

8.35304 ZL



Gustav Leonhardt

TELDEC

DAS
ALLE
WERK

Joh. Seb. Bach

DAS KANTATENWERK
COMPLETE CANTATAS



Vol. 14

Das Kantatenwerk Vol. 14

Complete Cantatas · Les Cantates

CD 1

34'42"

KANTATE 51

„Jauchzet Gott in allen Landen“
BWV 51*Kantate am 15. Sonntag nach Trinitatis und für alle Zeit (Dominica 15 post Trinitatis et in ogni tempo)*

Text: unbekannt; 4. Johann Gramann (Zusatzstrophe 1549)

Solo: Sopran

Hohe Trompete (C); Streicher; B. c. (Violoncello, Violone, Organo)

- [1] 1. *Aria (Soprano)* 4'45"
„Jauchzet Gott in allen Landen!“
Tromba; Violino I, II, Viola; Continuo
(Violoncello, Violone, Organo)

- [2] 2. *Recitativo (Soprano)* 2'20"
„Wir beten zu dem Tempel an“
Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
Violone, Organo)

- [3] 3. *Aria (Soprano)* 5'02"
„Höchster, mache deine Güte“
Continuo (Violoncello, Organo)

- [4] 4. *(Choral — Soprano)* 3'36"
„Sei Lob und Preis mit Ehren“
Violino I, II; Continuo (Violoncello, Organo)

- [5] 5. *Aria (Soprano)* 2'15"
„Alleluja“
Tromba; Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello, Violone, Organo)

KANTATE 52

„Falsche Welt, dir traue ich nicht“
BWV 52*Kantate am 23. Sonntag nach Trinitatis (Dominica 23 post Trinitatis)*

Text: unbekannt; 6. Adam Reusner 1533

Solo: Sopran — Chor

Horn I, II; Oboe I, II, III; Streicher; B. c.
(Fagotto, Violoncello, Violone, Organo)

- [6] 1. *Sinfonia* 4'17"
Corno da caccia I, II; Oboe I, II, III; Violino
I, II, Viola; Continuo (Fagotto, Violoncello,
Violone, Organo)

- [7] 2. *Recitativo (Soprano)* 1'15"
„Falsche Welt, dir traue ich nicht“
Continuo (Violoncello, Organo)

- 8 3. *Aria (Soprano)* 4'02"
 „Immerhin, immerhin, wenn ich gleich ver-
 stoßen bin“
 Violino I, II; Continuo (Violoncello, Organo)
- 9 4. *Recitativo (Soprano)* 1'31"
 „Gott ist getreu“
 Continuo (Violoncello, Organo)
- 10 5. *Aria (Soprano)* 4'46"
 „Ich halt es mit dem lieben Gott“
 Oboe I, II, III; Continuo (Fagotto, Violone,
 Organo)
- 11 6. *Choral* 0'42"
 „In dich hab ich gehoffet, Herr“
 Corno da caccia I, II; Oboe I, II; Violino I,
 II, Viola; Continuo (Fagotto, Violoncello,
 Violone, Organo)

CD 2 44'45"

KANTATE 54
 „Widerstehe doch der Sünde“
 BWV 54 (*Weimarer Fassung*)

Kantate am Sonntag Oculi (Dominica Oculi)

Text: Lehms 1711

Solo: Alt
 Streicher; B. c. (Violoncello, Violone, Organo)

- 1 1. *Aria (Alto)* 8'16"
 „Widerstehe doch der Sünde“
 Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
 Violone, Organo)
- 2 2. *Recitativo (Alto)* 1'14"
 „Die Art verruchter Sünden“
 Continuo (Violoncello, Organo)
- 3 3. *Aria (Alto)* 2'57"
 „Wer Sünde tut, der ist vom Teufel“
 Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
 Violone, Organo)

KANTATE 55
 „Ich armer Mensch,
 ich Sündenknecht“ BWV 55

*Kantate am 22. Sonntag nach Trinitatis (Do-
 minica 22 post Trinitatis)*

Text: unbekannt; 5. Johann Rist 1642

Solo: Tenor — Chor
 Querflöte; Oboe; Streicher; B. c. (Violoncello,
 Violone, Organo)

- 4 1. *Aria (Tenore)* 5'22"
 „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“
 Querflöte; Oboe; Violino I, II; Continuo
 (Violoncello, Organo)

- 5 2. *Recitativo (Tenore)* 1'29"
 „Ich habe wider Gott gehandelt“
 Continuo (Violoncello, Organo)
- 6 3. *Aria (Tenore)* 3'47"
 „Erbarme dich, laß die Tränen dich erweichen“
 Querflöte; Continuo (Violoncello, Organo)
- 7 4. *Recitativo (Tenore)* 1'27"
 „Erbarme dich! jedoch nun“
 Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
 Violone, Organo)
- 8 5. *Choral* 0'51"
 „Bin ich gleich von dir gewichen“
 Querflöte; Oboe; Violino I, II, Viola; Con-
 tinuo (Violoncello, Violone, Organo)

KANTATE 56

„Ich will den Kreuzstab gerne
 tragen“ BWV 56

*Kantate am 19. Sonntag nach Trinitatis (Do-
 minica 19 post Trinitatis)*

Text: unbekannt; vgl. „Ich will den Kreuz-
 weg gerne gehen“ (Neumeister I); 5. Johann
 Franck 1653

Solo: Baß — Chor
 Oboe I, II, III; Streicher; B. c. (Violoncello,
 Violone, Organo)

- 9 1. *Aria (Basso)* 7'12"
 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“
 Oboe I, II, III; Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)
- 10 2. *Recitativo (Basso)* 2'13"
 „Mein Wandel auf der Welt“
 Continuo (Violoncello, Organo)
- 11 3. *Aria (Basso)* 6'40"
 „Endlich, endlich wird mein Joch“
 Oboe I; Continuo (Violoncello, Organo)
- 12 4. *Recitativo (Basso)* 1'39"
 „Ich stehe fertig und bereit“
 Violino I, II, Viola; Continuo (Violoncello,
 Violone, Organo)
- 13 5. *Choral* 1'10"
 „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder“
 Oboe I, II, III; Violino I, II, Viola; Continuo
 (Violoncello, Violone, Organo)

DIE MUSIKER · THE MUSICIANS · LES MUSICIENS

Naturtrompete in C: Don Smithers — *Hörner:* Hermann Baumann, Ab Koster — *Querflöte:* Frans Brüngen — *Oboen:* Ku Ebbinge, Bruce Haynes, Paul Dombrechts — *Violin:* Marie Leonhardt, Alda Stuurup, Sigiswald Kuijken, Janneke van der Meer, Antoinette van den Hombergh, Dirk Verelst, Lucy van Dael, Troels Svendsen — *Violen:* Wiel Peters, Wim ten Have, Ruth Hesselning — *Fagott:* Scott Ferrel — *Violoncelli:* Anner Bylsma, Dyck Koster — *Violone:* Antony Woodrow — *Orgel:* Gustav Leonhardt, Bob van Asperen

DIE INSTRUMENTE · THE INSTRUMENTS · LES INSTRUMENTS

Naturtrompete: Meinel & Lauber, Geretsried, 1974, nach Gottfried Reiche — *Hörner (Corno da caccia):* Gebr. Alexander, Mainz, 1965, Nachbildung von Ehe, Nürnberg; Meinel & Lauber, nach Huschauer, um 1760 — *Querflöte:* I. Scherer, Paris um 1740 — *Oboen:* Andreas Glatt, nach M. Steenbergen, Brüssel 1. Hälfte 18. Jh., Bruce Haynes, nach J. Denner um 1720; Richard Haka, Amsterdam, um 1700 — *Violin:* Jacobus Stainer, Absam 1676; Francesco Gobetti, Venedig 1710; Maggini-Schule, 17. J.; Domenico Montagnana, Venedig 1730; J. B. Lefèvre, Amsterdam 1765; Süd-Deutsch 18. Jh.; Gennaro Gagliano, Neapel 1732; unbekannter englischer Meister, 18. Jh. — *Violen:* Giovanni Tononi, Bologna 1696; Joseph Hill, London 1770; Aegidius Klotz, Mittenwald 1760 — *Fagott:* H. J. Lange, 1972 — *Violoncelli:* Matteo Goffriller, Venedig 1699; Lorenzo Storioni, Cremona 1780 — *Violone:* Jaap Bolink, 1972, nach Praetorius-Darstellung, 1619 — *Orgel:* Truhengorgel von Jürgen Ahrend, Loga bei Leer

Marianne Kweksilber (51), Seppi Kronwitter (Solist des Tölzer Knabenchores), Sopran
Paul Esswood, Alt · Kurt Equiluz, Tenor · Michael Schopper, Bass
Knabenchor Hannover · Leitung · Conductor · Direction: Heinz Hennig

Leonhardt-Consort

(mit Originalinstrumenten · with original instruments · avec instruments originaux)

Gesamtleitung · Musical Direction · Direction d'Ensemble:

GUSTAV LEONHARDT

Werkerläuterungen von Ludwig Finscher

„Jauchzet Gott in allen Landen“ (BWV 51) ist von Bach für den 15. Sonntag nach Trinitatis „et in ogni tempo“ bestimmt worden. Die Verwendung über den Trinitatissonntag hinaus muß von Anfang an eingeplant gewesen sein, denn der Text (von einem unbekanntem Verfasser) hat zum Sonntags-Evangelium so gut wie keine Beziehung. Andererseits paßt das Werk stilistisch, formal und in der Besetzung gut zu einer Reihe von post-Trinitatis-Kantaten des Jahrgangs 1726, indem es eine Lücke füllt, die 1726 durch das Zusammenfallen von 15. Sonntag nach Trinitatis und Michaelisfest entstanden war. — Text und Musik der Kantate sind ganz auf Lobpreis, Anbetung und Jubilus gestimmt. Formklarheit, Virtuosität und Concerto-Ton der Ecksätze erinnern — vor allem in Terzparallelen und konzertanten Dialogen zwischen Trompete und Sopran — auffallend an Kantaten Alessandro Scarlattis, aber die Verwandtschaft der Tonfälle und Techniken täuscht nicht darüber hinweg, daß die Virtuosität bei Bach niemals Selbstzweck ist, stets textbezogen bleibt. — Zwischen die beiden prunkvollen C-dur-Sätze sind zwei a-moll-Stücke gefügt, die dem lauten Jubel die stille Gebetsgeste gegenüberstellen. Das Rezitativ läßt dem feierlichen, von ganz schlichten Streicher-Akkorden begleiteten Gebet ein Arioso folgen, in dem das „Lallen“ des „schwachen Mundes“ bildkräftig und symbolisch, durch stockende Melismen und durch Reduzierung der Besetzung, dargestellt wird. Die Arie im 12/8-Takt suggeriert in ihrem freundlich wiegenden Siziliano-Rhythmus eine Konkretisierung der göttlichen Güte, von der der Text handelt, im Bild des guten Hirten. Die konzertierende Choral-Bearbeitung mit abschließendem frei fugiertem Alleluja vertritt den vierstimmigen Choralatz, mit dem eine Reihe von Solo-Kantaten des Jahrgangs 1726 schließt.

„Falsche Welt, dir trau' ich nicht“ (BWV 52) zum 23. Sonntag nach Trinitatis (24. November) 1726 gehört zu dieser Kantatengruppe des dritten Jahrgangs, ebenso wie die eine Woche früher entstandene BWV 55 und die wiederum drei Wochen ältere BWV 56. Der Textdichter ist auch hier unbekannt, aber im Gegensatz zu BWV 51 knüpft der Text an das Evangelium des Sonntags an, indem aus der Geschichte vom Zinsgroschen die entschlossene Abkehr des Christen von der falschen Welt und die Hinwendung zu Gott als Postulate abgeleitet werden. Textliche und musikalische Gliederung des Werkes sind sehr einfach und unmittelbar einleuchtend: je ein Rezitativ und eine Arie beschreiben die falsche Welt und die Güte Gottes, vorangestellt ist eine instrumentale Sinfonia, den Abschluß bildet eine Choralstrophe. Ebenso klar ist die Tonart-Folge: F-dur bildet den Rahmen, d-moll und a-moll sind der falschen Welt, B-dur ist dem Reich Gottes zugeordnet. Bereichert wird dieser einfache Grundplan durch eine ungewöhnlich farbige Instrumentation, die sich aus der Verwendung des 1. Satzes des 1. Brandenburgischen Konzertes (ohne Violino piccolo) als Sinfonia ergibt. Dem prunkvollen Concerto-Klang dieser Sinfonia kontrastiert das asketische Klangbild (2 Violinen und Continuo) der ersten Arie, in der der fromme Christ die falsche Welt mit verächtlichen Deklamations-Motiven („Immerhin“) verwirft. Der heftig abweisenden Deklamation des ersten Rezitativs steht das sanfte, mehrfach wiederholte Arioso-Motiv „Gott ist getreu“ im zweiten Rezitativ gegenüber; ihm folgt die zweite Arie, deren leuchtende Instrumentation (3 Oboen) und deren fast polonaisenhafter Tanz-Charakter die lichte Welt Gottes und den „Tanz der Seele“ des gläubigen Christen symbolisieren. Zur abschließenden Choralstrophe tritt wieder das volle Orchester hinzu, wobei das 1. Horn den Sopran-cantus firmus verstärkt.

„Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54) zum 7. Sonntag nach Trinitatis (oder für den Sonntag Oculi?) — eine Altkantate mit Streicherbegleitung, ohne Chor — ist eine der eindrucksvollsten frühen Kantaten Bachs, geschrieben 1714 in Weimar auf einen Text des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms aus dem Jahre 1711. Bach hat sich vom eifernden Ton der Dichtung, ihrer Bilderfülle und ihren Bibel-Anspielungen zu einer musikalischen Predigt inspirieren lassen, die düstere Wucht mit äußerster Differenziertheit vereint und die zugleich mit den einfachsten formalen und instrumentalen Mitteln auskommt. Die erste Arie schildert überaus kühn zugleich die Verlockung der Sünde und den Kampf des Christen gegen sie — diese in weich einschmeichelnden Melodiewendungen, jenen in der signalhaften Dissonanz des Beginns (Dominantseptakkord über Tonika-Orgelmusik!), in qualvollen Vorhalt-dissonanzen und kühnen Modulationen. Ebenso bildhaft, mit einfachsten Mitteln malt das Rezitativ das „übertünchte Grab“ und das „scharfe Schwert“ der Sünde. Die Schluß-Arie ist ein fugierter vierstimmiger Satz, der sich in die Verwerflichkeit der Sünde geradezu hineinbohrt — mit jammrender „Sünden-Chromatik“, wühlenden 16teln auf „Teufel“ und einer in Dissonanzen schwelgenden Stimmführung entsteht eine Schreckensvision, die in Bachs Werk kaum ihresgleichen hat.

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ (BWV 55), zum 22. Sonntag nach Trinitatis (17. November) 1726 geschrieben, behandelt in Anknüpfung an das Evangelium vom Schalksknecht fast dasselbe Thema wie das Weimarer Frühwerk, aber in bezeichnend verwandelter Perspektive — nicht mehr als gleichsam objektive apokalyptische Predigt, sondern als subjektive Konfession und Erbarmensbitte. Die anonyme Dichtung ist, wie bei den zeitlich benachbarten Solokantaten, formal und inhaltlich einfach gegliedert: je eine Arie und ein

Rezitativ behandeln die Sündhaftigkeit des Menschen und Gottes Erbarmen, eine Choralstrophe bildet den Abschluß. G-moll und (im Rezitativ) c- und d-moll sind die Tonarten der Sünde; die Erbarmensbitte steht in d-moll und (im textlich anknüpfenden Rezitativ) in B-dur; der Schlußchoral in B-dur — die ungewöhnlich tonale Offenheit der Kantate signalisiert also sinnfällig die Bewegung von der Sündenzerknirschung zum Trost durch Christi Opfertod. Dem entspricht es, daß die beiden Arien gänzlich von Sündenqual und Zerknirschung gezeichnet sind — durch die hohe Lage der Instrumente und das Fehlen einer instrumentalen Mittel-Region ebenso wie durch die extreme Höhe des Tenors — und daß der Choral, im Gegensatz zu der späteren Komposition derselben Strophe in der Matthäuspassion, betont schlicht gehalten ist und damit um so wirkungsvoller und um so tröstlicher zum Vorangegangenen kontrastiert.

„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56) ist drei Wochen vor BWV 55 entstanden und zeigt genau die gleiche Anlage, dazu eine ähnliche Tonartbewegung von g-moll über B-dur nach c-moll. Um so ungewöhnlicher ist ihr Reichtum an Kontrasten und Bildern im Detail, zu dem der poetisch bedeutende Text eines unbekanntes Dichters den Komponisten inspiriert hat. Schon die Eingangs-Arie ist unkonventionell in ihrer Barform (AA'B) und überaus eindrucksvoll im Kontrast der musikalischen Symbole für „Kreuzstab“ und „tragen“ zur tröstlich wiegenden Melodik des B-Teils („Da leg' ich den Kummer auf einmal ins Grab“). Das anschließende Accompagnato malt die allegorische „Schiffahrt“ des menschlichen Lebens und die Ankunft im Hafen (Aufhören der Wellenbewegung im Violoncello!) mit schlichter Eindringlichkeit. Glaubensgewißheit und Glaubensfreude spiegelt die zweite

Arie, die durch reguläre da-capo-Anlage, Tanzrhythmus und Solo-Oboe als konsequenter Gegensatz zur ersten Arie durchgebildet ist. Das folgende Accompagnato mündet — in konsequenter Ausdeutung des Textes — in eine Wiederholung des Abgesangs der 1. Arie; ein Moment von ergreifender Wirkung und sicherlich ein poetisch-musikalischer Einfall Bachs, nicht des Textdichters. Der Schlußchoral zeigt in seiner reich ausgestuften Harmonik und in Details wie der emphatischen Synkopierung des Anfangs noch einmal das Maß an liebevoller Durchgestaltung des Details, die diese Kantate so besonders prägt und durch die sie mit Recht zu einer der beliebtesten Bachkantaten geworden ist.

Die Blasinstrumente im Instrumentarium Bachs

von Nikolaus Harnoncourt

Wenn man die Instrumentation und die Benennungen der Instrumente in Bachs Kantaten betrachtet, so fällt auf, daß bei Bach neben den gängigen Bezeichnungen für die Streichinstrumente, die wir relativ sorglos in die moderne Nomenklatur übertragen (es gibt hier natürlich auch einige Ausnahmen, die leicht zum Fallstrick werden können), eine ganze Reihe für Blasinstrumente auftauchen, deren Bedeutung schwer herauszufinden oder sogar bis heute noch

nicht endgültig gelungen ist. Man muß davon ausgehen, daß die Termini im 18. Jahrhundert noch nicht mit der pedantischen Verbindlichkeit gehandhabt wurden, wie heute allenthalben — wohl beeinflusst durch die streng definierenden Formulierungen des modernen Bürokraten- und Juristendeutsches — gefordert wird. Wir sind es gewohnt, jede Abhandlung mit einer Begriffsdefinition zu beginnen und uns dann strikte daran zu halten. Im 18. Jahrhundert war letzte sprachliche Eindeutigkeit keine besonders wichtige Forderung, strenge Logik und stets schlüssige Analogie war wenigstens in den Partituren jener Zeit noch kein Kriterium. Einige Beispiele: Heute werden am Beginn der jeweiligen Partiturzeile oder am Titel des jeweiligen Stimmheftes unbedingt die *Instrumente* genannt, damals konnte es das Instrument sein oder der Spieler oder eine Spielweise oder eine Lage auf einem Instrument . . . So kann der Ausdruck „Clarino“ bedeuten, daß es sich um eine hohe Trompetenstimme handelt (die 4. Oktave der Naturtrompete, also von c'' bis c''' wurde als Clarino bezeichnet; die Musiker, die diese Lage beherrschten, waren die Clarinbläser; heute würde man sagen 1. Trompeter) oder daß der 1. Trompeter hier zu spielen hat (etwa auf einer Violine) oder daß ein anderes Instrument (etwa ein Horn) hier in der 4. Oktave, der Clarinlage, geblasen wird oder daß eine Zugtrompete (wohl von einem 1. Trompeter gespielt) zu verwenden sei oder . . . Über diese Fragen wird man in den Lehrbüchern der Zeit wenig Aufschluß gewinnen, weil man damals, als die Beantwortung jedem Musiker selbstverständlich war, wenig Verständnis für diese Probleme hatte, die 250 Jahre später uns so viele Schwierigkeiten bereiten sollten, und unser systematisch-wissenschaftliches Denken nicht vorherzusehen war. Es ist also äußerst fragwürdig, mit unserer Methodik an Lehrbücher heranzugehen, die einer gänzlich anderen Denkweise zugehört waren und ihr auch entsprachen.

Ich will nun die Blasinstrumente, die Bach in den Kantaten von BWV 1 bis 70

verlangt, hier anführen und darzustellen versuchen, welches Musikinstrument wirklich gemeint ist. Dabei wird einiges offen bleiben müssen, einige hypothetische Lösungen werden versucht. Ich glaube, daß in manchen Fällen dem Komponisten das Instrument nicht so wichtig war wie uns heute. Es kann sich hinter einer Bezeichnung wie „corno“ (ich werde später noch darauf kommen) die Forderung verbergen, die Stimme „auf einem für cantus-firmus Verstärkung üblichen und geeigneten Blasinstrument“ zu spielen — das kann ein Zink, eine Zugtrompete, ein Horn, eine Diskantposaune . . . sein —, und es kann sein, daß der Komponist jede dieser Möglichkeiten durchaus als gleichwertig betrachtete. Die Vieldeutigkeit der Schreibart wäre allerdings auch dann erklärbar, wenn Bach jeweils ein ganz bestimmtes Instrument im Sinne gehabt haben sollte: Er schrieb ja stets für bestimmte, ihm bekannte Musiker und wußte daher, auf welchem Instrument sie spielen würden. Es kann sogar leicht sein, daß Bach gelegentlich die Bezeichnung übernahm, die der jeweilige Musiker selbst für sein Instrument gebrauchte.

Das am häufigsten verlangte Blasinstrument ist die *Oboe* (von Bach normalerweise korrekt französisch „Hautbois“ genannt). Sie kommt in nahezu allen Kantaten vor (Ausnahmen: 4, 18, 51, 54, 59, 61). Selbst diese scheinbar so unmißverständliche Bezeichnung ist nicht eindeutig. Es gab damals eine Reihe von verschiedenen Oboentypen, einerseits in der Bauart (Form und Material des Schallbechers, Form des Instrumentes), andererseits in der Stimmung (es wurden verschieden große Instrumente gebaut, die in c', a, f, [c] standen). Jede dieser Arten konnte eine oder — regional verschieden — mehrere Bezeichnungen tragen, es konnte aber auch jede Oboe einfach als solche bezeichnet sein, und der Spieler mußte selbst wissen, welches besondere Instrument gemeint war. Es lassen sich aber doch einige Prinzipien aus dem scheinbaren Chaos herausdestillieren: „Oboe“, „Hautbois“ oder „Obboe“ bedeutet ein in der Stimmung für den jeweiligen Part geeignetes Instrument: entweder die

gewöhnliche Oboe in c' (Tonumfang $c' - d''$, ohne $c\#'$) oder eine Oboe in a (wie die Oboe *d'Amore*). Welches Instrument gemeint ist, kann man nur aus der Stimme erkennen, am Tonumfang, an der solistischen Verwendung von $c\#'$ (das auf der gewöhnlichen Oboe normalerweise nicht spielbar war), am Zusammenhang des Werkes (wenn unmittelbar davor und danach eine bestimmte Art der Oboe gefordert ist, muß sie auch im dazwischenliegenden Stück verwendet werden, da ja dieselben Spieler alle Arten spielten und für das Wechseln des Instrumentes doch einige Zeit erforderlich war und ist). Der Spieler hatte — und hat — also zu erkennen, welches Instrument der Oboenfamilie zu nehmen sei.

Wenn Bach den besonderen Klang eines ganz bestimmten Typus wünscht, bezeichnet er das Instrument stets genauer, etwa „Hautb. *d'Amore*“ oder „Hautb. *da Caccia*“. Es ist also unkorrekt, wenn wir jede Oboe in a als „Oboe *d'Amore*“ oder jede Oboe in f als „Oboe *da Caccia*“ ansehen.

Instrumentationsmäßig verwendet Bach die Oboe vorwiegend als konturierende Klangfarbe im Einklang mit den Violinen. Dieser Verschmelzungsklang — er kann allerdings nur mit Barockoboer und Barockgeigen realisiert werden, da die modernen Instrumente klanglich stets isoliert bleiben — ist der eigentliche Tuttiklang des Barockorchesters. In diesen Violin-Oboenstimmen kommen häufig Töne vor, die zwar auf der Violine, nicht aber auf der Oboe ausführbar sind. Diese Töne wurden offenbar entweder mit irgendwelchen Tricks hervorgebracht, oder die Spieler oktavierten sie oder ließen sie weg. Ein Beispiel ist das $c\#'$ auf der gewöhnlichen Oboe. Dieser Ton kommt zwar gelegentlich (sehr selten) in alten Griffstabellen vor (Halbdeckung der c' -Klappe), praktisch ist er aber nicht so ausführbar. Man kann durch eine Manipulation an der Klappe diese für $c\#'$ oder c' einrichten, wobei zu einer Umstellung etwa 1-Takt-Pausen nötig sind. Im *colla parte* hat man das $c\#'$ also wohl ausgelassen, im Solo kommt es im schnellen Wechsel mit c' nicht vor.

Die eigentliche *Oboe d'Amore* („Hautb. *d'Amore*“, „Hautb. *d'amour*“ — Tonumfang $a-h$, ohne $a\#$ oder b) hat auf Grund ihrer besonderen Bauart, vor allem wegen des kugelförmig geformten Schallbeckers, einen gedeckten, besonders süßen Klang. Sie wird heute transponierend notiert, das heißt, der Spieler betrachtet die Noten nicht als Klänge, sondern als Griffe (entsprechend der gewöhnlichen Oboe in c'). Bach schreibt normalerweise in Klangnotation, der Spieler muß dabei dieselben Noten auf jedem Instrument anders greifen. Gelegentlich, vor allem bei Soli, schreibt Bach transponierend; man kann annehmen, daß er sich dabei nach den Wünschen und Gewohnheiten der Spieler richtete.

Über die *Oboe da caccia* („Hautb. *da Caccia*“, „Oboe *da Caccia*“ — Tonumfang $f-g$, ohne $f\#$) habe ich bereits im Beiheft zu Kassetten 7 des KANTATENWERKS ausführlich geschrieben. Auch für dieses Instrument schreibt Bach gelegentlich transponierend, gelegentlich in Klangnotation. Es ist ein ausgesprochenes Solo-Instrument, das vor allem an besonders weichen, raffinierten Stellen und sehr häufig in ungewöhnlichen und „impressionistischen“ Instrumentalkombinationen eingesetzt wird: mit Hörnern (Kantaten 1, 65), mit Blockflöten (Kantaten 13, 46, 65) oder überhaupt solistisch (Kantaten 6, 16, 27).

In zahlreichen Kantaten wird eine „*Taille*“ verlangt; dies ist eine Oboe in f . Bach verwendet diese Bezeichnung fast ausschließlich für *colla parte*-Stimmen; damit ist also kein bestimmter Instrumententyp gemeint, sondern, wie der Name andeutet, eine Stimmlage. Es wäre demnach falsch, *Taille* mit Oboe *da caccia* zu übersetzen, da jede f -Oboe als *Taille* eingesetzt werden kann, die Oboe *da caccia* aber eine ganz bestimmte Oboenart dieser Stimmung darstellt. Natürlich kann man dieses Instrument als *Taille* verwenden.

Gelegentlich verlangt Bach „*Flauti*“, dies sind stets *Blockflöten* in f' (Tonumfang $f' - a''$). Wie bei allen Blasinstrumenten nutzt er den Tonbereich bis

an die Grenzen des damals Spielbaren. Dieses Instrument war zu Bachs Leipziger Zeit schon im Begriff, aus der Mode zu kommen; Bach verwendet es noch für besonders subtile Klangkombinationen. (Kantaten 13 und 46 mit Oboe da caccia; 25 drei Blockflöten im Orchester; 39 zwei Blockflöten im Orchester und solistisch in einer Sopranarie; 46 mit Streichern; 65 mit Hörnern und Oboe da caccia).

Die *Querflöte* bezeichnet Bach stets als Flauto traverso oder Traversière (Tonumfang d' bis a'''). Obwohl sie wegen ihrer „empfindsamen“ Ausdrucksmöglichkeiten in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Mode-Instrument wurde, verwendet sie Bach — im Vergleich etwa zur Oboe — relativ selten. Vorwiegend wird sie als Solo-Instrument, für zarte Affekte oder für perlend fließende Virtuosität eingesetzt (Kantaten 8, 26, 55) oder für schattenhaft impressionistische Klänge (Kantaten 30 und 34 mit sordinierten Violinen).

Das *Fagott* (Tonumfang $\bar{B} - \acute{g}$ ohne c#) wurde im 18. Jahrhundert sehr oft als konturierendes Instrument auch den Baßgruppen reiner Streichorchester hinzugefügt. Es mußte nicht eigens erwähnt werden, und so scheint es in den Partituren Bachs auch nur relativ selten auf. Aus verschiedenen Indizien kann man aber schließen, daß Bach normalerweise mit diesem Instrument rechnete, auch bei Besetzungen ohne Oboen. Es sind aus derartigen Kantaten einige Fagottstimmen erhalten. Neben dieser Funktion zur Verstärkung der Baßgruppe — wozu das Barockfagott mit seinem holzig-streichenden Klang hervorragend geeignet ist — hat Bach dieses Instrument gelegentlich auch vom Baß leicht abweichend oder umspielend eingesetzt (Kantaten 31, 42, 63, 66). Es ist allerdings sehr wahrscheinlich, daß das Fagott, das ja ohnehin bei den Tutti-sätzen der Kantaten mitwirkte und daher anwesend war, bei Arien mit zwei oder drei solistischen Oboen den Baß solistisch — ohne Violoncello — mit der Orgel aufführen sollte.

Viel komplizierter als bei den Holzblasinstrumenten sieht es bei den Blechblasinstrumenten aus. Ein Beispiel möge dies erläutern: bei Kantate 48 verlangt die Originalpartitur „Tromba“, die originale Stimme „Clarino“, der autographe Titelumschlag „Corno“ — die musikalischen Fakten zeigen, daß es eine Zugtrompete sein muß, da die geforderten Töne auf keinem Naturinstrument (Trompete oder Horn) spielbar sind. Offenbar konnte mit „Tromba“, auch ohne Zusatz „da tirarsi“, eine Zugtrompete gemeint sein; „Clarino“ bedeutet sowieso kein Instrument, sondern die Lage der Naturinstrumente oberhalb des 8. Teiltones (sowohl beim Horn als auch bei der Trompete), im übertragenen Sinne kann auch der Bläser dieser Lage, also der 1. Trompeter, gemeint sein, wobei er ohne weiteres ein anderes Instrument, etwa Violine, spielen sollte (etwa Kantate 31 und 43 Schlußchoräle). „Corno“ schließlich war wohl ein allgemeiner Ausdruck für eine große Zahl nicht näher bezeichneter Blasinstrumente (wie etwa im angelsächsischen Bereich in der Musikersprache noch heute fast alle Blasinstrumente als „horn“ bezeichnet werden), also für Trompete, Horn, Zugtrompete, Zink etc.

Die gewöhnliche *Naturtrompete* in B, C, D wird von Bach transponierend notiert (Tonumfang c — d''', jeweils auf den Grundton transponiert). Die Naturtonreihe:

C c g c' e' g' b' c'' d'' e'' f'' f#'' g'' a'' b'' h'' c''' c#''' d'''
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

sind zugleich die spielbaren Töne, wobei der 7., 11., 13. und 14. Teilton unrein, nämlich zu tief sind. Diese Fehler wurden einerseits von erstklassigen Musikern mit dem Ansatz ausgeglichen, andererseits wurden die so entstehenden etwas unnatürlich klingenden Töne für die Affektgestaltung verwendet. Dies war um so sinnvoller, als die Naturtrompete mit ihren reinen Durdreiklängen das

Ideal der barocken Proportion (4:5:6 stellt den idealen Dreiklang dar und symbolisiert die Heilige Dreifaltigkeit) klingend verkörpert. Daher war dieses Instrument großen Festlichkeiten und hohen Standespersonen sowie privilegierten Städten vorbehalten. Die Hörer der damaligen Zeit waren derart vertraut mit den Naturklängen, daß sie jede Abweichung sofort erkannten; der Komponist konnte also eine Störung der Ordnung und des göttlichen Herrschaftsgefüges durch Verwendung der falschen Naturtöne eindringlich illustrieren. (Leider ist diese Assoziationsfähigkeit heute nicht mehr vorhanden.) So verwendet Bach die „schlechten“ Töne, um Reizworte ausdrucksstärker zu gestalten; etwa in der Baßarie (Nr. 7) der Kantate 43 das Wort „Qual“ auf einem b' , dem viel zu tiefen 7. Teilton. Gelegentlich beansprucht Bach die Ansatzkünste seiner Trompeter auch, um Zwischentöne zu produzieren, etwa h' , $c\#'$ und $g\#'$, wofür nicht immer der Affekt der Grund ist, sondern manchmal auch der Wunsch, die sonst allzu einfache „Trompetentalität“ zu erweitern.

Hörner in (C, F, B, C — Tonumfang prinzipiell wie Trompete) setzt Bach vor allem bei romantisch-weicher Naturschilderung ein — („Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Kantate 1) oder für die Wanderung der Weisen aus Saba, Kantate 65. In solchen Fällen bezeichnet er sie normalerweise als „corno da (di) caccia“ oder „corno parforce“, manchmal auch nur „corno“. Die Notation ist stets transponierend, so daß man etwa bei Kantate 1 erkennen kann, daß es sich um F-Hörner handeln muß, obwohl der Begriff „corno“ ohne Zusatz auch für andere Instrumente stehen kann, wie Zugtrompete oder Zink; dann wäre es allerdings nicht transponiert notiert und beschränkte sich nicht auf die Naturtöne. Selbst wenn die Besetzung mit Hörnern auf diese Weise geklärt ist, bleiben schwerwiegende Fragen offen: etwa die nach der Tonhöhe. So ist vor allem bei Partien für C-Horn aus der Partitur nicht erkennbar, ob es sich um ein hohes oder tiefes Horn handelt (so wie notiert oder eine Oktave tiefer).

Diese Frage ist auch musikalisch nicht immer ohne weiteres zu beantworten, weil bei Blasinstrumenten sehr oft der Klangeindruck um eine Oktave vom effektiv gespielten Klang abweicht (etwa Kantate 65). So klingen hohe C-Hörner in der zweigestrichenen Oktave derart extrem hoch, daß diese besondere Wirkung durch einen besonderen Affekt des Stückes gefordert sein muß. Endgültig gelöst sind diese Fragen bis jetzt noch nicht. Auch spieltechnisch ergeben sich dabei gelegentlich heute noch unlösbare Probleme: So können die Hornisten mit den heute üblichen Mundstücken kaum höher blasen als a''' , auf welchem Horn auch immer. Es ist aber durchaus denkbar, daß man mit Trompetenmundstücken damals um einiges höher spielen konnte. Diese Technik des „Clarin“-Hornblasens ist aber noch nicht wiederbelebt und muß wohl von Trompetern erlernt werden. Natürlich wird dann das Horn nicht nur lagemäßig, sondern auch klanglich der Trompete angenähert, hier sind noch Entdeckungen spätbarocker Instrumentationskünste zu erwarten. Auch „Clarino“ kann, wie bei Kantate 24, ein Horn meinen. Hier ist, schon durch den Schlußchoral, für den eindeutig ein F-Horn verlangt wird, die *Lagebezeichnung* „Clarino“ auf das Horn angewandt, wie das damals durchaus üblich war. Der 3. Satz ist für ein B-Instrument geschrieben. Diese Hornstimme wurde wohl ursprünglich in Trompetentechnik mit entsprechendem Mundstück gespielt.

Vor allem für Choral-cantus-firmi verwendet Bach sehr häufig die *Zugtrompete*, die er mit „Tromba (oder auch Corno) da tirarsi“ bezeichnet. Es gibt einige Trompeten aus dem 17. und 18. Jahrhundert, bei denen das Rohrteil, an dem das Mundstück sitzt, um je drei Halbtöne verlängert werden kann. Auf diesen Instrumenten lassen sich etwa ab a chromatische Skalen spielen, so daß praktisch alle Chormelodien ausführbar sind. Ob Bachs Trompeter ein derartiges Instrument zur Verfügung hatte oder diese Stimmen auf einer B- oder Es-Posaune (mit Trompetenmundstück) blies, wird sich kaum mehr nachweisen

lassen. Letzteres ist durchaus möglich, da die damaligen Posaunen dieselbe Mensur (Rohrquerschnitt) hatten wie die Trompete und gelegentlich auch als Trompeten verwendet wurden — was allerdings aus Standesgründen verboten war. Es gibt nur ganz wenige echte Soli für dieses Instrument (Kantate 46). Nicht alle Partien für Zugtrompete sind eindeutig gekennzeichnet, so wird dieses Instrument in Kantate 48 durch Clarino, Corno und Tromba (alle drei Bezeichnungen original) gefordert. Clarino soll wohl auf die hohe Lage hinweisen, die einen 1. Trompeter erfordert, bei Corno, einer allgemeinen Bezeichnung für ein geeignetes Blasinstrument, und Tromba muß man sich den Zusatz „da tirarsi“ dazudenken, der sich aus den geforderten Noten von selbst ergibt. In Kantate 60 wird eine Corno-Stimme in D notiert (also transponierend), auch hier kann es sich wegen der verlangten Töne nur um eine Zugtrompete handeln, die hier möglicherweise ein D-Instrument war. Merkwürdig und unerklärlich ist die untransponierte Notation des Schlußchorals.

Posaunen wurden von Bach in der traditionellen Weise als Verstärkung und Färbung im motettischen vierstimmigen Satz eingesetzt, also in Chorsätzen ohne obligates Instrumentarium. (Eine Ausnahme bildet Kantate 25, in der die Posaunen mit Blockflöten und Zink einen vierstimmigen Choralsatz cantus-firmusartig innerhalb eines großen figurierten Chores spielen.) Bach schreibt manchmal: 4 Posaunen, manchmal: 3 Posaunen und Zink als traditionelle Oberstimme im vierstimmigen Bläsersatz. Es scheint, als wäre diese Unterscheidung bedeutungslos, da gelegentlich im vierstimmigen Posaunensatz die 1. Posaunenstimme mit „Cornetto“, also Zink, überschrieben ist. Das läßt sich damit erklären, daß eben der Zink grundsätzlich im Posaunenchor die Oberstimme spielte, ohne daß dies eigens erwähnt werden mußte. Abgesehen davon überschreitet die 1. Stimme (bis g²) dieser Sätze bei weitem den normalen Umfang selbst der Altposaune, und müßte, wenn nicht am Zink, dann auf

einer Diskantposaune gespielt werden, die damals kaum mehr im Gebrauch war. Dennoch erscheinen mir beide Besetzungsarten (mit Zink oder Diskantposaune als Oberstimme) vertretbar zu sein, der Komponist wollte wohl den üblichen altgewohnten Bläserklang.

Der *Zink* (Tonumfang a—a² [d²]) war zu Bachs Zeit bereits vom verbreiteten Soloinstrument zum Bläserdiskant im Choralsatz abgesunken, er wurde wohl nur mehr von den Stadtpfeifern gespielt. Die offizielle und eindeutige Bezeichnung „Cornetto“ kommt nur in wenigen Kantaten vor. Sehr häufig aber dürfte mit dem mehrdeutigen „Corno“ dieses Instrument gemeint sein. (In manchen Quellen wird der Zink auch so genannt.) In Kantate 68 kommen *beide* Bezeichnungen vor. — Zur cantus-firmus-Verstärkung kommt ja nur ein Instrument in Frage, das nicht an die Naturtöne gebunden ist. Das Horn scheidet also aus (es ist auch durchaus kein typisches cantus-firmus-Instrument, sondern wurde eher für Soli eingesetzt). Es bleiben nur der Zink und die Zugtrompete.

Bedeutung der Benennung der Blasinstrumente in Bachs Kantaten 1—70

Bezeichnung	Eindeutig	Bedeutung (die häufigste Anwendung unterstrichen)
Hautbois, Obboe, Oboe, Hautb.:		gewöhnliche <u>Oboe</u> (in c ²); Oboe in a; Oboe in f
Hautb. d'amour Hautb. d'amore	ja	
Hautb.- oder Oboe da caccia	ja	

Taille		beliebiges Oboeninstrument in f (Tenoroboe, Oboe da caccia) (bei frz. Komponisten auch Streichinstr.)
Flauto	ja, Blockflöte	
Flauto traverso Traversière	ja	
Fagotto, Bassono	ja	
Tromba		<u>Naturtrompete</u> , Zugtrompete; Stimme für den Trompeter (z. B. Violine)
Clarino		<u>Naturtrompete</u> , Zugtrompete, Horn; Stimme für den Clarinbläser (z. B. Violine)
Corno		<u>Zink</u> , Horn, Zugtrompete
Cornetto Cornettino	ja, Zink	
Corno — da caccia, — de chasse, — par force	ja, Horn	
Trombone		<u>Baß-</u> , Tenor-, Altposaune, Diskantposaune, Zink (als Oberstimme des Posaunenchores)

Bemerkungen zur Aufführung von Gustav Leonhardt

Kantate 51: 1. Satz, Takt 14: Viola vierte Note c' statt h'. 4. Satz, Takt 54: Violine I, fünfte Note a' statt g'.

Kantate 52: 3. Satz: Wir haben für unsere Aufnahme die Violinen einfach besetzt, da die klangverstärkende Funktion der chorischen Besetzung wohl nur für die besonderen Gegebenheiten der Thomas-Kirche konzipiert war.

Kantate 54: Da die Partitur der Leipziger Fassung (im Kammerton, Es-dur) die Altstimme allzu tief legt, haben wir uns für die Weimarer Fassung (F-dur) entschieden.

Kantate 55: 1. Satz: Umfang und Tonart der Oboenstimmen lassen vermuten, daß Bach hier eine gewöhnliche Oboe, nicht eine Oboe d'amore gemeint hat.

Kantate 56: 3. Satz, Takt 28: B.c. zweite Note a statt d; Takt 48: B.c. zweite Note d statt c.

Introduction by Ludwig Finscher

“Jauchzet Gott in allen Landen” (BWV 51) was intended by Bach for the 15th Sunday after Trinity “et in ogni tempo”. Its use going beyond the Sunday after Trinity must have been planned from the outset, for the text (by an unknown author) has practically no relationship to the Sunday gospel reading at all. On the other hand from the point of view of style, form and scoring it fits well into a series of post-Trinity cantatas of the 1726 annual set in that it closes a gap resulting from the 15th Sunday after occurring simultaneously with Michaelmas in 1726. — The text and music are completely attuned to glorification, adoration and jubilation. The clarity of form, virtuosity and concerto tone of the outer movements — particularly in third parallels and concertato dialogues between trumpets and treble — conspicuously recall the cantatas of Alessandro Scarlatti; but the affinity of inflexions and techniques does not disguise the fact that as far as Bach is concerned virtuosity is never an end in itself, but always remains related to the text. — Between the two splendid C major movements there are two A minor pieces which contrast quiet praying gestures with the louder jubilation. The recitative has the solemn prayer, with its quite simple string chord accompaniment, followed by an *arioso*, in which the “Lallen” (babbling) of the “schwachen Mundes” (weak mouth) is graphically and symbolically illustrated by hesitant melismas and reduction of the participants. The aria in $12/8$ time suggests in its amiable rocking siciliano rhythm the realisation of divine goodness, dealt with in the text in the picture of the good shepherd. The concertato chorale arrangement with following free fugal alleluia provides the four-voiced chorale setting with which a series of solo cantatas of the 1726 annual set concludes.

“Falsche Welt, dir trau' ich nicht” (BWV 52) for the 23rd Sunday after Trinity (24th November) in 1726 belongs to this cantata group of the third annual set, as does BWV 55 written a week earlier, and BWV 56 which in turn is three weeks older. In this case too, the text author is unknown, but as opposed to BWV 51, the text is related to the gospel reading of the Sunday in question in the sense that the parable of the tribute money is used to postulate the Christian's determined rejection of the false world and his turning to God. The textual and musical structure of the work is very simple and directly intelligible: a recitative and an aria each describe the false world and the goodness of God. They are preceded by an instrumental *sinfonia* while the conclusion is formed by a chorale verse. The key sequence is just as clear: F major forms the framework, D minor and A minor are the false world, while B-flat major is allotted to God's realm. This simple basic plan is enriched by unusually colourful instrumentation resulting from use of the 1st movement of the first Brandenburg Concerto (without violino piccolo) as the *sinfonia*. The magnificent concerto sound of this *sinfonia* provides a contrast to the ascetic tone picture (2 violins and continuo) of the first aria in which the pious Christian, with contemptuous declamation motifs (“Immerhin” = nevertheless) rejects the false world. The vehemently repulsing declamation of the first recitative is the antithesis of the soft, frequently repeated *arioso* motif “Gott ist getreu” in the second recitative; this is followed by the second aria, the illuminating instrumentation of which (3 oboes) and almost Polonaise-type dancing character symbolize the bright world of God and the “dance of the soul” of the devout Christian. The full orchestra again joins in the concluding chorale verse, with the first horn augmenting the treble cantus firmus.

“Widerstehe doch der Sünde” (BWV 54) for the 7th Sunday after Trinity (or for Sunday Oculi?) — an alto cantata with string accompaniment without choir — is one of the most impressive early Bach cantatas, written 1714 in Weimar to a text by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms in 1711. Bach let himself be inspired by the zealous note of the poetry, its wealth of pictures and its biblical allusions to compose a musical sermon which unites gloomy pressure with extreme differentiation and which at the same time makes do with the simplest formal and instrumental means. The first aria describes in extremely bold fashion the temptation of sin and the Christian’s struggle against it — the one in softly flattering melodic turns, the other in the signal-style dissonance of the beginning (dominant seventh chord above tonic organ point!) in tortuous suspended dissonances and daring modulations. Just as graphically, with the simplest means, the recitative paints the “*übertünchte Grab*” (whitewashed grave) and the “*scharfe Schwert*” (the sharp sword) of sin. The final aria is a fugal four-part movement which absolutely bores its way into the repudiation of sin: with lamenting “*sin chromatics*”, burrowing semi-quavers on “*Teufel*” (devil) and a lead voice revelling in dissonances a terrible vision is conjured up, the like of which is scarcely found in Bach’s works.

“Ich armer Mensch, ich Sündenknecht” (BWV 55), written for the 22nd Sunday after Trinity (17th November) in 1726 and dealing with the gospel story of the unfaithful servant, covers almost the same subject as the Weimar early work but with conspicuously changed perspectives — no longer as a, so to speak, apocalyptic sermon, but as a subjective confession and plea for mercy. The anonymous poetic setting is, as with the solo cantatas adjacent in time, simply structured as regards form and content: an aria and a recitative each deal with the sinfulness of man and with God’s mercy, a chorale verse forming the conclusion. The keys of sin are G minor and (in the recitative) C and

D minor; the plea for mercy is in D minor and (in the textually linked recitative) in B-flat major; the concluding chorus is in B-flat major. The unusual tonal openness of the cantata thus manifestly signals the movement from remorse for sins to consolation through Christ’s sacrificial death. It accords with this that the two arias are entirely taken up with the torments of sin and contrition — by way of the high position of the instruments and the lack of an instrumental middle region, as well as the extremely high pitch of the tenor — and that the chorus, as opposed to the subsequent composition of the same verse in the Matthew Passion, is kept in a markedly modest style, thus being more effectively distinguished and in more consoling fashion than the foregoing sections.

“Ich will den Kreuzstab gerne tragen” (BWV 56) was composed three weeks before BWV 55 and displays exactly the same arrangement, in addition to a similar key move from G minor via B-flat major to C minor. Its abundance of contrasts and pictures in detail, to which the poetically significant text of an unknown poet inspired the composer, is all the more unusual. The introductory aria is already unconventional in its bar form (AA’B) and is exceedingly impressive in the contrast of the musical symbols for “*Kreuzstab*” (crosier) and “*tragen*” (bear) to the consoling rocking melody of the B section (“*Da leg’ ich den Kummer auf einmal ins Grab*”). The subsequent *accompagnato* depicts the allegorical “*Schiffahrt*” (sea journey) of human life and the arrival in port (the wave motion in the violoncello ceases!) with sober forcefulness. Certainty in faith and joy in belief are reflected by the second aria which is through-formed as a consistent counterpart to the first aria by way of regular *da capo* structure, dance rhythm and solo oboe. The following *accompagnato* — with appropriate interpretation of the text — leads into a repetition of the first aria’s B section; an element with touching

effect and certainly a poetic-musical idea of Bach's rather than of the text author. The concluding chorus in its richly graduated harmony, and in details such as the emphatic syncopation of the beginning, displays once more the loving attention to through formation of the minutest points which so especially sets its seal upon this cantata and because of which it has quite rightly become one of the most popular Bach cantatas.

Wind instruments in Bach's instrumental scoring

by Nikolaus Harnoncourt

A conspicuous point when observing the instrumentation and naming of instruments in Bach's cantatas is that, in addition to customary descriptions of the stringed instruments which we can accept with relatively few reservations in modern nomenclature (naturally with a few exceptions which can easily prove to be a snare), several terms for wind instruments occur whose meaning is difficult to fathom or which have not been finally clarified even to the present day. One has to act on the assumption that in the 18th century terminology was not yet treated with the pedantic exactitude that is encouraged everywhere today, probably influenced by severely classified formulations of modern bureaucratic and legal German. We are accustomed to beginning every treatise with a definition of terms and firmly adhering to it. In the 18th century this linguistic lucidity was not a particularly important requirement; stringent logic and unswervingly resolute analogy were not the criterion, at least in the scores of that period. The following are a few examples. Today the *instruments* are always named at the beginning of the particular score line

or together with the title of the printed music. At that time it could be the instrument or the performer or the mode of play, or the position of an instrument... Thus the expression "clarino" can mean a high trumpet pitch is involved (the fourth octave of the natural trumpet, i. e., from c'' to c''' was described as clarino; the musicians who mastered this pitch were the clarino players; today we would say the first trumpeter), or that the first trumpeter had to play at this point (perhaps on a violin), or that another instrument (perchance a horn) is played here in the fourth octave, the clarino position, or that a slide trumpet (probably played by a first trumpeter) had to be used, or... Scant explanation for these questions can be found in the text books of those days, since at that time when the solution was obvious to every musician there was little understanding for these problems which were to cause us so many difficulties 250 years later and when our systematic scientific thinking could not be foreseen. It is therefore extremely questionable whether one can approach with our methods text books which were conceived and accorded with an entirely different mentality...

I shall now set out here the wind instruments which Bach demands in the cantatas from BWV 1 to 70 and try to explain which musical instrument is really meant. At the same time some points will remain open and a few hypothetical solutions will have to be essayed. I believe that in many cases the instrument was not as important to the composer as it is to us at the present time. A term such as "corno" (to which I shall return later) can cover the demand for the part to be played "on a wind instrument usual and suitable for augmenting the cantus firmus". This can be a zink (cornett), a slide trumpet, a horn, a discant trombone.. and it can be that the composer certainly regarded each of these possibilities in equal terms. The ambiguity of the manner of writing could of course also be explained if Bach should have had a quite

definite instrument in mind. After all, he always composed for certain musicians who were known to him and therefore knew which instruments they would play. It is even quite possible that Bach occasionally adopted the description which the particular musician himself used for his instrument.

The most frequently demanded wind instrument is the *oboe* (which Bach usually, and correctly, described by the French term "hautbois". It appears in practically all of the cantatas, the exceptions being 4, 18, 51, 54, 59 and 61). Even this seemingly so unmistakable description is not completely unambiguous. At that time there was a series of various types of oboes — firstly in the type of construction (shape and material of the bell, shape of the instrument) and secondly in the tuning (instruments of various sizes were constructed which were in c', a, f and c). Each of these types could have one or several descriptions which varied according to region. On the other hand every oboe could simply be termed as such and the performer himself had to know which particular instrument was intended. Nevertheless a few principles can be deduced from this apparent chaos. "Oboe", "hautbois" or "obboe" means a suitably tuned instrument for the particular part: either the usual oboe in c' (tonal range c' — d'', without c#') or an oboe in a (such as the oboe d'amore). Which instrument is meant can only be recognized from the part, the tonal range, from the soloist application of c#' (which normally could not be played on the usual oboe) and in the context of the work. (If directly before and afterwards a definite type of oboe is demanded, it must also be used in the intervening passage, since of course the same musicians played all types and some time was, and is, required for changing the instrument.) Therefore the player had to recognize, and still has to, which instrument of the oboe family was to be used.

If Bach wants the special sound of a quite definite type, he always describes

the instrument more precisely, as for instance "hautb. d'amore" or "hautb. da caccia". It is therefore incorrect if we regard every oboe in a as an "oboe d'amore" or every oboe in f as an "oboe da caccia".

From the point of view of instrumentation Bach uses the oboe for emphasizing tone colour in harmony with the violins. This blending tone — which incidentally can be effected only with Baroque oboes and Baroque violins, since modern instruments always remain tonally isolated — is the actual tutti sound of the Baroque orchestra. In these violin-oboe parts notes frequently occur which can, it is true, be performed on the violin but not on the oboe. These notes were apparently either brought about by some trick or other, or the performers transposed them an octave higher or lower, or left them out. An example is c#' on the normal oboe. Admittedly this note occurs occasionally (very seldom) in old fingering tables (half covering the c' key), but from a practical point of view it cannot be played in this manner. One can, by manipulating the key, adjust this for c#' or c', the adaptation requiring pauses of about one bar. Thus in *colla parte* the c#' was probably omitted, and in the solo it does not appear in rapid alternation with c'.

The actual *oboe d'amore* ("hautb. d'amore", "hautb. d'amour") — tonal range a — b", without a# or b^b — because of its singular construction, especially the ball-shaped bell, has a husky, extremely sweet sound. Today notation for it is transposed, that is to say the player regards the notes not as sounds, but as fingering (according with the normal oboe in c'). Bach usually wrote in sound notation, the player having to finger the same notes differently on every instrument. Occasionally, especially in the case of solos, Bach wrote in transposed form. In this respect we can assume that he adapted himself to the wishes and habits of the performers.

As regards the *oboe da caccia* ("hautb. da caccia", "oboe da caccia") — tonal range f — g", without f# — I have already dealt with this in detail in the

accompanying notes to Album No. 7 of the Cantata Works. Sometimes Bach also transposed for this instrument and occasionally he used sound notation. It is a pronounced solo instrument and is used especially in very soft, ingenious passages, and very frequently in unusual and "impressionistic" instrumental combinations: with horns (Cantatas Nos. 1 and 65), with recorders (Cantatas Nos. 13, 46 and 65) and generally in solo form (Cantatas Nos. 6, 16 and 27). In numerous cantatas a "taille" is called for; this is an oboe in f. Bach uses this description almost exclusively for colla parte voices; this does not mean a definite type of instrument but, as the name indicates, a voice pitch. It would therefore be incorrect to translate *taille* with oboe da caccia, since every f oboe can be used as a *taille*, while the oboe da caccia represents a quite definite kind of oboe in this pitch. Naturally this instrument can be used as a *taille*.

Occasionally Bach calls for "flauti", which are always recorders in f' (tonal range f' — a"). As with all wind instruments, he exploited the tonal range to the very limits of what could be played at that time. During Bach's Leipzig period this instrument was in the process of going out of fashion; Bach uses it for especially subtle tone combinations. (Cantatas Nos. 13 and 46 with oboe da caccia; 25, three recorders in the orchestra; 39, two recorders in the orchestra and as a solo in a soprano aria; 46, with strings; 65, with horns and oboe da caccia.)

Bach always calls the *transverse flute* flauto traverse or traversière (tonal range d' to a"). Despite the fact that, due to its "sensitive" expressive possibilities, it had become a fashionable instrument in the first half of the 18th century, Bach used it rather rarely, compared for instance with the oboe. It is used chiefly as a solo instrument, for delicate nuances or for sparkling virtuosity (Cantatas Nos. 8, 26 and 55), or for shadowy impressionistic tones (Cantatas Nos. 30 and 34 with muted violins).

The *bassoon* (tonal range B — g' without c#) was very often used in the 18th century as an outlining instrument and also added to the bass sections of purely string orchestras. It did not have to be especially mentioned and thus it appears relatively seldom in Bach's scores. However, one can conclude from various circumstances that Bach normally counted on this instrument, also in combinations without oboes. Some bassoon parts have been retained from cantatas of this kind. In addition to the function of augmenting the bass sections — for which the Baroque bassoon with its woody, string-like tone is eminently suitable — Bach sometimes used this instrument in slight variation from the bass (Cantatas Nos. 31, 42, 63 and 66). It is, of course, very probable that the bassoon, which in any case took part in the tutti passages of the cantatas and therefore was present, had to play the bass solo, without cello, together with the organ when there were arias with two or three solo oboes.

Far more complicated than the woodwind instruments is the situation with the brass instruments. One example is an indication of this: as regards Cantata No. 48 the original score demands a "tromba", the original part "clarino" and the autograph title page "corno". The musical facts show that it must be a slide trumpet, since the notes called for cannot be played on any natural instrument (trumpet or horn). Evidently "tromba", even without the addition of "da tirarsi", could have meant a slide trumpet; "clarino" in any case does not refer to an instrument but to the pitch of the natural instruments above the eighth partial (both as regards the horn and the trumpet). In the figurative sense it can also refer to the player of this pitch, that is to say the first trumpeter, who in any case had to play another instrument such as the violin (for instance Cantatas Nos. 31 and 43, concluding chorales). "Corno" was most likely a general expression for a large number of not more clearly defined wind instruments (as for instance in the Anglosaxon regions musicians even today still refer to

almost all wind instruments as "horn"), in other words for the trumpet, horn, slide trumpet, cornett etc.

Bach writes the normal *natural trumpet* in B-flat, C and D in transposed form (tonal range c — d^{'''}, transposed to the appropriate ground tone). The natural tone series:

C c c) c' e' c') b^{b'} c'' d'' e'' f'' f#'' g'' a'' b^{b''} b'' c''' c#''' d'''
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

at the same time makes up the notes capable of being played, with the 7th, 11th, 13th, and 14th partial being impure, that is to say, too deep. These failings were on the one hand made up for by first-class musicians with embouchure, while on the other hand the resultant, somewhat unnatural sounding notes, were applied for affections concepts. This was all the more significant since the natural trumpet with its *pure* major triads tonally personified the ideal of Baroque proportion (4:5:6 represents the ideal triad and symbolizes the Holy Trinity). Therefore this instrument was reserved for major festivities and persons of high standing, as well as for privileged cities. The audiences of that period were so acquainted with the natural sounds that they would immediately have noticed any deviation. Thus, by using the false natural tones the composer was able effectively to illustrate any disturbance of order and of the divine state of affairs. (Unfortunately this ability to associate no longer exists today.) Bach therefore used the "bad" notes to give added expression to provoking words; for instance in the bass aria (No. 7) of Cantata No. 43, the word "Qual" (torment) on a B-flat', the far too deep seventh partial. Sometimes Bach made claims upon the liping skill of his trumpeters in order to produce intermediate notes such as b', c#'' and g#'. The reason for this is not always emotive, but occasionally also the desire to expand the otherwise all too simple "trumpet tonality".

Bach uses horns (in C, F, B, C) — tonal range basically that of the trumpet — chiefly in the case of romantic, delicate descriptions of nature — "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Cantata No. 1) — or for the wanderings of the wise men from Saba, Cantata No. 65. In such cases he normally described them as "corno da (di) caccia" or "corno parforce", sometimes also as only "corno". The notation is always transposed, so that one can recognize for instance in Cantata No. 1 that F horns are involved, although the term "corno" without the addition can also stand for a different instrument, such as slide trumpet or cornett; however, in the latter case it would not be written in transposed form and would not be limited to the natural tones. Even if the instrumentation with horns is clarified in this way, there are still some important questions awaiting answers, as for instance that of the pitch level. Particularly as regards the passages for C horn one cannot see from the score whether a high or low horn is called for (as it is written or an octave lower). Neither is this question always easy to answer from the musical point of view, because in the case of wind instruments very often the tonal *impression* varies by an octave from the effectively played sound (such as Cantata No. 65). For instance the high C horns in the double ticked octave sound so extremely high that this particular effect has to be supported by a special feeling of the piece. These points have still not been clarified. From the aspect of performance technique, there are even now occasionally insoluble problems: horn-players can scarcely blow higher than a''' with the mouthpieces usual today regardless of the type of horn. It is, however, quite conceivable that it was possible with mouthpieces at that time to blow much higher notes. This technique of "clarino" horn blowing has, however, not yet been revived and probably it has to be learned by trumpeters. Naturally the horn will then be brought closer to the trumpet, not only as regards pitch but also tonally, and in this respect some revelations concerning late Baroque instrumentation arts can be expected.

"Clarino" can also mean a horn, as in the case of Cantata No. 24. In this instance, because of the concluding chorale for which it is clear an F horn is demanded, the *pitch term* "clarino" is used for the horn, as was quite usual in those days. The third movement is written for a B-flat instrument. This horn part was probably originally played in trumpet technique with the appropriate mouthpiece.

Bach frequently used the *slide trumpet*, particularly for chorale cantus firmi, using the term "tromba" (or also corno) da tirarsi". There are some trumpets from the 17th and 18th centuries where the tube section to which the mouthpiece is affixed can be extended by three half-tones. Chromatic scales can be played on these instruments as from about a, so that practically all chorale melodies are capable of performance. Whether Bach's trumpeter had an instrument of this kind at his disposal or blew this part on a B or E-flat trombone (with trumpet mouthpiece) can hardly be established now. The latter is absolutely possible, since trombones at that time had the same diapason as the trumpet and were sometimes also used as trumpets, although this was forbidden for reasons of status. There are only very few genuine solos for this instrument (Cantata No. 46). Not all the passages for slide trumpet are clearly marked, and thus this instrument is called for in Cantata No. 48 by the terms clarino, corno and tromba (all three descriptions in the original). Clarino probably refers to the high pitch demanded of the first trumpeter, corno is a general description for a suitable wind instrument and in the case of tromba one has to assume the addition of "da tirarsi", as also emerges automatically from the notes required. In Cantata No. 60 a corno voice is written in D (i.e. transposed), and here too it can only mean a slide trumpet on account of the notes demanded, which was possibly a D instrument in this case. The untransposed notation of the concluding chorale is strange and inexplicable.

Bach used *trombones* in the traditional manner as augmentation and colouring in the motet-like four-part movement, that is to say in chorale movements without obbligato instrumentation. (An exception is formed by Cantata No. 25, in which the trombones with recorders and cornett play a four-voice choral movement in cantus firmus style within a largely figured chorus.) Bach often writes 4 trombones, sometimes 3 trombones and cornett as the traditional upper voice in the four-part wind movement. It appears as if this differentiation were without significance since occasionally in the four-part trombone movement the first trombone *voice* has "cornetto", i.e. zink (cornett) written above it. This can be explained by the fact that precisely the cornett in principle played the upper voice in the trombone chorus, without this having to be especially mentioned. Quite apart from this, the first voice (up to g") of these movements exceeds by far the normal range even of the alto trombone and should be played if not on the cornett then on a discant trombone, which at that time was hardly still in use. Nevertheless both methods of scoring (with cornett or discant trombone as upper voice) appear to me to be reasonable, the composer no doubt wanting the usual tried and trusted wind sound.

During Bach's time the *cornett* — tonal range a — a" (d") — had already declined from a widespread solo instrument to a wind discant in the chorale movement, and was probably only played more by the town pipers. The official and unambiguous description "cornetto" occurs in only few cantatas. It is likely, however, that very frequently the multi-purpose term "corno" referred to this instrument. (In many sources the zink [= cornett] is also named as such). *Both* terms are used in Cantata No. 68. Only one instrument, of course, can be considered to augment the cantus firmus, and which is not tied to the natural notes. The horn is excluded (it is certainly not a typical cantus firmus instrument, but rather was used for solos). All that remains, therefore, are the cornett and the slide trumpet.

English translations by Frederick A. Bishop

Notes concerning the performance by Gustav Leonhardt

Cantata 51: 1st movement, bar 14: viola, fourth note *c'* instead of *b'*. 4th movement, bar 54: 1st violin, fifth note *a'* instead of *g'*.

Cantata 52: 3rd movement: we scored the violins in simple form for our recording, since the purely reinforcing function of the choric arrangement was probably conceived solely for the specific conditions in St. Thomas Church.

Cantata 54: in view of the fact that the score of the Leipzig version (in chamber pitch, E-flat major) puts the alto part in all too deep a pitch, we decided in favour of the Weimar version (F major).

Cantata 55: 1st movement: the range and key of the oboe parts lead us to assume that in this case Bach meant a normal oboe and not an oboe *d'amore*.

Cantata 56: 3rd movement, bar 28: basso continuo, second note *a* instead of *d*; bar 48: basso continuo, second note *d* instead of *c*.

Introduction de Ludwig Finscher

La cantate «*Jauchzet Gott in allen Landen*» (BWV 51) a été destinée par Bach au 15^e dimanche après la Trinité «*et in ogni tempo*». La possibilité de son utilisation en dehors de ce dimanche de la Trinité dut être prévue dès le début, car le texte (d'un auteur inconnu) n'a pratiquement aucun rapport avec l'évangile du jour. Du point de vue du style, de la forme et de la distribution, l'œuvre se situe en outre dans la lignée d'une série de cantates écrites pour les dimanches après la Trinité de l'année 1726, où elle vient d'ailleurs combler une lacune, le 15^e dimanche après la Trinité et la Saint-Michel étant cette année-là tombés le même jour. Paroles et musique de la cantate sont entièrement accordées au ton de glorification, d'adoration et de jubilation. La clarté de la forme, la virtuosité et le caractère de concerto des mouvements extrêmes rappellent de façon frappante — notamment dans les tierces parallèles et dans les dialogues concertants entre trompette et soprano — les cantates d'Alessandro Scarlatti, mais cette parenté de ton et de technique n'empêche pas de s'apercevoir que la virtuosité ne constitue jamais chez Bach un but en soi, qu'elle demeure constamment attachée au texte. Entre les deux somptueux mouvements en ut majeur sont placés deux morceaux en la mineur qui opposent à l'intense allégresse le recueillement de la prière. Le récitatif fait suivre la prière solennelle, accompagnée d'accords tout simples des cordes, d'un arioso dans lequel le «balbutiement» de la «faible bouche» est représenté de manière symbolique et puissamment imagée par des mélismes hésitants et par la réduction de la distribution. Avec son amène rythme berceur de sicilienne, l'air à $\frac{12}{8}$ suggère une concrétisation de la bonté divine, dont traite le texte, dans l'image du bon pasteur. La paraphrase chorale concertante conclue par un Alleluia traité en fugue libre représente le mouve-

ment choral à quatre voix par lequel s'achèvent de nombreuses cantates pour voix solo de l'année 1726.

«**Falsche Welt, dir trau' ich nicht**» (BWV 52), œuvre écrite pour le 23^e dimanche après la Trinité (24 novembre) 1726, fait partie de ce groupe de cantates de la troisième année auquel appartiennent également la cantate BWV 55, composée une semaine plus tôt, ainsi que la cantate BWV 56, plus ancienne de trois semaines. Là encore, l'auteur des paroles est inconnu, mais, au contraire de ce qui en est dans le cas de la cantate BWV 51, le texte se rattache à l'évangile du dimanche en ce qu'il déduit de l'histoire du denier de César les postulats de détachement du monde perfide et de dévotion à Dieu pour le chrétien. La disposition de l'œuvre, aussi bien en ce qui concerne les paroles que la musique, est extrêmement simple, d'une clarté évidente: la perfidie du monde et la bonté de Dieu sont l'une et l'autre dépeintes par un récitatif et un air, l'œuvre étant introduite par une sinfonia instrumentale et conclue par une strophe chorale. La succession des tonalités est tout aussi limpide: fa majeur constitue le cadre, ré mineur et la mineur sont assignés au monde perfide, si bémol majeur au royaume de Dieu. Ce plan fondamental tout simple est enrichi par une instrumentation exceptionnellement colorée résultant de l'utilisation, en guise de sinfonia, du 1^{er} mouvement du 1^{er} Concerto brandebourgeois (sans violino piccolo). A la brillante sonorité de concerto de cette sinfonia fait contraste l'ascétisme du premier air (2 violons et continuo), dans lequel le pieux chrétien rejette le monde perfide en motifs déclamés exprimant son mépris («Immerhin»). Au violent refus s'exprimant dans le premier récitatif s'oppose, dans le second, le doux motif d'arioso «Gott ist getreu», répété à plusieurs reprises; vient ensuite le deuxième air, dont la lumineuse instrumentation (3 hautbois) et le caractère de danse se rapprochant presque de la polonaise symbolisent respectivement

la clarté du monde divin et la «danse de l'âme» du chrétien fidèle. Dans la strophe chorale de conclusion intervient en plus l'orchestre au complet, le premier cor renforçant le cantus firmus du soprano.

«**Widerstehe doch der Sünde**» (BWV 54) pour le 7^e dimanche après la Trinité (ou pour le dimanche d'Oculi?) — cantate d'alto avec accompagnement de cordes, sans chœur — est une des plus impressionnantes parmi les premières cantates de Bach. Elle fut composée en 1714 à Weimar sur un texte écrit en 1711 par Georg Christian Lehms, poète à la Cour de Darmstadt. Le ton de zèle enflammé des paroles, leur abondance d'images et leurs allusions à la Bible ont inspiré à Bach un sermon musical qui allie une sombre violence aux plus fines nuances et qui s'accommode en même temps des moyens formels et instrumentaux les plus simples. Le premier air dépeint avec une audace extrême à la fois la tentation du péché et la lutte du chrétien contre celui-ci, la première s'exprimant en flatteuses sinuosités mélodiques, la seconde dans la dissonance affirmée du commencement (accord de septième de dominante sur un point d'orgue à la tonique) et en modulations hardies. Le récitatif fait voir de façon tout aussi imagée, avec les moyens les plus simples, le «caveau fardé» et l'«épée aiguisée» du péché. L'air final est un mouvement fugué à quatre voix, pénétrant franchement à fond dans l'abjection du péché, recourant à un plaintif «chromatisme du péché», à des doubles croches fouillant en profondeur sur le mot «diable», à une conduite de voix s'enivrant de dissonances, le tout faisant naître une vision d'épouvante qui n'a guère sa pareille dans l'œuvre de Bach.

La cantate «**Ich armer Mensch, ich Sündenknecht**» (BWV 55), écrite pour le 22^e dimanche après la Trinité (17 novembre) 1726, traite, en s'appuyant sur l'évangile du serviteur infidèle, presque le même thème que l'œuvre anté-

rière de Weimar, mais dans une perspective significativement transformée, c'est-à-dire non plus comme prêche pour ainsi dire objectif et apocalyptique, mais comme confession subjective et imploration de la miséricorde. Le texte anonyme se présente, comme dans les cantates pour voix solo se situant autour de cette date, dans une articulation très simple quant à la forme et au contenu: la peccabilité de l'homme et la miséricorde de Dieu font chacune l'objet d'un air et d'un récitatif, une strophe chorale constitue la conclusion. Sol mineur et (dans le récitatif) ut et ré mineurs sont les tonalités du péché; l'imploration de la miséricorde s'exprime en ré mineur et (dans le récitatif se rattachant au texte) en si bémol majeur, le choral final est en si bémol majeur — l'inhabituelle franchise tonale de la cantate manifeste ainsi avec évidence le mouvement conduisant de la contrition du péché à la consolation apportée par le sacrifice du Christ. En conformité avec cela, les deux airs sont entièrement marqués par le tourment du péché et par la contrition — cela grâce au registre aigu des instruments, au manque de zone instrumentale médiane ainsi qu'à la tessiture extrêmement élevée du ténor — et le choral, au contraire de la composition ultérieure de la même strophe dans la Passion selon Saint-Matthieu, affirme une sobriété accusée, contrastant par là de manière d'autant plus efficace et consolatrice avec ce qui précède.

«Ich will den Kreuzstab gerne tragen» (BWV 56), œuvre composée trois semaines avant la cantate BWV 55, offre exactement la même disposition et, en plus, une progression tonale similaire, allant de sol mineur à ut mineur en passant par si bémol majeur. La richesse de contrastes et d'images qu'a inspirée au compositeur les paroles d'un bel accent poétique dues à un auteur inconnu n'en est que plus insolite. L'air d'entrée est déjà exempt de conventions dans sa forme AA'B et au plus haut point émouvant par le contraste entre les symboles musicaux utilisés pour «Kreuzstab» et «tragen» et la mé-

lodie berceuse et réconfortante de l'épisode en si bémol majeur («Da leg' ich den Kummer auf einmal ins Grab»). L'accompagnato qui suit dépeint avec une simplicité saisissante la «navigation» allégorique de l'existence humaine et l'arrivée au port (cessation du mouvement de vagues au violoncelle!). Le deuxième air, construit avec sa régulière structure da-capo, son rythme de danse et son hautbois solo comme le contraire conséquent du premier, reflète la certitude et la joie de la foi. L'accompagnato qui y succède débouche — dans une interprétation logique du texte — dans une reprise de l'épilogue du premier air; il s'agit là d'un moment d'un effet bouleversant, à attribuer certainement à une poétique inspiration musicale de Bach et non à l'auteur des paroles. Le choral final montre dans son harmonie richement graduée et dans ses détails, comme le fait la syncopation emphatique du début, le soin apporté à l'élaboration musicale qui caractérise tout spécialement cette œuvre et qui en a fait à juste titre une des plus populaires cantates de Bach.

L'emploi des instruments à vent chez Bach

de Nikolaus Harnoncourt

Lorsqu'on examine l'instrumentation et les dénominations des instruments eux-mêmes dans les cantates de Bach, on s'aperçoit qu'à côté des désignations courantes d'instruments à vent, termes susceptibles d'être traduits pratiquement sans problèmes dans la nomenclature moderne (encore qu'il y ait naturellement aussi dans ce domaine quelques exceptions pouvant aisément se transformer en

pièges), on rencontre pour les instruments à vent une quantité de qualifications dont le sens est difficilement déchiffrable ou même n'a pas été définitivement éclairci jusqu'ici. Il convient pour commencer de se rendre compte de ce que les vocables n'étaient pas encore maniés au XVIII^e siècle avec l'exigence pédante d'une propriété de sens absolue qui est aujourd'hui requise en tous lieux, probablement sous l'influence des formulations strictement définies de la langue allemande moderne dans les secteurs de la bureaucratie et de la juridiction. Nous sommes aujourd'hui habitués à commencer tout traité par une définition des termes à laquelle nous tenons strictement par la suite. Au XVIII^e siècle la clarté linguistique absolue ne constituait pas une exigence capitale, la logique rigoureuse et l'analogie toujours concluante ne représentaient pas encore un critère, tout au moins dans les partitions de cette époque. Quelques exemples: aujourd'hui les *instruments* sont obligatoirement nommés au début de chaque ligne de la partition ou dans le titre des parties séparées alors qu'à cette époque cette indication pouvait être soit l'instrument lui-même, soit l'exécutant ou un mode d'exécution, ou encore un certain registre sur un instrument... C'est ainsi que l'expression «Clarino» peut signifier qu'il s'agit d'une partie aiguë de trompette (la 4^{ème} octave de la trompette naturelle, donc le registre d'ut'' à ut''', était désignée par clarino; les musiciens qui possédaient cette tessiture étaient les joueurs de clarino, on dirait aujourd'hui premiers trompettistes) ou bien que le 1^{er} trompettiste doit jouer ici (peut-être au violon) ou encore qu'un autre instrument (par exemple un cor) doit être joué ici dans la quatrième octave, registre du clarino, ou encore qu'une trompette à coulisse (jouée par un 1^{er} trompettiste) est à utiliser, ou encore... Sur ces questions, les manuels de l'époque fourniront peu de renseignements; tout musicien étant alors évidemment capable d'y répondre, on comprenait peu les problèmes qui devaient nous causer 250 ans plus tard tant de difficultés et on ne pouvait pas prévoir notre manière de pensée systématique et scientifique. Il est donc extrê-

mement suspect d'aborder avec notre méthodologie des traités s'adressant à une toute autre façon de penser, que d'ailleurs ils reflétaient.

Je me propose maintenant de citer ici les instruments à vent requis par Bach dans les cantates BWV 1 à 70 et tentant d'exposer à quel instrument de musique Bach songeait dans chaque cas particulier. Certains points resteront inévitablement en suspens et il faudra recourir à quelques solutions hypothétiques. Je crois de toute façon que, dans certains cas, l'instrument n'était pas pour le compositeur aussi important qu'il l'est pour nous aujourd'hui. Un qualificatif tel que «corno» (je reviendrai sur ce point par la suite) peut implicitement recéler la prescription de jouer la partie «sur un instrument à vent courant et apte à renforcer le cantus firmus» — cela peut être un cornet à bouquin, une trompette à coulisse, un cor, un trombone aigu et il se peut que le compositeur ait considéré chacune de ces possibilités comme équivalente aux autres. L'ambiguïté de l'écriture serait de toutes façons explicable même si Bach avait envisagé un instrument bien déterminé, car il écrivait toujours pour des musiciens précis, connus de lui, et savait par conséquent sur quel instrument ils joueraient. Il est même fort possible que Bach ait parfois repris le terme que chaque musicien employait lui-même pour désigner son instrument.

L'instrument à vent le plus fréquemment requis est le hautbois (*oboe*), que Bach, normalement, orthographie correctement à la française. Il se présente dans presque toutes les cantates (à l'exception des cantates BWV 4, 18, 51, 54, 59, 61). Cette désignation ne laissant apparemment pas le moindre doute n'est pourtant pas elle-même absolument dénuée d'équivoque, car il existait alors toute une série de types de hautbois divers aussi bien en raison de la facture (forme et matériel du pavillon, forme de l'instrument) que de l'accord (on construisait différents grands instruments accordés en ut', la, fa, ut). Chacun de ces types pouvait porter une seule et même désignation ou bien des noms différents suivant les régions; mais on pouvait aussi désigner simplement

chaque hautbois par ce terme, l'exécutant lui-même ayant alors à savoir de quel type il s'agissait. Il est pourtant possible d'extraire quelques principes de cet apparent chaos: «oboe», «hautbois» ou «oboe» sont des termes qui désignent un instrument approprié en raison de son accord à une partie précise: soit le hautbois courant en ut' (étendue sonore ut' — ré^{'''}, sans ut dièse) soit un hautbois en la (comme le hautbois d'amour). Pour savoir quel instrument était envisagé, il faut s'aider de la partie, de l'étendue sonore, de l'utilisation dans un passage soliste de la note ut#'' (qui n'était normalement pas jouable sur le hautbois ordinaire), du contexte de l'œuvre (en effet lorsqu'un type précis de hautbois est prescrit juste avant et après le passage considéré, il doit également être utilisé dans ce morceau intermédiaire car c'étaient les mêmes exécutants qui jouaient toutes les sortes d'instrument et un certain temps était — et reste — nécessaire pour changer d'instrument). L'exécutant devait donc — et continue à devoir — discerner quel instrument de la famille des hautbois il fallait prendre.

Lorsque Bach désire la sonorité particulière d'un instrument bien déterminé, il désigne toujours l'instrument avec plus d'exactitude, par exemple «Hautb. d'Amore» ou «Hautb. da Caccia». C'est pourquoi il est incorrect de considérer tout hautbois en la comme «Oboe d'Amore» ou tout hautbois en fa comme «Oboe da Caccia».

Du point de vue de l'instrumentation, Bach utilise essentiellement le hautbois comme timbre servant à fournir les contours, en harmonie avec les violons. Cette fusion de timbres — elle ne peut toutefois être réalisée qu'avec des hautbois baroques et des violons baroques, la sonorité des instruments modernes restant constamment séparée — constitue la véritable sonorité du tutti de l'orchestre baroque. Ces parties de violon et hautbois présentent fréquemment des notes qui peuvent être jouées au violon mais pas au hautbois. Il est évident que ces tons étaient soit produits au moyen d'un quelconque artifice, ou

qu'alors les exécutants les octaviaient quand ils ne les omettaient pas tout simplement. Un exemple à cet égard est fourni par la note d'ut#'' sur le hautbois ordinaire. Bien que cette note se présente parfois (très rarement) dans les anciennes tables de doigté (en bouchant à moitié la clé d'ut'), elle n'est quand même pratiquement pas exécutable de la sorte. On peut en apportant une manipulation à la clé ajuster celle-ci pour la production de la note ut#'' ou de la note ut', ce changement nécessitant toutefois environ une mesure de pauses. C'est pourquoi on a indubitablement omis l'ut#'' dans le jeu colla parte et cette note ne se présente pas dans le jeu en solo lorsqu'on doit effectuer un changement rapide avec la note c'.

Le véritable *Oboe d'Amore* («Hautb. d'amore», «Hautb. d'amour») (étendue sonore la-si'', sans la dièse ou si bémol) possède en raison de sa facture particulière, notamment de son pavillon façonné en forme de sphère, un timbre étouffé, spécialement doux. On le note aujourd'hui en transposant, c'est-à-dire que l'exécutant considère les notes non comme sons mais comme clefs (conformément au hautbois ordinaire en ut'). Bach écrit normalement en notation musicale directe, c'est donc à l'exécutant de toucher les mêmes notes différemment sur chaque instrument. Il arrive parfois, surtout dans les soli, que Bach écrive en transposant; on est en droit de présumer qu'il se conformait sur ce point aux vœux et aux habitudes des exécutants.

Sur le *Oboe da caccia* («Hautb. da Caccia», «Oboe da Caccia») (étendue sonore fa — sol'' sans fa dièse), j'ai déjà écrit un article détaillé dans la plaquette jointe au 7^{ème} coffret de l'édition des cantates de Bach. Pour cet instrument également, Bach écrit tantôt en transposant, tantôt en notation directe. C'est un instrument se prêtant par excellence à l'utilisation en soliste, cela notamment dans les passages spécialement suaves et raffinés et très souvent aussi employé dans les combinaisons instrumentales insolites et «impressionnistes»: avec cors (cantates 1, 65), avec flûtes à bec (cantates 13, 46, 65) ou

tout simplement en soliste.

De nombreuses cantates requièrent une «taille», qui est un hautbois en fa. Bach utilise cette désignation presque exclusivement pour les voix colla parte, n'entendant pas par là un type d'instrument précis mais, comme le terme l'indique, un registre déterminé. C'est pourquoi il serait erroné de traduire taille par Oboe da caccia, car *tout* hautbois en fa peut être utilisé comme taille, le Oboe da caccia ne représentant pas contre qu'un type tout à fait particulier de hautbois dans cet accord. On peut naturellement employer cet instrument comme taille.

Il arrive parfois que Bach réclame des «flauti» et, dans ce cas, il s'agit toujours de flûtes à bec en fa' (étendue sonore fa' — a'''). Comme il le fait avec tous les instruments à vent, il en exploite le registre sonore jusqu'aux limites extrêmes des possibilités d'exécution alors existantes. A l'époque où Bach se trouvait en fonctions à Leipzig, cet instrument était déjà sur le point de passer de mode; Bach continue cependant à y recourir pour des combinaisons sonores particulièrement subtiles. (Cantates 13 et 46 avec Oboe da caccia; 25 avec trois flûtes à bec dans l'orchestre; 39 avec deux flûtes à bec faisant partie de l'orchestre et intervenant en solistes dans un air de soprano; 46 avec cordes; 65 avec cors et Oboe da caccia.)

La désignation utilisée par Bach pour la flûte traversière est constamment Flauto traverso ou Traversière (étendue sonore de ré' à la'''). Bien qu'elle fût devenue en raison de ses possibilités expressives extrêmement «sensibles» un instrument à la mode dans la première moitié du XVIII^e siècle, Bach en fait un emploi relativement rare, par comparaison au hautbois entre autre. Elle est essentiellement mise en jeu comme instrument solo pour des sentiments tendres et délicats ou pour des traits de virtuosité perlée (cantates 8, 26, 55) ou encore pour des sons vaguement impressionnistes (cantates 30 et 34 avec violons en sourdine).

Le *basson* (étendue sonore si b¹ — sol', sans ut dièse) était très souvent, en tant

qu'instrument de concour, adjoint au groupe de basses des purs orchestres à cordes. Il n'avait pas à être expressément mentionnée, c'est pourquoi il n'est lui aussi que relativement peu souvent indiqué dans les partitions de Bach. Divers indices permettent cependant de déduire que Bach comptait normalement sur cet instrument, même dans le cas de distributions sans hautbois. Des parties de basson provenant de telles cantates nous sont connues. En dehors de ce rôle de renforcement du groupe des basses — fonction à laquelle le basson baroque se prête à merveille avec sa sonorité frôlant la sècheresse —, Bach a parfois eu recours à cet instrument en lui confiant des fonctions s'écartant légèrement de celles de simple basse (cantates 31, 42, 63, 66). Il est d'ailleurs très probable que le basson, qui faisait de toute façon partie de la distribution des tutti de cantates et se trouvait de la sorte disponible, assurait aussi la basse en soliste — sans violoncelle — conjointement avec l'orgue dans les airs où deux ou trois hautbois intervenaient en solistes.

Les choses offrent avec les cuivres un aspect bien plus compliqué qu'avec les bois. Un exemple fournira l'explication de ce fait: dans la cantate 48, la partition originale requiert «Tromba», la partie originale «Clarino», le titre autographe de la couverture «Corno» et les faits musicaux eux-mêmes montrent qu'il doit s'agir d'une trompette à coulisse, les sons exigés n'étant jouables sur aucun instrument naturel (trompette ou cor). Il était manifestement possible de signifier trompette à coulisse par la seule désignation «Tromba», même dépourvue de l'additif «da tirarsi»; de toute façon, le terme «Clarino» ne désigne pas un instrument, mais le registre des instruments naturels au-dessus du 8^{ème} ton partiel (aussi bien dans le cor que dans la trompette), au sens figuré il peut donc également être question de l'instrumentiste jouant dans ce registre, à savoir le 1^{er} trompette, encore qu'il ait eu dans ce cas à jouer d'un autre instrument, tel que le violon (par exemple cantate 31 et chorals de conclusion de la cantate 43). «Corno», enfin, était à coup sûr une expression générale pour

un grand nombre d'instruments à vent ne faisant pas l'objet d'une dénomination plus précise (analoguement à ce qui en est dans le langage musical anglo-saxon, où presque tous les instruments à vent sont encore aujourd'hui désignés par le vocable «horn»), c'est-à-dire pour trompette, cor, trompette à coulisse, cornet à bouquin etc. . . .

La *trompette naturelle* courante en si bémol majeur, ut majeur, ré majeur est notée par Bach en écriture transposée (étendue sonore ut — ré^{'''}, chaque fois transposée dans la tonalité fondamentale). La série des tons naturels:

ut ¹	ut sol	ut ¹	mi ¹	sol ¹	si bémol ¹	ut ^{'''}	ré ^{'''}	mi ^{'''}	fa	fa dièse	sol ^{'''}	la ^{'''}	si bémol ^{'''}	si ^{'''}
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
ut ^{'''} ut dièse ^{'''} ré ^{'''}														
16	17	18												

représente en même temps les tons effectivement jouables, les 7^{ème}, 11^{ème}, 13^{ème} et 14^{ème} demi-tons étant néanmoins impurs, car trop graves. Ces défauts étaient d'un côté compensés par les musiciens de tout premier ordre au moyen de l'écartement des lèvres, de l'autre les sons quelque peu dénaturés produits de la sorte étaient utilisés pour la peinture des sentiments, ce qui était d'autant plus judicieux que la trompette naturelle incarne sonorement, avec ses *parts* triples accords majeurs l'idéal de la proportion baroque (4:5:6 représente l'accord parfait idéal et symbolise la sainte Trinité). Aussi cet instrument est-il réservé aux grandes cérémonies et aux personnes de haut rang ainsi qu'aux villes privilégiées. Les auditeurs étaient à cette époque tellement familiarisés avec les sons naturels qu'ils reconnaissaient sur-le-champ toute sonorité s'en écartant; le compositeur pouvait par conséquent illustrer de manière saisissante, en utilisant les faux sons naturels, une perturbation de l'ordre et de la souveraineté de la voulue par Dieu. (Cette faculté d'association n'existe malheureusement plus aujourd'hui.) C'est ainsi que Bach recourt aux «mauvais» sons pour

conférer une expression plus vigoureuse à des mots chargés d'un attrait ou d'un pouvoir de stimulation, comme par exemple en plaçant, dans l'air de basse (n° 7) de la cantate 43, le mot «Qual» («tourment») sur un si bémol¹, 7^{ème} ton partiel bien trop grave. Parfois aussi, Bach exige beaucoup de l'art d'emboucher que possédaient ses trompettistes pour la production de tons intermédiaires tels que si¹, ut dièse¹ et sol dièse¹, la raison ne résidant pas toujours dans la nécessité de dépeindre un sentiment, mais quelquefois également dans le désir d'élargir la tonalité sinon par trop simple de la trompette.

Quant aux *cors* (en ut¹, fa, si bémol, ut majeurs) (étendue sonore en principe identique à celle de la trompette), Bach les utilise avant tout pour des descriptions mélodieusement romantiques de la nature — (cantate BWV 1, «Wie schön leuchtet der Morgenstern») — ou pour rendre la pègrination des Rois Mages venus de Saba, dans la cantate 65. En pareils cas, il les désigne normalement par «corno da (di) caccia» ou «corno parforce», parfois aussi simplement par «corno». Comme la notation est toujours transposée, on peut par exemple s'apercevoir dans la cantate 1 qu'il doit s'agir de cors en fa, bien que le terme «corno» sans additif puisse également représenter d'autres instruments tels que trompette à coulisse ou cornet à bouquin; toutefois la notation ne serait alors pas transposée et ne se limiterait pas aux sons naturels. Même si la distribution avec cors se trouve ainsi éclaircie, des questions extrêmement sérieuses n'en restent pas moins en suspens, comme celle de la hauteur des sons. Dans le cas tout particulier de parties écrites pour cor en ut, la partition ne permet pas de discerner s'il s'agit d'un cor aigu ou d'un cor grave (c'est-à-dire tel qu'il est noté ou, au contraire, à l'octave inférieure). Cette question n'est pas non plus toujours soluble du point de vue musical, car avec les instruments à vent l'impression sonore s'éloigne très souvent d'une octave entière des notes effectivement jouées (comme dans la cantate 65). C'est ainsi que les cors aigus en ut produisent dans la deuxième octave au-dessus de la portée une impression so-

nore si aiguë que cet effet spécial doit avoir été requis en raison d'une émotion particulière contenue dans le morceau. Ces questions n'ont pas jusqu'ici été définitivement résolues. Sur le plan de la technique d'exécution, il arrive que se présentent aujourd'hui encore des problèmes insolubles: ainsi les cornistes ne peuvent guère avec les embouchures actuellement utilisées produire une note plus aiguë que la"', quel que soit le cor dont ils jouent. Il est toutefois parfaitement concevable que l'on ait pu autrefois produire des sons quelque peu plus élevés avec des embouchures de trompettes. Cette technique de jouer du cor à la manière «clarine» n'a pas encore été reprise et doit certainement être apprise par les trompettistes. Naturellement, le cor n'est alors plus seulement assimilé à la trompette du point de vue du registre mais aussi quant à la sonorité et il faut encore s'attendre ici à découvrir des artifices d'instrumentation dans la musique postbaroque. «Clarino» peut également, ainsi dans la cantate 24, faire allusion à un cor. Ici, ne serait-ce qu'en raison du choral final requérant sans équivoque un cor en fa, la désignation de registre «clarino» s'applique au cor, ce qui était parfaitement courant à l'époque. Le 3^{ème} mouvement est écrit pour un instrument en si bémol. Cette partie de cor fut certainement à l'origine jouée avec la technique de la trompette en recourant à l'embouchure correspondante.

C'est surtout pour les cantus firmi de choral que Bach utilise très fréquemment la trompette à coulisse, qu'il qualifie de «Tromba (ou bien Corno) da tirarsi». Il existe quelques trompettes du XVII^e et du XVIII^e siècles dans lesquelles la partie du tube à laquelle se fixe l'embouchure peut être prolongée de trois demi-tons. Sur de tels instruments il est également possible de jouer des gammes chromatiques à partir de la, de sorte que les mélodies de chorals sont pratiquement toutes exécutables. Il n'est plus guère possible d'arriver à savoir si le trompettiste de Bach disposait d'un semblable instrument ou s'il jouait ces parties sur un trombone en si bémol ou en mi bémol (avec embouchure de trom-

pette). Cette dernière hypothèse est absolument concevable car les trombones de l'époque possédaient la même mensuration (section transversale du tube) que la trompette, et, en outre, étaient parfois utilisés comme trompettes, ce qui était toutefois interdit pour des raisons corporatives. Il n'existe que de très rares véritables soli pour cet instrument (cantate 46). Les parties pour trompette à coulisse ne sont pas toutes clairement désignées, cet instrument se trouve par exemple requis dans la cantate 48 au moyen des termes Clarino, Corno et Tromba (toutes désignations figurant dans l'original). Clarino doit certainement signaler la tessiture aiguë, qui réclame un premier trompette, dans le cas de Corno, désignation générale pour un instrument à vent approprié, et de Tromba il convient d'imaginer en plus l'additif «da tirarsi», qui résulte de toute façon automatiquement des notes demandées. Dans la cantate 60, une partie de Corno est notée en ré (par conséquent transposée), mais il se peut qu'il ne s'agisse là aussi, en raison de la prolongation des sons, que d'une trompette à coulisse, qui pourrait bien avoir été ici un instrument en ré. Aussi étrange qu'inexplicable est la notation non transposée du choral final.

Les trombones étaient employés par Bach suivant la manière traditionnelle comme élément de renforcement et de coloration de l'écriture à quatre voix en style de motet, donc dans les mouvements pour chœur ne comprenant pas d'instruments obligés. (Une exception est fournie par la cantate 25, dans laquelle les trombones exécutent conjointement avec flûtes à bec et cornet à bouquin, à la manière d'un cantus firmus, un mouvement choral à quatre voix au sein d'un grand chœur figuré.) Bach écrit tantôt: 4 trombones, tantôt: 3 trombones et cornet à bouquin comme voix supérieure traditionnelle dans l'écriture à quatre voix pour instruments à vent. Il semble qu'il s'agisse d'une distinction négligeable, la première voix de trombone étant parfois, dans les compositions à quatre voix pour trombones, affectée de la mention «Cornetto», c'est-à-dire cornet à bouquin. Cela s'explique du fait que le cornet à bouquin jouait précisément en prin-

cipe la voix supérieure dans le chœur des trombones sans que cela eût besoin d'être expressément indiqué. Indépendamment de cela, la première voix (allant jusqu'à sol²) de ces morceaux dépasse de beaucoup l'étendue sonore normale du trombone alto lui-même et devrait, si elle n'est pas confiée au cornet à bouquin, être alors jouée sur le trombone aigu, qui n'était guère plus en usage à cette époque. Cependant les deux distributions (avec cornet à bouquin ou trombone aigu comme voix supérieure) me paraissent l'une et l'autre justifiables car le compositeur voulait sans aucun doute obtenir la sonorité d'instruments à vent habituelle.

Le *cornet à bouquin* (étendue sonore la-la [ré⁴]) était déjà, à l'époque de Bach, passé du rôle d'instrument soliste très répandu à la fonction de voix supérieure des vents dans l'écriture chorale et n'était pratiquement plus joué que par les musiciens municipaux. La désignation officielle et univoque «Cornetto» ne se présente que dans un tout petit nombre de cantates. Il arrivait par contre très fréquemment que cet instrument fût indiqué par le terme ambigu de «Corno» (dénomination que l'on rencontre également pour le cornet à bouquin dans plusieurs documents). La cantate 68 offre les deux vocables. Pour le renforcement du cantus firmus, il ne peut incontestablement être question que d'un instrument non lié aux sons naturels. Le cor doit donc être éliminé (il ne s'agit de toute façon pas d'un instrument typique de cantus firmus, le cor étant plutôt utilisé pour les soli). Il ne reste par conséquent que le cornet à bouquin et la trompette à coulisse.

Traductions françaises de Jacques Fournier

Remarques sur l'exécution par Gustav Leonhardt

Cantate 51: 1^{er} mouvement, mesure 14: alto, quatrième note ut' au lieu de si'. 4^{ème} mouvement, mesure 54: violons I, cinquième note la' au lieu de sol'.

Cantate 52: 3^{ème} mouvement: pour notre enregistrement, nous avons recouru à la distribution simple des violons car le rôle de pur renforcement de la sonorité attendu de la distribution en chœurs n'était vraisemblablement conçu que pour les données particulières offertes par l'église Saint-Thomas.

Cantate 54: la partition de la version leipzigoise (en ton de chambre, mi bémol majeur) attribuant à la voix d'alto un registre trop grave, nous nous sommes décidé en faveur de la version de Weimar (en fa majeur).

Cantate 55: 1^{er} mouvement: l'étendue et la tonalité des parties de hautbois laissent présumer que Bach envisageait ici un hautbois ordinaire et non un hautbois d'amour.

Cantate 56: 3^{ème} mouvement, mesure 28: basse continue, deuxième note la au lieu de ré; mesure 48: basse continue deuxième note ré au lieu d'ut.

Kantate 51

„Jauchzet Gott in allen Landen“

1 Arie (Sopran)

Jauchzet Gott in allen Landen! / Was der Himmel und die Welt / An Geschöpfen in sich hält, / Müssen dessen Ruhm erhöhen, / Und wir wollen unserm Gott / Gleichfalls itzt ein Opfer bringen, / Daß er uns in Kreuz und Not / Allezeit hat beigestanden.

2 Rezitativ (Sopran)

Wir beten zu dem Tempel an, / Da Gottes Ehre wohnt, / Da dessen Treu, / So täglich neu, / Mit lauter Segen lohnet. / Wir preisen, was er an uns hat getan. / Muß gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen, / So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

3 Arie (Sopran)

Höchster, mache deine Güte / Ferner alle Morgen neu. / So soll vor die Vätertreu / Auch ein dankbares Gemüte / Durch ein frommes Leben weisen, / Daß wir deine Kinder heißen.

4 Choral (Sopran)

Sei Lob und Preis mit Ehren / Gott, Vater, Sohn, heiligem Geist! / Der woll in uns vermehren, / Was er uns aus Gnaden verheißt, / Daß wir ihm fest vertrauen, / Gänzlich uns lassen auf ihn, / Von Herzen auf ihn bauen, / Daß unsr Herz, Mut und Sinn / Ihm festiglich anhangen; / Drauf singen wir zur

Stund: / Amen, wir werdns erlangen, / Glaubn wir aus Herzens Grund. / Alleluja!

Kantate 52

„Falsche Welt, dir trau' ich nicht“

7 Rezitativ (Sopran)

Falsche Welt, dir trau' ich nicht! / Hier muß ich unter Skorpionen / Und unter falschen Schlangen wohnen. / Dein Angesicht, / Das noch so freundlich ist, / Sinnt auf ein heimliches Verderben: / Wenn Jaob küßt, / So muß ein frommer Abner sterben. / Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt, / Die Falschheit hat sie fortgetrieben, / Nun ist die Heuchelei / An ihrer Stelle blieben. / Der beste Freund ist ungetreu, / O jämmerlicher Stand!

8 Arie (Sopran)

Immerhin, immerhin, / Wenn ich gleich verstoßen bin! / Ist die falsche Welt mein Feind, / O so bleibt doch Gott mein Freund, / Der es redlich mit mir meint.

9 Rezitativ (Sopran)

Gott ist getreu! / Er wird, er kann mich nicht verlassen; / Will mich die Welt und ihre Raserei / In ihre Schlingen fassen, / So steht mir seine Hilfe bei. / Auf seine Freundschaft will ich bauen / Und meine Seele, Geist und Sinn / Und alles, was ich bin, / Ihm anvertrauen.

10 Arie (Sopran)

Ich halt es mit dem lieben Gott, / Die Welt mag nur alleine
bleiben. / Gott mit mir, und ich mit Gott, / Also kann ich
selber Spott / Mit den falschen Zungen treiben.

11 Choral

In dich hab ich gehoffet, Herr, / Hilf, daß ich nicht zuschanden
werd, / Noch ewiglich zu Spotte! / Das bitt ich dich, / Erhalte
mich / In deiner Treu, Herr Gotte!

CD 2

Kantate 54

„Widerstehe doch der Sünde“

1 Arie (Alt)

Widerstehe doch der Sünde, / Sonst ergreift dich ihr Gift. /
Laß dich nicht den Satan blenden; / Denn die Gottes Ehre
schänden, / Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

2 Rezitativ (Alt)

Die Art verruchter Sünden / Ist zwar von außen wunder-
schön, / Allein man muß / Hernach mit Kummer und Ver-
druß / Viel Ungemach empfinden. / Von außen ist sie Gold,
doch will man weiter gehn, / So zeigt sich nur ein leerer Schat-
ten / Und übertünchtes Grab. / Sie ist den Sodomsäpfeln
gleich, / Und die sich mit derselben gatten, / Gelangen nicht in
Gottes Reich. / Sie ist als wie ein scharfes Schwert, / Das uns
durch Leib und Seele fährt.

3 Arie (Alt)

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel, / Denn dieser hat sie auf-
gebracht; / Doch wenn man ihren schnöden Banden / Mit
rechter Andacht widerstanden, / Hat sie sich gleich davong-
gemacht.

Kantate 55

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“

4 Arie (Tenor)

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht, / Ich geh vor Gottes An-
gesichte / Mit Furcht und Zittern zum Gerichte. / Er ist ge-
recht, ich ungerecht. / Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

5 Rezitativ (Tenor)

Ich habe wider Gott gehandelt / Und bin demselben Pfad, /
Den er mir vorgeschrieben hat, / Nicht nachgewandelt. / Wo-
hin? soll ich der Morgenröte Flügel / Zu meiner Flucht er-
kiesen, / Die mich zum letzten Meere wiesen, / So wird mich
doch die Hand des Allerhöchsten finden / Und mir die Sünden-
rute binden. / Ach ja! / Wenn gleich die Höll ein Bette / Vor
mich und meine Sünden hätte, / So wäre doch der Grimm des
Höchsten da. / Die Erde schützt mich nicht, / Sie droht mich
Scheusal zu verschlingen; / Und will ich mich zum Himmel
schwingen, / Da wohnet Gott, der mir das Urteil spricht.

6 Arie (Tenor)

Erbarme dich! / Laß die Tränen dich erweichen, / Laß sie dir zu Herzen reichen; / Laß um Jesu Christi willen / Deinen Zorn des Eifers stillen! / Erbarme dich!

7 Rezitativ (Tenor)

Erbarme dich! / Jedoch nun / Tröst ich mich, / Und will nicht für Gerichte stehen / Und lieber vor dem Gnadenthron / Zu meinem frommen Vater gehen. / Ich halt ihm seinen Sohn, / Sein Leiden, sein Erlösen für, wie er für meine Schuld / Bezahlet und genug getan, / Und bitt ihn um Geduld, / Hinfüro will ichs nicht mehr tun. / So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

8 Choral

Bin ich gleich von dir gewichen, / Stell ich mich doch wieder ein; / Hat uns doch dein Sohn verglichen / Durch sein Angst und Todespein. / Ich verleugne nicht die Schuld, / Aber deine Gnad und Huld / Ist viel größer als die Sünde, / Die ich stets bei mir befinde.

Kantate 56

„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“

9 Arie (Baß)

Ich will den Kreuzstab gerne tragen, / Er kömmt von Gottes lieber Hand, / Der führet mich nach meinen Plagen / Zu Gott, in das gelobte Land. / Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, / Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

10 Rezitativ (Baß)

Mein Wandel auf der Welt / Ist einer Schiffahrt gleich: / Betrübniß, Kreuz und Not / Sind Wellen, welche mich bedecken / Und auf den Tod / Mich täglich schrecken; / Mein Anker aber, der mich hält, / Ist die Barmherzigkeit, / Womit mein Gott mich oft erfreut. / Der rufet so zu mir: / Ich bin bei dir, / Ich will dich nicht verlassen noch versäumen! / Und wenn das wütenvolle Schäumen / Sein Ende hat, / So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt, / Die ist das Himmelreich, / Wohin ich mit den Frommen / Aus vielem Trübsal werde kommen.

11 Arie (Baß)

Endlich, endlich wird mein Joch / Wieder von mir weichen müssen. / Da krieg ich in dem Herren Kraft, / Da hab ich Adlers Eigenschaft, / Da fahr ich auf von dieser Erden / Und laufe sonder matt zu werden. / O gescheh es heute noch!

12 Rezitativ und Arioso (Baß)

Ich stehe fertig und bereit, / Das Erbe meiner Seligkeit / Mit Sehnen und Verlangen / Von Jesus Händen zu empfangen. / Wie wohl wird mir geschehn, / Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn. / Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab, / Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

13 Choral

Komm, o Tod, du Schlafes Bruder, / Komm und führe mich nur fort; / Löse meines Schiffleins Ruder, / Bringe mich an sichern Port! / Es mag, wer da will, dich scheuen, / Du kannst mich vielmehr erfreuen; / Denn durch dich komm ich herein / Zu dem schönsten Jesulein.

Cantata No. 51

"Praise ye God thruout creation"

1 Aria (Soprano)

Praise ye God thruout creation. / Earth and Heaven, far and near, / His Omnipotence revere, / all proclaim His might exalted; / likewise we must all give heed, / to His worship well apply us, / thank Him that in time of need / ever He is standing by us.

2 Recitativo (Soprano)

We worship in the House of God, / with steadfast faith imbued, / which, ev'ry day, He doth repay / by Grace again renewed. / So praise the Lord for all that He has done. / Although my broken voice / for wonder halts and stutters, / yet God delights to hear / the praise it feebly utters.

3 Aria (Soprano)

Father, give us still Thy favor, / give it ev'ry morning new. / And as Thou art good and true, / let us thank Thee, never waver, / keep the faith whate'er befall us / that Thy children Thou mayst call us.

4 Chorale (Soprano)

With honor, praise and glory / exalt the blessed Trinity! / As God to us has promised / so in His mercy will it be. / Secure in Him abiding, / submissive to His will; / obedient to His guiding, / His purpose to fulfill, / with all the firm reliance / that faith in Him imparts, / Amen, we join in singing / from out

our heart of hearts. / Alleluja!

Cantata No. 52

"Faithless world, I trust you not"

7 Recitativo (Soprano)

Faithless world, I trust you not! / Yet here 'mid scorpions, snakes and vermin / must I my mortal days determine. / Thy friendly face may show no artifice, / altho' it plot our ruination. / Like Joab's kiss / such love is only simulation. / Integrity the rabble lightly rate, / by falsehood has it long been banished. / Before hypocrisy, sincerity has vanished. / Our trusted friend is found untrue, / Ah! What a sorry state!

8 Aria (Soprano)

Never fear, never fear, / altho' they may scoff and sneer / faithless foes to love pretend, / yet if God is still my friend, / naught else matters in the end.

9 Recitativo (Soprano)

My God is true! / and He cannot nor will forsake me; / and when the world pursues its mad career / and in its noose would take me, / I know my God with help is near. / Our friendship no mishap can sever, / and so my heart and mind and soul / my all, in His control, / I give forever.

10 **Aria (Soprano)**

My hope is in Almighty God, / the faithless world no more
can grieve me, / God with me and I with God. / Falsehood fear
I not, or fraud, / nor can lying tongues deceive me.

11 **Chorale**

O Lord, as I have trusted Thee, / keep me from shame and evil
free / nor let me be confounded. / I pray to Thee / uphold
Thou me, / by Truth and Grace surrounded!

CD 2

Cantata No. 54

"Hold thou firm against all evil"

1 **Aria (Alto)**

Hold thou firm against all evil, / lest thy life envenomed be. /
He whom Satan's wile deceiveth, / who God's Majesty ag-
grieveth / is accursed eternally.

2 **Recitativo (Alto)**

The way of sin is subtle; / at first we find it wondrous fair; /
at last, when all is done, by sorrow / and remorse the sinner is
afflicted. / Tho' sin be gilded o'er, / if we but look within /
we see there but an empty shadow, / a whited sepulchre. / Who-
so to wed with sin would deign / as in Gomorrah and in
Sodom / may not abide in God's domain. / For sin is like a
sword of steel, / to cleave the frame from head to heel.

3 **Aria (Alto)**

All evil deeds begin with Satan, / 'tis he that causeth all our
woes; / but if, with firm devotion striving, / we but withstand
his fell contriving, / in full retreat away he goes!

Cantata No. 55

"A feeble soul, a slave of sin"

4 **Aria (Tenor)**

A feeble soul, a slave of sin, / to come before the Judge appals
me, / in fear I tremble as He calls me, / For God well knows
what I have been. / A feeble soul, a slave of sin.

5 **Recitativo (Tenor)**

The will of God have I neglected, / His bidden paths I shun, /
nor have I ever freely done / as He directed. / How then!
if I should take the wings of morning / to flee hence from
Thy presence / and dwell in ocean's farthest bound'ry, /
behold: for Thou art there; / and there Thy hand shall lead
me / and there Thy right hand shall uphold me. / Ah yea!
Tho' I in Hell endeavor / in sin to make my bed forever, / the
wrath of Mighty God will find me there. / On earth no help I
see, / for here the Fiend awaits to slay me, / and should I soar
up into Heaven, / there dwelleth God, whose judgment none
may flee.

6 **Aria (Tenor)**

Have mercy Lord, let our tears of penance reach Thee; / reach
Thy heart, as we beseech Thee; / let our sins be expiated / let
Thy wrath be mitigated. / Have mercy Lord.

7 **Recitativo (Tenor)**

Have pity then, for now I hope again; / I come not to be
judged before Him, / for I approach the mercy seat / to meet
the Father and adore Him. / To Him will I repeat / Christ's
anguish, how He died for me, / my vices to efface, / and how
for me He paid the price / and pray Him in His Grace: / O
Lord, from sin I now am free, / so take Thou me / in mercy
back to Thee.

8 **Chorale**

Lord, from Thee have I been parted / but Thy love will I re-
gain, / gain it thro' Thy Son's atonement, / thro' His death and
bitter pain. / Freely I admit my guilt, / but Thy mercy, if
Thou wilt, / thro' my Saviour's intercession, / far transcends
my worst transgression.

Cantata No. 56

"I will my cross-staff gladly carry"

9 **Aria (Bass)**

I will my cross-staff gladly carry; / it comes from God's be-
loved hand / it leads me safe thru all my trouble / to God in
His long Promised Land. / There will I entomb all my sorrow
and sighs, / my Saviour will wipe all the tears from my eyes.

10 **Recitativo (Bass)**

My journey thro' the world / is like a ship at sea. / Affliction,
woe, and want / are billows rising high to snite me, / and
which with death each day affright me; / the anchor that will
hold me fast / is His compassion vast, / whereby He oft de-
lights my soul. / He calls out thus to me: "I stand by thee, /
and I will never leave thee nor forsake thee." And when at
length is calmed the angrily raging foam / my trusty ship will
sail me safely home, / home there in Heaven high, / where
Righteous Ones are dwelling / carefree, in joy all joy excelling.

11 **Aria (Bass)**

Joyful, joyful, now am I, / for the yoke is light upon me. / On
God's defense do I rely, / with eagle's wings aloft I fly, / far up
above the planets soaring, / in tireless ease, the world ignoring. /
O, O may the day be nigh!

12 **Recitativo (Bass)**

Here ready and prepared I stand / to take the boon from
Jesus' hand, / the boon for which I yearn, / and hope that one
day I may earn. / Ah, how will I be blest / when I at last shall
find my Port of Rest! / There He will deep bury my sorrow
and sighs / my Saviour will wipe all the tears from my eyes.

13 **Chorale**

Come, O death, and end my voyage, / make my journey
smooth and short, / furl my sails and drop my anchor, / bring
me safely into port. / Others shun and dread to meet Thee, / I
with eager joy will greet Thee; / 'tis thru death that I may be /
ever, Jesus mine, with Thee.

CD 1

Cantate n° 51

«Exaltez Dieu en tous pays»

1 Air (Soprano)

Exaltez Dieu en tous pays! / Que tout ce que le Ciel et la terre / Comptent de créatures vivantes / Exalte Sa gloire. / Et voici que nous aussi / Nous allons rendre hommage à notre Dieu / De nous avoir toujours assistés / Dans la souffrance et l'adversité.

2 Récitatif (Soprano)

Nous élevons nos prières vers le temple / Où Dieu demeure dans Sa majesté, / Où Sa fidélité / Chaque jour réaffirmée / Nous récompense de Ses généreuses bénédictions. / Nous glorifions ce qu'Il a fait pour nous. / Et même si ma bouche trop faible ne peut que balbutier Ses miracles, / Ma louange imparfaite lui sera tout de même agréable.

3 Air (Soprano)

Toi le Très-Haut, renouvelle chaque matin / Les effets de Ta bonté! / A Ta paternelle fidélité / Répondra la reconnaissance de notre cœur / Et nous Te montrerons par la piété de notre vie / Que nous méritons bien d'être appelés Tes enfants.

4 Choral (Soprano)

Louanges et grâces à Dieu / Le Père, au Fils, au Saint-Esprit! / Fais qu'Il accroisse en nous / Ce qu'Il nous a promis dans Sa grâce. / Faisons-Lui totalement confiance, / Reposons-nous entièrement sur Lui, / Comptons de tout cœur sur Lui. / Que notre cœur, nos sentiments et notre esprit / S'attachent fidèle-

ment à Lui; / Aussi chantons-nous maintenant: / Amen! Et nous y parviendrons, / Pourvu que notre foi nous vienne du plus profond du cœur. / Alleluia!

Cantate n° 52

«Monde perfide, je ne te fais pas confiance»

7 Récitatif (Soprano)

Monde perfide, je ne te fais pas confiance! / Je dois vivre ici-bas parmi les scorpions / Et parmi les fourbes reptiles. / Ton visage / A beau être si amène, / Il n'en avise pas moins à nous corrompre insidieusement: / Chaque fois que Jaob donne un baiser, / Un pieux Abner est condamné à mourir. / La sincérité est bannie de ce monde, / Ayant été chassée par la fausseté, / Et voit maintenant l'hypocrisie / Occuper sa place. / Le meilleur des amis est infidèle, / Oh déplorable condition!

8 Air (Soprano)

Toutefois, toutefois, / Qu'importe que je sois rejeté sur-le-champ! / Si le monde perfide est mon ennemi, / Dieu n'en demeure pas moins mon ami, / Rempli à mon égard des intentions les plus sincères.

9 Récitatif (Soprano)

Dieu est fidèle! / Il ne m'abandonnera pas, il ne peut m'abandonner; / Si le monde veut, dans sa frénésie, / M'engloutir dans ses pièges, / Dieu m'accorde son secours. / Je veux bâtir sur son amitié / Et lui confier / Mon âme, mon esprit, mes sens / Et tout ce que je suis.

10 Air (Soprano)

Je suis du côté du bon Dieu, / Le monde peut bien rester seul. /
Dieu avec moi et moi avec Dieu, / Et alors je peux même tourner
en risée / Les vils trompeurs.

Choral

En toi j'ai placé mon espérance, Seigneur, / Fais que je ne sois
pas déçu / Ni voué à la raillerie éternelle! / Je te prie donc /
De me garder / Ta fidélité, seigneur Dieu!

CD 2

Cantate n° 54

«Résiste donc au péché»

1 Air (Alto)

Résiste donc au péché, / Sinon son venin prendra possession de
toi. / Ne te laisse pas aveugler par Satan, / Car profaner l'honneur
de Dieu / Constitue un blasphème mortel.

2 Récitatif (Alto)

Les péchés les plus infâmes / Revêtent une apparence extérieure
merveilleusement belle, / Mais ils font ressentir ensuite / Avec
chagrin et dépit / Force désagréments. / Vu de dehors, le péché
est d'or, mais si l'on continue à s'y adonner, / Il se révèle n'être
qu'une ombre vaine / Et un caveau fardé. / Il est semblable
aux pommes de Sodome / Et ceux qui s'accouplent avec lui /
Ne parviennent pas au royaume de Dieu. / Il est comme une
épée aiguisée / Qui nous transperce le corps et l'âme.

3 Air (Alto)

Ceux qui commettent le péché appartiennent au Diable, / Puis-
que c'est lui qui l'a engendré; / Pourtant si l'on résiste avec
une véritable dévotion / A sa vile emprise, / Il s'enfuit aussitôt.

Cantate n° 55

«Moi pauvre homme, esclave du péché»

4 Air (Ténore)

Moi pauvre homme, esclave du péché, / Je me présente avec
crainte devant la face de Dieu / Et comparais en tremblant
devant son tribunal. / Il est juste, je suis injuste, / Moi pauvre
homme, / esclave du péché!

5 Récitatif (Ténore)

J'ai transgressé la volonté de Dieu / Et le chemin / Qu'il m'a
prescrit, / Je ne l'ai pas suivi. / Où aller? dois-je prendre la
fuite / Sur les ailes de l'aurore / Qui me rejettera vers la der-
nière mer / Où la main du Tout-Puissant me découvrira pour-
tant / Et m'infligera la verge en châtiment de mes péchés. /
Hélas! / Même si l'enfer offrait un asile / Pour moi-même et
mes péchés, / Le courroux du Très-Haut y serait présent. / La
terre ne me protège pas, / Elle menace d'engloutir le monstre
que je suis; / Et si je tente de m'élancer vers le ciel, / C'est me
rendre dans la demeure de Dieu, qui me jugera.

6 Air (Ténore)

Aie pitié de moi! / Laisse-toi attendrir par les larmes, / Laisse-les atteindre ton cœur; / Apaise, pour l'amour de Jésus-Christ, / L'ardeur de ta colère! / Aie pitié de moi!

7 Récitatif (Ténore)

Aie pitié de moi! / Néanmoins, maintenant / Je me console, / Je ne veux pas comparaître devant le tribunal, / Je préfère me présenter devant le trône de grâce / De mon saint Père. / J'invoquerai devant lui son propre fils, / Sa souffrance, sa rédemption, tout ce qu'il a fait / Et suffisamment payé pour mes fautes, / Je lui demanderai sa miséricorde, / Ne voulant plus désormais retomber dans le péché. / Ainsi Dieu me reprendra en grâce.

8 Choral

Si je me suis écarté de toi, / Je retourne cependant me mettre sous ton aile; / Ton fils n'a-t-il pas payé pour nous / Par son angoisse et son martyre? / Je ne dénie pas ma faute, / Mais ta grâce et ta clémence / Sont infiniment plus grandes que les péchés / Que je ne cesse de trouver en moi.

Cantate n° 56

«Je veux bien porter la Croix»

9 Air (Basse)

Je veux bien porter la Croix / Qui m'est envoyée par la main aimante de Dieu / Et qui, après mes tourments, me conduira / A Dieu, à la terre promise. / Là je me déferai dans la tombe de toutes mes peines, / Là mon Sauveur lui-même sèchera mes pleurs.

10 Récitatif (Basse)

Mon passage sur cette terre / Est semblable à un voyage en mer: / Affliction, croix et misère / Sont les vagues qui me submergent / Et me font chaque jour / Redouter la mort; / Mais l'ancre qui me retient, / C'est la miséricorde / Que Dieu souvent me dispense. / Il me parle ainsi: / Je suis près de toi, / Je ne t'abandonnerai ni ne te négligerai! / Et lorsque l'écume rageuse / Aura fini de bouillonner, / Je débarquerai dans ma ville, / Qui n'est autre que le royaume des cieux, / Et, en compagnie des bienheureux, / J'y déposerai tous mes soucis.

11 Air (Basse)

Enfin, enfin, mon joug / Va m'être retiré. / Je puiserai alors force en le Seigneur, / Je recevrai la vertu de l'aigle / Pour m'élever de cette terre / Et poursuivre mon vol sans jamais me lasser. / O, puisse cela se faire aujourd'hui même!

12 Récitatif (et arioso) (Basse)

Je suis prêt et me dispose, / Rempli de désir et d'impatience, / A recevoir des mains de Jésus / Mon héritage de félicité. / Quel bien-être vais-je ressentir / En voyant apparaître le port du repos. / Là je me déferai dans la tombe de toutes mes peines, / Là mon Sauveur lui-même sèchera mes pleurs.

13 Choral

Viens, ô mort, sœur du sommeil, / Viens et emporte-moi; / Viens prendre le gouvernail de mon humble barque / Et guide-moi en lieu sûr. / Te craigne qui le veut, / Moi, tu ne peux que me réjouir, / Car grâce à toi je vais approcher / Mon très doux Jésus.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

Das Compact Disc Digital Audio System

bietet die bestmögliche Klangwiedergabe - auf einem kleinen, handlichen Tonträger.

Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

DDD Digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

ADD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme, digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

AAD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung, digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt getagelt und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte.

Eine Reinigung erlaubt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Ausschleifen sofort wieder in die Spinnverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (Gerädung von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden! Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System

offers the best possible sound reproduction - on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

DDD Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD Analogue tape recorder used during session recording, digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing, digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Street, London W1V 1LB).

Le système Compact Disc Digital Audio

permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique.

Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

DDD Utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

ADD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

AAD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microfilm.

Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être prosaïque. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc

offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto.

La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.

Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

DDD Si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

ADD Sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

AAD Riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali.

Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pultore abrasivo deve essere mai usato sul disco.

Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.