2013).
YouTube + **BCW** (Octobre 2011 - 14 octobre 2013. 1^{er} février 2015).
- 33] **ROMANENKO**, Oleg. Collegium Musicum Ensemble. Moscou. Enregistré en la Cathédrale évangélique luthérienne Saint-Pierre et
Saint-Paul, Moscou (Russie), 3 novembre 2019. Durée :
- 22] **SCHWARZ**, Gotthold. Bach Consort. Leipzig. Soprano: Miriam Meyer, Gesine Adler. Alto: Suzanne Krumbiegel.
Tenor: Markus Brutscher. Bass: Gotthold Schwarz. Enregistré en l'église Divi Blasii de Mühlhausen (D), 20 juillet 2009.
Diffusion sur MDR Figaro, le 12 septembre 2009. Album de 2 CD MDR Figaro : *Konzert der Reihe Johann Sebastian Bach
und seine Städte*. MDR Musiksommer. 2009.

- 18] **SUZUKI**, Masaaki (Volume. 10). Bach Collegium Japan. Soprano: Miah Persson. Counter-tenor: Robin Blaze. Tenor: Makoto Sakurada. Bass: Peter Kooy. Enregistré à la Kobe Shoin Women's University Chapel (Japan), février 1999. Durée : 21'23. CD BIS 951. 1999. Digital. Distribution en France en mars 2000. + Cantates BWV 186, 179. YouTube (Janvier 2011). Aria de soprano [3]. Durée : 6'06. YouTube (Septembre 2015). Versions non accessibles (Juin 2016). **YouTube** | **Alexandr/Russie** ? (10 octobre 2020). **YouTube** | **Zampedri** / 4 (29 mars 2021).
- 4] **THURN**, Max. Chor des Eppendorfer Gymnasiums. NDR Chor. NDR Sinfonieorchester. Soprano: Maria Frienhausen. Alto: Margrit Franke. Tenor: Johannes Feyeraabend. Bass: Rudolf Aue. Enregistré à Hambourg (D), 15-16 juin 1959. Report sur bande magnétique Norddeutsche Rundfunk in Hamburg. **YouTube** | **Rainer Harald** / **BCW** (13 août 2012). Durée : 25'34.
- 29] **VELDHOVEN**, Jos van. Netherlands Bach Society. Soprano: Maria Keohane. Alto: Tim Mead. Tenor: Daniel Johannsen. Bass: Matthew Brook. Enregistrement **vidéo** dans le cadre du projet *All of Bach*, à la Walloon Church, Amsterdam (Hollande), 10 février 2018. **YouTube**. **Vidéo** (18 juin 2019). Durée : 22'42.
- 26] **WACHNER**, Julian. *Bach at One*. Choir of Trinity Wall Street. Trinity Baroque Orchestra Wall Street. Soli : ? Enregistrement **vidéo** à la Trinity Church Wall Street, New York City (USA), 22 octobre 2014. Durée : 20'18. **Vidéo**. **Trinity Wall Street Website** / **BCW**. Cantate BWV 109. Durée totale avec présentation : 68'30.
- 5] **WERNER**, Fritz. Heinrich Schütz Chor-Heilbronn. Pforzheim Chamber Orchestra. Soprano: Agnès Giebel. Alto: Claudia Helmann. Tenor: Helmut Krebs. Bass: Erich Wenck. Enregistré à Ilsfeld (D) en juin 1963. Durée : 26'15. Disque Erato mono 50183 et (Stéréo) STU 70183. *Les grandes cantates*, volume 16. + Cantate BWV 31. Reprise en disque Musical Heritage Society MHS-1023. Reprise en coffret de 10 CD Warner Classics. 2564 61402-2. 2002. Coffret n° 2. 2004.
- 32] **WESTBROOK-GEHA**, Mary. Blanche Moysse Chorale & Orchestra. + Soli. Enregistrement **vidéo** au Brattleboro Music Center, Brattleboro, (Vermont – USA), 13 octobre 2019. **YouTube**. **Vidéo** + **BCW** (30 octobre 2019). Durée 24'50. + BWV 100, 131, 140.
- 9] **WESTENBURG**, Richard. Aspen Chamber Choir. Soprano: Lucy Shelton. Alto: Katherine Benfer. Tenor: Robert Rich. Bass: Jan Opalach. Enregistré (bande magnétique ?) à Aspen (Colorado - USA), 3 août 1975. Report en album de 2 CD Aspen Music Festival.
- 8] **WILHELM**, Gerhard. Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Collegium Musicum des WDR. Soprano: Elisabeth Speiser. Alto: Maureen Lehane. Tenor: Adalbert Kraus. Bass: Siegmund Nimsgern. Enregistrement radiophonique sur bande magnétique Effectué à Stuttgart (D), 1974. **YouTube** | **Rainer Harald** / **BCW** (27 août 2019). Durée : 23'28.
- 2] **WÖLDIKE**, Mogens. Orchestre de chambre et Chœur Madrigal de la Radio danoise (Statsradiofonien DK. Copenhague). Soprano: Ruth Guldbæk. Contralto: Else Brems. Tenor: Uno Ebrelius. Bass: Bernhard Sønnerstedt. Enregistré en avril 1955. Durée : 27'39. Disques La Voix de son maître / EMI ALP 1528. Reprise disque HMV 139535 et 72428. Disque Bach Guilde BG-603 (USA). Reprise en CD label *Forgotten Records* FR 425. 2010. + Cantate BWV 33. Reprise en coffret de 2 CD Baroque Music Club. *The Bach Collection* BACH-722. + Cantates 25, 46, 103.

BWV 105. MOUVEMENTS INDIVIDUELS

- M-1. Mvt. 3] William H. Scheide. Bach Aria Group. Soprano: Jean Carlton. 1947 ou 1948. Disque Vox 367 (78 tours en 12 pages). Reprise en disques 33 tours Vox 3674 et 6370.
- M-2. Mvt. 3] Emile Naoumoff. Transcription pour le piano. Enregistré à Paris (France), mai 1981. **YouTube**. **Vidéo** + **BCW** (20 décembre 2012). Durée : 4'58. Voir ci après la référence M-12.
- M-3. Mvt. 3] Soprano : Christina Price + hautbois, violoncelle et positif. Enregistrement live au Riemenschneider Bach-Institute, Baldwin Wallace University de Berea 'Ohio – USA), 3 novembre 1984. Report sur microcassette Baldwin-Wallace College. Conservatory of Music.
- M-4. Mvt. 3] Samuel Baron. Bach Aria group. Soprano: Carol Webber. Enregistré au Fine Arts, University of New York. New York (USA), juin 1987. Durée : 6'17. CD Musical Heritage Society MHS 5120307A.
- M-5. Mvt. 5] John Nelson. Soprano: Kathleen Battle. Orchestra of St. Luke's (USA). K. Battle. Août - décembre 1989, août 1990. CD Deutsche Grammophon 429737: *J. S. Bach: Arias / The Bach Album*. 1992.
- M-6. Mvt. 6] Kathy Geisler (Computer). Enregistré en Californie en 1992. Durée : 1'29. CD Well Tempored Productions WPT-5160.
- M-7. Mvt. 3] Soprano: Kendra Colton. Transcription hautbois. Enregistré à la Parish Church, Duxbury (Massachusetts – USA), 25 février 1996. Février 1996. CD Boston Records BR-1016. 2001.
- M-8. Mvt. 3] Soprano: Nienke Oostenrijk. E et 1^{er} juillet 1998. CD Vanguard Classics 99166. 1999. Reports CD Challenge Classics CC 72034. 2001. CD Challenge Classics CC 72506. 2011. **YouTube** (10 juin 2016). Durée : 5'34.
- M-9. Mvt. 3] Dale Higbee. Carolina Baroque. Soprano: Teresa Radonski. Enregistré à Salisbury (North Carolina – USA), 25 mars 2001. Coffret de 2 CD Carolina Baroque CB-109 : Cantatas and Concertos of Bach.
- M-10. Mvt. 5] Albrecht Winter. Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig. Tenor: Christoph Genz. Enregistré à la Paul-Gerhardt-Kirche, Leipzig (D), septembre 2004. CD AVI Music 553002. 2008.
- M-11. Mvt. 3] Soprano: Gaële Le Roi. Transcription hautbois, violoncelle, clavier, orgue, violon et viola. Enregistré en France, novembre 2001. 2005 ? CD Arion ARN-68566. 2002.
- M-12. Sinfonia ?] Albrecht Meyer. The English Concert. Concerto (hautbois) d'après la cantate Enregistré à la St. Paul's Church, Depford, Londres (GB), 2-6 mars 2009. CD Decca 4781517: *Voices of Bach*. **YouTube** + **BCW** (Décembre 2014).
- M-13. Mvt. 3] Emile Naoumoff. Transcription pour le piano. Voir ci-dessus la référence M-2. Enregistrement **vidéo** : 1^{er} juin 2009. Durée : 5'57. **YouTube**. **Vidéo** + **BCW** (1^{er} juin 2009).
- M-14. Mvt. 3] Bicket, Harry. The English Concert. Soprano: Elisabeth Watts + violons. Enregistré à Londres (GB), juin 2010. Durée : 6'26. CD SACD Harmonia Mundi HMU 807 550. 2011.
- M-15. Mvt. 3] Bart Naessens. Ensemble BachPlus. Soprano: Elisabeth Hermans + hautbois baroque. Enregistré à Brugge (Belgique), 8 mai 2011. Durée : 6'. **YouTube**. **Vidéo** + **BCW** (10 mai 2011).

- M-16. Mvt. 1] Rafik Matta. Telemann Ensemble Montréal. Enregistrement **vidéo** à Montréal (Canada), 24 mars 2012. Durée : 5'41.
YouTube. Vidéo + BCW (11 mai 2012).
- M-17. Mvt. 5] A Hug Project. 2013. Albrecht Hügli. Enregistré le 4 février 2013. Durée : 5'12.
YouTube. Vidéo + BCW (5 février 2013).
- M-18. Mvt. 1] Nestor Zadoff. Grupo Coral Divertimento. Enregistrement **vidéo** à Domingo (Argentine), 17 novembre 2013.
 Durée : 7'03. **YouTube. Vidéo + BCW** (Mai 2017. Novembre 2013 11).
- M-19 Mvt. 5] Steven Seigart. UM Choir. Mezzo-soprano: Hayley Tevelow. Tenor: Matthew Hill. Enregistré à l'University of Maryland (USA), décembre 2014. Durée : 6'09. **YouTube. Vidéo + BCW** (10 décembre 2014).
- M-20. Mvt. 3] Johannette Zomer. Tulipa Consort. Soprano: Johannette Zomer. Enregistré à la Cunerakerk, Rhenen (Hollande), mai 2017. CD Channel Classics CCS-39917. **YouTube. Vidéo** (Concerne la cantate BWV 32/1).
- M-21. Mvts. 3, 6] Wolfgang Katschner. Lautten Compagny Berlin. Soprano: Anna Prohaska. Enregistré à la Christuskirche, Berlin (D), juin 2020. CD Alpha Classics-658. Brève annonce sur YouTube, 15 juin 2020. Durée : 1'03.

BWV 105. YouTube. Autres mouvements individuels :

6-7 mai 2016. [Mvts. 6]. WWW Johann Sebastian Bach 371 Vierstimmige Chorale. Breitkopf & Härtel. 1832. *Synthetic Classics*, n 369. Volume 4. Durée : 1'25 et 1'32 + **Partition déroulante**. Melodie/Choral: *Jesu, der du meine Seele*. BWV 353 et 354.

10 mai 2011. [Mvts. 3]. Baroque Oboe. Dymphna Vandenabeele. Enregistrement **vidéo** à Sint Walburgakerk, Brugge (Belgique), 8 mai 2011. Durée : 5'59. **Vidéo** centrée exclusivement sur la hautboïste et ignorant la soprano.

30 mars 2015. [Mvts. 3]. Arrangement pour flûte, hautbois et cordes. Mike Magatagan Durée : 8'29.

2 avril 2017. [Mvts. 6]. *Harmonic analysis with colored notes*. + **Partition déroulante**. Durée : 1'44.
 Melodie/Choral: *Jesu, der du meine Seele*.

3 juillet 2019. [Mvts. 1]. Mike Magatagan. Arrangement pour flûte, harpe et cordes. Durée : 7'59.

EN CONCERT

HERREWEGHE. Chœur et orchestre de la Chapelle royale. Festival de Saint-Denis 1987. Retransmission sur FM en juin 1988.

HERREWEGHE. Festival de Saintes, 8 juillet 1989 retransmis sur FM, 6 septembre 1989.

ANNEXE BWV 105

PHILIPP SPITTA

Johann Sebastian Bach / His Work and influence on the Music of Germany 1685-1750

Novello & Cy.1889. Dover Publications, Inc. 1951-1952. Volume 2, pages 424-427. Pages 680-681 (filigrane) :

«... *Les cantates de la période de Leipzig 1724-1727*. XV. (15^e cantate de la liste). « La cantate BWV 105, *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht*, pour le 9^e dimanche après la Trinité. « Cette cantate a le caractère fervent et suppliant d'une prière pénitentielle et l'orchestre attaque en sol majeur avec les deux parties supérieures traitées en canon. Dans toute cette section [Mouvement 1, Chorsatz], le chœur à quatre voix intervient sur les paroles *N'entre pas en jugement avec ton serviteur* (Psaume 143/2). Ce chœur n'est pas issu du sujet instrumental mais du motif traité en canon, les autres parties étant indépendantes, et d'un motif original évoluant par dessus la basse continue. Au bout de six mesures, les voix s'arrêtent de nouveau et alors les instruments reprennent la mélodie pénitentielle cette fois à la quinte supérieure. C'est alors une composition musicale en double contrepoint qui se retrouve à nouveau quand le chœur reprend sur huit mesures plus loin ; le soprano répond au ténor, l'alto au soprano et le ténor à l'alto.

Les instruments empruntent la forme rythmique au chœur et forment ainsi une ligne indépendante soudée au chœur en un ensemble magistral. Une fois encore, une brève pause est faite par le chœur tandis que les instruments tissent leur motif qui fait référence précise au sujet du début (à la mesure 5). Puis, pour la troisième fois, le chœur reprend et va, intensifiant de façon libre le sujet principal et sa propre expression pénitentielle traverse toute l'étendue de la gamme comme si elle venait tout droit du centre même de la composition. Le chœur s'achevant, l'expression est prolongée doucement jusqu'à la fin par un long point d'orgue à la dominante.

Un admirable *adagio* très élaboré est suivi immédiatement d'une fugue animée sur les mots « Devant ta Face aucun homme ne sera justifié ». Nous pouvons placer en exergue à ce mouvement une formule appropriée: Moi, le Seigneur Dieu, je suis un Dieu jaloux ! » Le traitement de ce thème résolu conduit en plusieurs points à des passages « rageurs » comme ceux d'une houle coléreuse.

Nous parvenons soudain à un long passage « *piano* » d'une invention « rare » chez Bach et qui est chanté tout à fait pianissimo, comme si tous les hommes demeuraient épouvantés sous le regard de Dieu. Le reste de la cantate n'est jamais inférieur à l'impressionnant effet de ce chœur d'ouverture [Page 425].

[Mouvement 3 Arie Sopran]. Du texte du premier air, Bach a tiré une composition d'une grande originalité. Un tremblement de doubles croches des violons parcourt l'ensemble de l'air durant que la soprano accompagnée d'un hautbois concertant chante une audacieuse et sensible mélodie. Aucune basse figurée n'est ajoutée, la seule partie de basse étant confiée à la viola dans un ferme et lent trémolo de croches. Une secrète terreur que double en même temps une profonde peine règne dans la totalité de cet air.

[Mouvement 4. Rezitativ Bass]. Un changement intervient avec le récitatif de basse accompagné qui suit : *En Jésus, ayons confiance, il ouvrira pour nous le royaume éternel* [Cette citation n'est pas exactement empruntée au texte de la cantate].

[Section V, Arie, Tenor]. Personne d'autre que Bach n'aurait pu trouver les accents d'une semblable profondeur pour exprimer les mots qui introduisent ce merveilleux air de ténor baignant dans le calme retrouvé d'un rythme particulièrement remarquable. Il débute sur les paroles « *Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen* ». Bach a adopté pour les séquences sur lesquels ils sont employés une mesure et demie complète et les trois notes de la première demi mesure sont habilement et ingénieusement utilisées de façon répétitive.

[Mouvement 6, choral]. Le choral final combine les deux idées « force » de la cantate, crainte et confiance qui y sont exprimées. La partie vocale représente la confiance retrouvée et les violons en doubles croches tremblantes sont comme un écho de l'air de soprano exprimant la crainte. Cependant, par degré ces tremblements craintifs s'apaisent et se calment [page 426]. Les doubles croches deviennent des croches qui s'estompent en triplets et, à la dernière mesure en « noires ».

... Il est évident que Bach a désiré laisser l'impression du chant confié au soprano et ceci jusqu'au bout, car la fin du choral est jouée par les instruments, non par la basse figurée mais par la Viola qui la remplace. On n'admira jamais assez la combinaison de cet antagonisme. Elle nous fait découvrir un royaume musical absolument inconnu de ses contemporains ou de ses proches. Le chant d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* (l'air *Le calme rentre dans mon cœur* est justement apprécié comme un chef-d'œuvre de la musique dramatique chez Gluck mais il ne fut pas le premier à découvrir sous la forme musical les gradations les plus insondables du sentiment humain.

Un demi-siècle avant lui, Bach avait résolu ce problème avec non moins de maîtrise. Mais je ne dois pas non plus omettre une singulière réminiscence de la *Passion selon saint Jean* d'Haendel sur le texte de Brockes, partition que Bach avait recopiée de sa propre main, à la fin de l'époque de Cöthen. Le développement de la mélodie du soprano est libre et assuré mais un passage attire notre attention par quelque chose de forcé et d'étudié qui ne s'harmonise pas exactement avec le reste. Ceci est aux mesures 28 et suivantes dans l'air numéro 3 qui correspond dans la Passion de Haendel au numéro 26 « *Denket, daß die Straf schonkeinet - Sachez que le Jugement est proche* ». Je demeure pleinement convaincu qu'à cet instant Bach se laissa entraîner par le souvenir de ce passage rempli de sensibilité. Que l'œuvre de Haendel ait exercé une influence sur la cantate BWV105 est confirmé par l'utilisation du hautbois « en imitation » ainsi que par le sentiment qui en est très proche. Ceci montre également le grand intérêt que Bach porta aux œuvres de son grand contemporain et l'on voudra bien se souvenir que ce n'est pas l'unique exemple ».

CANTATE BWV 105. ÉDITION BCW / C. ROLE. OCTOBRE 2022