

N°7

bww 38 «aus tiefer not schrei ich zu dir»

bww 159 «sehst, wir gehn hinauf gen jerusalem»

bww 139 «wohl dem, der sich auf seinen gott»

BWV 38 «Aus tiefer Not schrei ich zu dir»

01	Chor – <i>aus tiefer not schrei ich zu dir</i>	04:11
02	Rezitativ (Alt) – <i>in jesu gnade wird allein</i>	00:50
03	Arie (Tenor) – <i>ich höre mitten in den leiden</i>	04:40
04	Rezitativ (Sopran) und Choral – <i>ach! dass mein glaube noch so schwach</i>	01:28
05	Arie (Terzett Sopran, Alt, Bass) – <i>wenn meine trübsal als mit ketten</i>	03:19
06	Choral – <i>ob bei uns ist der sünden viel</i>	01:13
	15:44

BWV 159 «Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem»

07	Arioso (Bass) und Rezitativ (Alt) – <i>sehet, wir gehn hinauf/komm, schaue doch</i>	03:02
08	Arie (Alt) und Choral (Sopran) – <i>ich folge dir nach/ich will hier bei dir stehen</i>	04:18
09	Rezitativ (Tenor) – <i>nun will ich mich, mein jesu</i>	00:55
10	Arie (Bass) – <i>es ist vollbracht</i>	06:04
11	Choral – <i>jesu, deine passion</i>	00:59
	15:20

BWV 139 «Wohl dem, der sich auf seinen Gott»

12	Chor – <i>wohl dem, der sich auf seinen gott</i>	05:01
13	Arie (Tenor) – <i>gott ist mein freund</i>	05:36
14	Rezitativ (Alt) – <i>der heiland sendet ja die seinen</i>	00:37
15	Arie (Bass) – <i>das unglück schlägt auf allen seiten</i>	04:57
16	Rezitativ (Sopran) – <i>ja, trag ich gleich den grössten feind in mir</i>	00:47
17	Choral – <i>dahero trotz der höllen heer</i>	00:45
	17:45

Liveaufnahmen

BWV 38	26. Oktober 2007
BWV 159	17. Februar 2012
BWV 139	24. Oktober 2008

der gesamte vokale bach

Arthur Godel

Bachs vokales Werk, ein Hauptpfeiler seines Schaffens, entzieht sich – abgesehen von den Passionen – heute weitgehend dem Gottesdienst und dem Konzert. Wie kann dieses Kulturgut ersten Ranges dennoch den Hörern von heute und vor allem auch der kommenden Generation nahegebracht werden? Entscheidend bleibt das Konzerterlebnis. Der Musiker Rudolf Lutz und der Unternehmer Konrad Hummler haben sich zusammengefunden, um Bachs gesamtes Vokalwerk – mit seinen über 200 Kantaten als Zentrum – in einer Konzertreihe neu zu erschliessen. Die aus privaten Mitteln finanzierte J.S. Bach-Stiftung St.Gallen trägt das auf rund 25 Jahre Dauer angelegte Projekt.

Seit Oktober 2006 wird in der Barockkirche von Trogen, einem Appenzeller Dorf

in der Nähe von St.Gallen, monatlich eine Kantate vorgestellt. Die dafür entwickelte Form findet beim Publikum, das aus der ganzen Schweiz und dem benachbarten Ausland zu den Aufführungen anreist, grossen Anklang. In einer Einführung stellen der Dirigent Rudolf Lutz und der Theologe Karl Graf das Werk im lebendigen Dialog mit dem Publikum vor. Dabei zeigt Rudolf Lutz am Keyboard spielend und singend die musikalischen Eigenheiten und lädt zum Mitsingen der Choräle ein. Im Konzert wird die Kantate zweimal gespielt, zwischen den beiden Aufführungen steht eine Reflexion. Die Referentinnen und Referenten, Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, greifen einen Gedanken oder Aspekt der Kantate auf und denken ihn auf ihre Weise weiter. Die zweite

Aufführung des Werks erhält vor dem Hintergrund dieser Reflexion eine zusätzliche aktuelle Dimension.

Diese Musiker und Zuhörer gleichermaßen inspirierende Abfolge wird vollumfänglich auf DVD dokumentiert. Pro Jahr werden zusätzlich mehrere Kantaten auch auf CD veröffentlicht. Die Texte der Reflexionen erscheinen jährlich als «Bach-Anthologie» in Buchform.

Einen lebendigen Bach für die Hörer von heute auf der Basis historischer Erkenntnisse – das hat sich der musikalische Leiter Rudolf Lutz vorgenommen. Als Improvisationslehrer an der auf Alte Musik spezialisierten Schola Cantorum Basiliensis versteht er die Barockmusik und ihre Entstehung von innen, von ihrem Erfindungsprozess her. An zwei Proben tagen erarbeitet er jeden Monat zusammen mit dem speziell für diese Reihe zusammengestellten Ensemble die jeweilige Kantate. Die vorwiegend jungen Musikerinnen und Musiker kommen aus der ganzen Schweiz, aus Süddeutschland und Österreich und brin-

gen Erfahrung in historischer Aufführungspraxis mit. Die Besetzung ist wechselnd; je nach Werk wird der Chor mal grösser (bis zu zwanzig Stimmen), mal solistisch besetzt. Die Solistinnen und Solisten, darunter bekannte Namen, stellen sich ihrerseits ganz in den Dienst einer auf Lebendigkeit und Werktreue abgestimmten Gesamtleistung.

bach und die alte satz- und klangtradition

Anselm Hartinger

Johann Sebastian Bach war lebenslang ein musikalischer Neuerer, der sich in seiner berühmten Reformdenkschrift («Kurtzer, iedoch höchstnöhthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music») von 1730 von aller «ehemaligen Arth von Music» distanzierte. Dennoch setzte er sich immer wieder in kreativer Weise mit den Satztraditionen und Klangidealen früherer Epochen auseinander. In einer Reihe von überwiegend Leipziger Kantatenchören bediente sich Bach dabei einer Kompositionsweise und Besetzung, die bereits zu seinen Lebzeiten als altertümlich und in spezifischer Weise traditionsgebunden verstanden werden musste. Entgegen den sonst in seinen Choralkantaten dominierenden konzertanten Formen hat Bach sich in etwa zehn Fällen für eine streng motettische Satzweise entschieden,

bei der allein die vier Singstimmen fugiert den Satz bestreiten, während die beteiligten Instrumente nur eine verdoppelnde Funktion übernehmen. In der Regel weisen diese Stücke zusätzlich die Besonderheit auf, dass diese *colla parte*, also «mit der Stimme» geführten Instrumente sich nicht auf Streicher und Holzbläser beschränken, sondern den als Klangfarbe ebenfalls archaischen und stark mit dem Choralgesang (insbesondere auch bei Beerdigungen) verbundenen Blechbläsersatz aus 3 bis 4 Posaunen mit und ohne Zink einbeziehen. Diese klassische «Stadt-pfeiferbesetzung» muss Bach so fasziniert haben, dass er bereits bei seiner Leipziger Bewerbung zu Estomihi 1723 das aus Köthen mitgebrachte Probestück «Du wahrer Gott und Davids Sohn» (BWV 23) um einen Satz erweiterte, der diese Bläserbe-

setzung enthielt (der Choralchor «Christe, du Lamm Gottes», der 1725 in die II. Fassung der Johannespassion einging).

Diese ab Mitte der 1730er Jahre noch zunehmende und vor allem von dem Bachforscher Christoph Wolff untersuchte Hinwendung zu einem modernisierten alten Kontrapunktstil (*stile antico*) teilte Bach mit etlichen Zeitgenossen wie Jan Dismas Zelenka und Antonio Lotti. Sie erwies sich als notwendiges Gegenstück zur melodiebezogenen Schlichtheit des galanten Stils neapolitanischer Prägung und hat im Spätwerk Bachs – von der Kunst der Fuge über die h-Moll-Messe bis zu den grossen Leipziger Orgelchorälen – noch vielfach Früchte getragen.

anselm hartinger im gespräch mit rudolf lutz

anselm hartinger: Nach welchen Kriterien legst du deine Tempovorstellungen fest? Gibt es «richtige» Tempi für bestimmte Satztypen, Affekte, Räume oder Besetzungen?

rudolf lutz: Zunächst einmal gibt es für die Musik der Epoche Bachs keine absoluten Werte, Metronomziffern oder ähnliches, und Bach verwendet auch nur wenige temporelevante Bezeichnungen. Man muss sich also auf die Musik selbst einlassen und in die Suche nach einer durchdachten Interpretation verschiedene Parameter einbeziehen. Die Tempowahl ist insofern kein Dogma, sondern das Resultat sorgsamer Abwägung – ich möchte als Aufführungsleiter Zeit als organisch fließenden Ablauf organisieren. Sätze mit Tanzcharakter haben natürlich ihre eigene Geschwindigkeit;

bei Arien und ihren Ritornellen studiere ich das Spiel der einzelnen Stimmen und achte auf einen natürlichen Deklamationsfluss. Selbst in einem so schwergewichtigen Satz wie der Alla-breve-Eingangsmotette der Kantate BWV 38 sollte der Chor in der Lage sein, sprechend zu singen und sich mit einer gewissen Leichtfüßigkeit zu bewegen.

Ganz wichtig ist mir das harmonische Aktionstempo: Wie schnell wechseln die Akkorde, wie rasch bewegen sich die Schwerpunkte innerhalb eines Stücks? Vollzieht sich diese harmonische Bewegung eher langsam, kann ich ein schnelleres Tempo anschlagen; geht es im Stück eher zügig von Klang zu Klang, würde ich die Umsetzung eher verlangsamen. Auch hier bin ich jedoch für eine undogmatische Herangehensweise. Die Arie «Es ist

vollbracht» aus der Kantate BWV 159 ist dafür ein besonders schönes, aber auch schwieriges Beispiel. Der Rahmenteil strahlt eine grandiose Ruhe aus; der Mittelabschnitt, in dem überdies vom «Eilen» die Rede ist, erfordert einen energischen Bewegungscharakter. Früher habe ich in einem solchen Fall einen Kompromiss gesucht und ein mittleres Tempo gewählt, das den Beginn tendenziell etwas schneller, den Mittelteil jedoch langsamer anging, als ich es eigentlich empfand. In solchen Fällen kann manchmal die Auseinandersetzung mit anderen Interpretationen – hier derjenigen John Elliott Gardiners – sehr erhellend sein. Mittlerweile habe ich mich für einen sehr sinnlichen Zugang entschieden, der beide Bewegungsformen für sich auskostet und trotz eines gewissen tempomässigen Bruches wunderbar funktioniert.

Generell ist man immer wieder erstaunt, wie frappierend unterschiedlich im Tempo und doch jeweils überzeugend einzelne Aufführungsleiter Bachsche Stücke angehen. Offenbar zeigt sich die besondere Qualität

seiner Musik auch darin, dass in einem anderen Tempo immer wieder neue Facetten und Satzdimensionen zum Vorschein kommen. Es ist also vieles möglich und richtig. Wichtiger als die Suche nach universell gültigen Regeln scheint mir zu sein, dass die Musik «swingt» und die Interpretation in ihrem gewählten Rahmen und Raum jeweils stimmig bleibt.

AUS TIE FER NOT SCHREI ICH ZU DIR

BWV 38

Kantate zum 21. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1, 4, 6

Martin Luther, 1524

Textdichter Nr. 2, 3, 5

Umdichtung eines unbekanntem
Bearbeiters

Entstehungszeit

29. Oktober 1724, Leipzig

01 1. Chor

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöre mein Rufen;
dein' gnädig Ohr' neig her zu mir
und meiner Bitt sie öffne.
Denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

02 2. Rezitativ (*alt*)

In Jesu Gnade wird allein
der Trost vor uns und die Vergebung sein,
weil durch des Satans Trug und List
der Menschen ganzes Leben
vor Gott ein Sündengreuel ist.
Was könnte nun die Geistesfreudigkeit
zu unserm Beten geben,
wo Jesu Geist und Wort
nicht neue Wunder tun?

03 3. Arie (*tenor*)

Ich höre mitten in den Leiden
ein Trostwort, so mein Jesus spricht.
Drum, o geängstigtes Gemüte,
vertraue deines Gottes Güte,
sein Wort besteht und fehlet nicht,
sein Trost wird niemals von dir scheiden!

04 4. Rezitativ (*sopran*) und Choral

Ach! dass mein Glaube noch so schwach,
und dass ich mein Vertrauen
auf feuchtem Grunde muss erbauen!
Wie ofte müssen neue Zeichen
mein Herz erweichen!
Wie? kennst du deinen Helfer nicht,
der nur ein einzig Trostwort spricht,
und gleich erscheint,
eh deine Schwachheit es vermeint,
die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand
und seiner Wahrheit Munde!

05 5. Arie (*terzett sopran, alt, bass*)

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
ein Unglück an dem andern hält,
so wird mich doch mein Heil erretten,
dass alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen
auf diese Nacht der Not und Sorgen!

06 6. Choral

Ob bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade;
sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie gross auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlösen wird
aus seinen Sünden allen.

Solisten

Sopran; Alt; TenorGuro Hjemli; Ruth Sandhoff; Johannes Kaleschke

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran.....Guro Hjemli, Noëmi Tran-Rediger, Jennifer Rudin

Alt..... Antonia Frey, Jan Börner, Lea Scherer, Olivia Heiniger

Tenor..... Nicolas Savoy, Manuel Gerber, Marcel Fässler

Bass.....Philippe Rayot, Matthias Ebner, Othmar Sturm

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....Renate Steinmann, Livia Wiersich

Viola.....Joanna Bilger

Violoncello..... Maya Amrein

Violone.....Iris Finkbeiner

Fagott..... Susann Landert

Orgel.....Ives Bilger

Oboe..... Meike Gueldenhaupt, Gilles Vanssons

Posaune.....Ulrich Eichenberger, Wolfgang Schmid, Christian Braun, Christian Brühwiler

Leitung

..... Rudolf Lutz

einführung zur kantate bww 38

«aus tiefer not schrei ich zu dir»

Anselm Hartinger

Dass Bach den *Eingangschor* der am 29. Oktober 1724 erstaufgeführten Kantate «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» als Motette mit Posauenverstärkung anlegte, hängt gewiss mit dem zugrunde liegenden Lied zusammen. Als auf Martin Luther zurückgehende Umdichtung des 130. Psalms konnte es als besonders ehrwürdig gelten. Sein ernster Charakter und die markante phrygische Tonalität mögen wie auch im Falle der sechsstimmigen Orgelbearbeitung BWV 686 eine Behandlung im *stile antico* nahegelegt haben. Die dichten Imitationen der Unterstimmen bereiten dabei jeweils den Einsatz der Choralmelodie im Sopran vor. Der Orgelpunkt der letzten Zeile dient als wirkungsvolles Mittel sowohl der Spannungssteigerung als auch der hintsinnigen Textausdeutung. Denn während der Halteton *e*

das Wort «bleiben» abbildet, machen die aufgeschichteten harmonischen Spannungen deutlich, dass der sündige Mensch vor Gott eben nicht «bleiben», also bestehen kann. Bach hat somit die Frage «Wer kann, Herr, vor dir bleiben?» als bestürzende Antwort vertont, die den Fortgang der Kantate mit existentieller Spannung auflädt.

Das *Altrezitativo* antwortet auf dieses Schuldbekennnis mit der klassisch protestantischen Rechtfertigungslehre: «In Jesu Gnade wird allein der Trost vor uns und die Vergebung sein.» Doch fehlt gut lutherisch noch der Glaube, um die tröstende Zusage wirksam zu machen – um diesen Glauben und die Frage, wie man durch alle Trübsal hindurch zur Seelengewissheit gelangen kann, geht es in den folgenden Sätzen. Dabei führt die *Tenorarie*

mit ihren zutraulichen Oboenklängen einen wohlthuenden Umschwung herbei. Zwischen den kantabel geführten Holzbläsern und dem kantigen Generalbass bewegt sich der Tenor in einer eigenartigen Zwischenposition – fürwahr «ein Trostwort mitten in den Leiden». Wie feinsinnig Bach sein Material angelegt hat, zeigt sich daran, dass die prägnante Continuofigur sowohl zum Wort «Leiden» in einen dissonanten Sprung münden als auch zur Verdeutlichung des «Trostes» eine wiegende Gestalt annehmen kann.

Das *Sopranrezitativo* ist nicht zufällig mit dem Zusatz «a battuta» (strikt im Taktschlag auszuführen) versehen worden, verbirgt sich in seiner Continuo Stimme doch ein vollständiger Durchlauf der gesamten Chormelodie. Der Satz nimmt somit ariose Züge an, ohne auf eine überzeugende Darstellung des spannungsreichen Textes zu verzichten.

Das *Terzett* beginnt mit einem Generalbassritornell, das mit seiner bohrend absteigenden Sequenz den Hörer unmittelbar in den Verlauf hineinzieht. Dieses musikalisch

autonome Element erlaubte es Bach, gegenüber der verführerisch vielgestaltigen Bildwelt des Textes eine gewisse strukturelle Konstanz zu behaupten. Während im ersten Vokaldurchlauf ineinander verschlungene absteigende Linien die «Ketten» des Unglücks nachzeichnen, wird zu Beginn des zweiten Teils die nach unten sinkende Musik durch eine aufwärtsstrebende Dreiklangsbrechung wirksam ins Gegenteil verkehrt («Wie bald erscheint des Trostes Morgen»). Indem Bach aber mit der Zeile «nach dieser Nacht voll Not und Sorgen» auf den tragischen Beginn zurückkommt und schliesslich auch den Singstimmen das Continuo ritornell aufzwingt, verleiht er dem Stück eine – was die Fortdauer von Leid, Trübsal und Zweifel betrifft – weniger pessimistische als vielmehr realistische Botschaft. Ein wiederum um die dunkle Farbe der Posaunen angereicherter *Choralsatz* über die letzte Strophe des Lutherschen Psalmliedes beschliesst das ausserordentlich gehaltvolle Werk.



SEHET, WIR GEH HN HINAUF GEN JERUSALEM

BWV 159

Kantate zu Estomihi

Textdichter

Christian Friedrich Henrici
genannt Picander, 1700–1764

Erste Aufführung

27. Februar 1729 (?), Leipzig

07 1. Arioso (*bass*) und Rezitativ (*alt*)

Sehet!

Komm, schaue doch, mein Sinn,

wo geht dein Jesus hin?

wir gehn hinauf

O harter Gang! hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden
zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!

Gen Jerusalem.

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht',

wo du dich sollt zu Tode bluten,

hier sucht man Geißeln für, dort bind man
Ruten;

die Bande warten dein,

ach! gehe selber nicht hinein!

Doch, bliebest du zurücke stehen,

so müsst ich selbst nicht nach Jerusalem,

ach! leider in die Hölle gehen.

08 2. Arie (*alt*) und Choral (*sopran*)

Ich folge dir nach

Ich will hier bei dir stehen,

verachte mich doch nicht!
durch Speichel und Schmach;
Von dir will ich nicht gehen,
am Kreuz will ich dich noch umfassen,
bis dir dein Herze bricht.
dich lass ich nicht aus meiner Brust,
Wenn dein Haupt wird erblasen
im letzten Todesstoss,
und wenn du endlich scheiden musst,
alsdenn will ich dich fassen,
sollst du dein Grab in mir erlangen.
in meinen Arm und Schoss.

09 3. Rezitativ (*tenor*)

Nun will ich mich,
mein Jesu, über dich
in meinem Winkel grämen.
Die Welt mag immerhin
den Gift der Wollust zu sich nehmen,
ich labe mich an meinen Tränen
und will mich eher nicht
nach einer Freude sehnen,
bis dich mein Angesicht
wird in der Herrlichkeit erblicken,

bis ich durch dich erlöset bin;
da will ich mich mit dir erquicken.

10 4. Arie (*bass*)

Es ist vollbracht,
das Leid ist alle,
wir sind von unserm Sündenfalle
in Gott gerecht gemacht.
Nun will ich eilen
und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht,
es ist vollbracht!

11 5. Choral

Jesu, deine Passion
ist mir lauter Freude,
deine Wunden, Kron und Hohn
meines Herzens Weide.
Meine Seel auf Rosen geht,
wenn ich dran gedenke;
in dem Himmel eine Stätt
mir deswegen schenke.

Solisten

Sopran.....Mirjam Berli, Susanne Frei, Guro Hjemli, Damaris Nussbaumer
Alt.....Margot Oitzinger
Tenor.....Nicolas Savoy
Bass.....Klaus Mertens

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine.....Renate Steinmann, Dorothee Mühleisen
Viola.....Susanna Hefti
Violoncello.....Claire Pottinger
Violone.....Iris Finkbeiner
Fagott.....Xavier Alig
Orgel.....Norbert Zeilberger
Oboe.....Katharina Arfken

Leitung

.....Rudolf Lutz

einführung zur kantate bwo 159

«sehst, wir gehn hinauf gen jerusalem»

Anselm Hartinger

Estomihi, der letzte mit Figuralmusik ausgestattete Sonntag vor der musikalisch kargen Passionszeit, bildet den Anlass für die Komposition der Kantate «Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem» (BWV 159). Im Zentrum des von Picander gedichteten und 1728 gedruckten Librettos steht denn auch der Vorausblick auf Jesu Opfergang und zugleich das Nachdenken über dessen Konsequenzen für den einzelnen Gläubigen und seine persönliche Nachfolge.

Bereits der von Jesus (Bass) und Seele (Alt) angelegte *Eingangssatz* bringt diese Spannung zwischen Evangelienhandlung und kommentierender Betrachtung und Auslegung auch formal zum Ausdruck, wechseln sich doch ariosos Christuswort und streicherbegleitete Rezitation kontinuierlich ab. Mit einer aufstei-

genden Continuolinie, die aber immer wieder abreisst und in einen dissonanten Sprung mündet, hat Bach dem Zagen vor dem «harten Gang» sinnfällig Ausdruck verliehen, wobei die warnenden Einwürfe der erschrockenen Seele von eindringlichem Mitleid geprägt sind. Jesus jedoch geht seinen vorbestimmten Weg unbeirrbar voran – seine grandiose Zeige-Geste «Sehet» überwölbt himmelhoch die von den Leerstellen des Generalbasses verkörperte menschliche Schwäche. Und seine Vokallinien reißen auch nicht ab, sondern arbeiten sich unverdrossen bis zum Spitzenton *es'* «hinauf».

Auch der folgende Satz ist als ungleiches *Duett* angelegt. Die Altstimme drückt mit barocker Drastik den festen Wunsch aus, Jesu «durch Speichel und Schmach», durch Verfol-

gung und Erniedrigung also, nachzufolgen, wobei Singstimme und Continuo einander mit typischen Lauffiguren imitieren. Dazu tritt als zusätzliche Ebene der Sopran mit der auf die Passion weisenden Liedstrophe «Ich will hier bei dir stehen, verachte mich doch nicht», womit sich das Duett nachträglich als Choraltrio mit zwei konzertierenden Unterstimmen erweist. Der Gedanke, dass der gekreuzigte Jesus sein Grab in der Brust jedes glaubenden Menschen finden könne, mag ebenso wie das im *Tenorrezitativ* formulierte «Labsal» der eigenen Tränen heute befremdlich wirken. Er verwandelt jedoch die Schlüsselaussage der *Bassarie* «Es ist vollbracht» – jenes vorletzte der Christusworte am Kreuz – in eine auch der menschlichen Lebenspraxis zugängliche Erfahrung. Diese ausgedehnte Arie gehört mit ihrer fragilen Oboenkantilene und den frei fließenden Orchesterklängen zu den berührendsten Erfindungen des Thomaskantors. «Das Leid ist alle» und der Riss des «Sündenfalls» geheilt – daher verkörpert das ununterbrochene Seufzen der Singstimme keine

Last und keinen Kummer, sondern Erfüllung und Frieden am Ende des Wegs. Heilsames Erlösungsoffer und freudige, jedoch keineswegs naive Weltabsage konvergieren in einer unvergleichlichen Musik, die wie eine Abenddämmerung am letzten Schöpfungstag gar nicht zu enden scheint. Der folgende *Choral* «Jesu, deine Passion, ist mir lauter Freude» bringt diese zugleich sehnsüchtige wie gezeichnete Stimmung in zart antithetischen Wendungen zum abschliessenden Ausdruck. Aus dem herben c-Moll des Kantatenbeginns ist dabei verinnerlicht leuchtendes Es-Dur geworden.



WOHL DEM, DER SICH AUF SEIN EN GOTT

BWV 139

Kantate zum 23. Sonntag
nach Trinitatis

Textdichter Nr. 1, 6

Johann Christoph Rube, 1692

Textdichter Nr. 2–5

unbekannt

Erste Aufführung

12. November 1724, Leipzig

12 1. Chor

Wohl dem, der sich auf seinen Gott
recht kindlich kann verlassen!
Den mag gleich Sünde, Welt und Tod
und alle Teufel hassen,
so bleibt er dennoch wohlvergnügt,
wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.

13 2. Arie (*tenor*)

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
so wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin getrost bei Neid und Hass.

Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,
seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

14 3. Rezitativ (*alt*)

Der Heiland sendet ja die Seinen
recht mitten in der Wölfe Wut.
Um ihn hat sich der Bösen Rotte
zum Schaden und zum Spotte
mit List gestellt;
doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,
so schützt er mich auch vor der Welt.

15 4. Arie (*bass*)

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weiten;
da lern ich erst, dass Gott allein
der Menschen bester Freund muss sein.

16 5. Rezitativ (*sopran*)

Ja, trag ich gleich den grössten Feind in mir,
die schwere Last der Sünden,
mein Heiland lässt mich Ruhe finden.
Ich gebe Gott, was Gottes ist,
das Innerste der Seelen.
Will er sie nun erwählen,
so weicht der Sünden Schuld,
so fällt des Satans List.

17 6. Choral

Dahero Trotz der Höllen Heer!
Trotz auch des Todes Rachen!
Trotz aller Welt! Mich kann nicht mehr
ihr Pochen traurig machen!
Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;
wohl dem, der Gott zum Freunde hat!

Solisten

Sopran; Alt Susanne Frei; Antonia Frey
Tenor; Bass Johannes Kaleschke; Ekkehard Abele

Chor der J.S. Bach-Stiftung

Sopran Susanne Frei, Damaris Nussbaumer, Noëmi Tran-Rediger, Madeline Trösch
Alt Jan Börner, Antonia Frey, Olivia Heiniger, Lea Scherer
Tenor Marcel Fässler, Clemens Flämig, Walter Siegel
Bass Fabrice Hayoz, Chasper Mani, Phillippe Rayot, William Wood

Orchester der J.S. Bach-Stiftung

Violine Renate Steinmann, Martin Korrodi
Viola Susanna Hefti
Violoncello Maya Amrein
Violone Iris Finkbeiner
Fagott Susann Landert
Oboe d'amore Luise Baumgartl, Esther Fluor
Orgel Norbert Zeilberger

Leitung

Leitung und Cembalo Rudolf Lutz

einführung zur kantate bwo 139

«wohl dem, der sich auf seinen gott»

Anselm Hartinger

Vor allem im *Eingangsschor* der Choralkantate «Wohl dem, der sich auf seinen Gott» (BWV 139) stehen Tonart, Klangcharakter und Wortaffekt in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis. Zum Ausdruck eines Textes, der von zuversichtlicher Geborgenheit in einem Gott redet, der als Vaterfigur und vertrauter Freund angesprochen wird, wählt Bach das geschärfte E-Dur, das der barocken Tonartencharakteristik zufolge eher für leidenschaftliche Gemütsbewegungen und selbst heftige Trauer prädestiniert war. Doch könnte es sich auch um eine individuelle Lesart Bachs handeln, dessen E-Dur-Kompositionen häufig in Richtung Seligkeit und Entrückung deuten. Dem aus der Liedmelodie abgeleiteten, sanft strömenden Instrumentalsatz und der fast ein wenig betulich wirkenden Choralmotette ist

jedenfalls eine Reinheit und Heiterkeit eingeschrieben, die von den Wonnen wahrhaftiger Himmelsliebe handelt und alle Anfechtungen («Sünde, Welt und Tod») in kindlichem Vertrauen zu überwinden weiss.

Dafür jedoch ist die *Tenorarie* «Gott ist mein Freund» von einem kämpferischen Charakter geprägt, der unter Verweis auf den Schutz des Höchsten die tobenden Feinde mit energischen Violinfigurationen in die Schranken weist. Dabei erteilt der selbstbewusste Sänger allen «Spöttern» eine von einer abstürzenden Linie verkörperte musikalische Abfuhr, während die «Falschheit» erwartungsgemäss mit «falschen» Intervallsprüngen dargestellt wird. Die verlorengegangene zweite instrumentale Oberstimme muss dabei aus dem erhaltenen Material ergänzt werden.

Bleibt die Bedrohung durch «Wölfe» und andere Bösewichter im *Altrezitativ* noch abstrakt, so hat Bach in der *Bassarie* «Das Unglück schlägt auf beiden Seiten» eine lebensnahe Bedrohungs- und Rettungsszenerie entworfen. Oboen d'amore und Continuo stellen dafür einen mit seinen scharfen Punktierungen drängend wirkenden Rahmen bereit, in den sich die Solovioline mit irrlichternden Sechzehntelfigurationen einfügt. Wie ein von Schicksalsschlägen gepeinigter Hiob scheint der Betende hier von Unglück und Not förmlich überwältigt und vom «zentnerschweren» Orgelpunkt des Generalbasses fast erdrückt zu werden. Doch dann öffnen sich plötzlich die Wolken, der Satz wird durchsichtig und leicht, da «die helfende Hand» des Höchsten erscheint. Dass das «Licht» dieses «Trostes» allerdings erst «von weitem zu sehen ist», Hilfe und Rettung also noch auf sich warten lassen, wird dann in einem arbeitsamen Andante-Arioso einsichtsvoll vorgeführt, bevor der Kreislauf von Bedrängnis und Standhaftigkeit erneut in Gang kommt. Eine wahrhafte Ach-

terbahnfahrt der Tempi und Affekte hat Bach mit diesem turbulenten Satzgebilde vorgelegt! Das streicherbegleitete *Sopranrezitativ* verortet dann mit der Sündenlast den «größten Feind» im Inneren der Seele selbst, bevor mit der Aufforderung, Gott das Seinige zu geben, in etwas gewollter Weise doch noch auf das Sonntagsevangelium vom Zinsgroschen eingegangen wird. Mit dem grimmig entschlossenen *Schlusschoral* «Dahero Trotz der Höllen Heer» geht eine Kantate zu Ende, die viel handfester ausfiel, als es die zarten Eröffnungsklänge erwarten liessen. «Wer Gott zum Freunde» haben will, der muss einiges einstecken, aber auch austeilen können – eine Botschaft, mit der sich der streitbare Thomaskantor hörbar stark identifizierte.



the complete vocal bach

Arthur Godel, translation by Alice Noger-Gradon

With the notable exception of the Passions, Bach's vocal works – a main pillar of his creative legacy – are rarely heard in today's church services or concert halls. How, then, can these extraordinary cultural treasures be brought to life for today's listeners and preserved for future generations? Despite the wealth of Bach recordings available, the concert experience remains vital to musical appreciation. In the interest of sustaining this tradition, musician Rudolf Lutz and entrepreneur Konrad Hummler resolved in 1999 to re-interpret Bach's complete vocal works – first and foremost his over 200 cantatas – in a new concert cycle. The project, which will span approximately 25 years, is privately funded by the J.S. Bach Foundation of St Gallen.

Since October 2006, the Bach Foundation

has performed one cantata per month in the baroque church of Trogen, an Appenzell village near St Gallen. The concerts have proven popular with audiences, and concertgoers travel from throughout Switzerland and its neighbouring countries to experience the unique programme. The evening begins with conductor Rudolf Lutz and theologian Karl Graf introducing the chosen cantata in the form of a lively dialogue. Then, singing and playing from the keyboard, Rudolf Lutz demonstrates the work's musical hallmarks and invites the audience to join in singing the chorales. The cantata is then performed twice, with a "reflection" lecture taking place in between. The speakers – well-known personalities from the worlds of art, culture, economics and politics – select a motif or feature of the

cantata to develop from their personal standpoint. The insight gained from the lecture lends a new and immediate dimension to the second performance of the work – an inspiring experience for musicians and concertgoers alike.

All the Bach Foundation's concerts are fully documented and available on DVD. In addition, several cantata recordings are released each year on CD. The texts of the "reflection" lectures are published annually as a "Bach Anthology" in book form.

A living Bach experience for today's listener founded on historical knowledge – that is the goal of artistic director Rudolf Lutz. As lecturer in improvisation at the Schola Cantorum Basiliensis, Switzerland's leading school for early music, Rudolf Lutz has a profound understanding of baroque music and its compositional development. During two days of intense rehearsals, he prepares the month's cantata with the ensemble, a select group of primarily young musicians from across Switzerland, Southern Germany and

Austria who have experience in historical performance practice. The ensemble size varies according to the work in question: some cantatas require a choir of up to 20 voices while others are complemented only by soloists – many of whom are renowned artists. Regardless of the ensemble's composition, however, each concert strives to provide a vibrant experience of Bach that breathes fresh life into his music while remaining true to its inherent spirit.

bach and early compositional and sound traditions

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

Johann Sebastian Bach was a lifelong innovator who, in his famous treatise of 1730, “Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music” (Short, but most necessary draft on a well-ordered church music), distanced himself from all “earlier forms of music”. Despite this clear dictum, Bach often revisited traditional musical forms and sound ideals of earlier eras, imbuing them with a new, creative spirit. In a series of his (primarily) Leipzig cantata choruses, for example, Bach selected a compositional form and orchestration that was held widely by his contemporaries to be antiquated and specifically associated with set traditions. In these approximately ten works, Bach composed strict motet-like settings – a stark contrast to the concertante form he otherwise

used in his chorale cantatas – in which the four voices alone present the movement’s fugue, with the instrumental parts, marked *colla parte* (with the voice), serving only a doubling function. A further peculiarity of these works is that their instrumental scoring comprises not only strings and woodwinds, but also a brass section of 3 to 4 trombones, (with and without a cornett) – an ensemble whose archaic timbre was traditionally associated with vocal chorales, in particular those intended for funerals. Bach was evidently so fascinated by the typical *Stadtpfeifer* (town piper) ensembles that, for his application to Leipzig at Estomihl 1723, he extended his audition piece from Köthen “Thou, very God and David’s son” (BWV 23) by a further movement containing a brass section. This movement, the chorale chorus “O

Christ, Lamb of God" was to become part of the second version of the St John Passion in 1725.

Bach's growing penchant for a modernised, traditional contrapuntal style from the mid 1730s onwards (*stile antico*), an area primarily researched by the Bach specialist Christoph Wolff, was shared by several of his contemporaries, including Jan Dismas Zelenka and Antonio Lotti. It was a style that provided a welcome contrast to the melodic simplicity of the Neapolitan galant style and bore much fruit in Bach's later works, in particular the Art of the Fugue, the B Minor Mass and his great Leipzig organ chorales.



anselm hartinger in discussion with rudolf lutz

Translation by Alice Noger-Gradon

anselm hartinger: Which factors do you consider when choosing the tempo for a particular piece? Is there such thing as a “correct” tempo given the type of movement, affect, acoustic or ensemble type?

rudolf lutz: First of all, there were no precise notions of tempi or anything akin to metronome markings in Bach’s era, and Bach himself rarely made tempo indications on his scores. When interpreting his works, it is important to consider a variety of factors and to pay attention to what is being suggested by the music itself. Choosing tempi is thus not based on dogma, but on an overall appreciation of the work – as a conductor, I want to approach time in a way that allows the music to flow naturally. Of course, movements with a

dance-like character have their own inherent tempo, whereas for arias and their ritornelli I allow for the vocal execution of the soloist and aim to achieve a natural declamatory style. Even in a very weighty movement such as the alla breve introductory motet of cantata BWV 38, the choir should still be able to achieve a speech-like singing style and a certain lightness of foot.

For me, the pace of the harmonic development is particularly decisive: How quickly do the chords change? How does the emphasis shift within the movement? When the harmonic development unfolds slowly, I can push the tempo; when the chords change swiftly, I tend to allow more time. But here, too, no approach should be applied dogmatically. The aria “It is complete” from cantata

BWV 159 is a particularly beautiful, but complex example. Its outer sections radiate a glorious calm, but the middle section, to the words of “now I will hasten”, demands a more energetic spirit. In my less experienced days, I generally settled on a moderate tempo that made the beginning somewhat faster and the middle somewhat slower than I felt natural. In such quandaries, consulting another interpretation – in my case, that of Sir John Elliott Gardiner – can prove most enlightening. These days I take a more instinctive approach that allows the contrasting sections more freedom and is highly effective, despite a modest break in tempo.

In general, I find it quite astounding to see how differently, but convincingly, conductors interpret tempi in Bach’s works. It seems a particular quality of his music that, depending on the tempo chosen, different musical facets and dimensions of the movement come to the fore. Indeed, there is no such thing as the “right” tempo. In my opinion, it is best not to seek a universal rule, but to ensure that the

music flows and that the interpretation is suited to the occasion and the acoustics of the venue.



introduction to cantata bww 38

“aus tiefer not schrei ich zu dir”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

First performed on 29 October 1724, the cantata “Aus tiefer Not schrei ich zu dir” (In deep distress I cry to thee), opens with a motet-style *introductory chorus* underscored by trombones – a choice of form and instrumentation most fitting to the venerated hymn on which the movement is based, namely Martin Luther’s version of Psalm 130. It seems that the hymn’s earnest character and distinctive Phrygian tonality made a composition in *stile antico* particularly appropriate; indeed, Bach also used this style for his six-part organ setting of the same hymn (BWV 686). The chorus opens with dense imitation in the lower voices, preparing each entry of the chorale melody in the soprano voice. In the closing lines, a pedal point on the note E serves as an effective means of both building tension and interpret-

ing the text. While the sustained note reflects the word “stand”, the overlying harmonic tension reveals that mortal sinners indeed *cannot* stand before God. As such, Bach’s rendering of the question “Who can, Lord, stand before thee?” contains at one and the same time a damning response that charges the cantata with a pervading sense of existential woe.

The following *alto recitative* addresses this admission of sin by employing the classic Protestant tenet of justification by faith: “In Jesus’ mercy will alone our comfort be and our forgiveness rest”. Yet, in good Lutheran tradition, the faith needed to secure the promised comfort is lacking – the remaining lines are dedicated to this question of faith and the dilemma of overcoming affliction to attain peace of mind. The *tenor aria* then introduces a

soothing turnaround, with the solo part weaving between the cantabile woodwind lines and an edgy basso continuo – an unusual voicing and a veritable “comfort amidst the suffering”. The subtlety of Bach’s compositional mastery is particularly apparent here in the concise continuo figure that not only culminates in a dissonant leap on the word “suffering”, but equally creates a rocking effect that reflects the word “comfort”.

The *soprano recitative* is marked “a battuta” (in strict time), perhaps unsurprisingly considering that the chorale melody is played through in full by the continuo. This approach lends the movement a certain aria-like quality, while still allowing for a convincing rendering of the fraught text.

The *trio aria* opens with a basso continuo ritornello that draws the listener immediately into the movement through its penetrating descending figure. The autonomy of this element enables Bach to uphold structural constancy in the face of an enticing variety of images in the libretto. While the intertwined

descending lines echo the “fettters” of despair in the first vocal passage, this descent is effectively reversed by an ascending broken triad (“How soon appears the hopeful morning”) at the beginning of the second section. Nevertheless, by reverting to the music of the tragic opening for the closing phrase “upon the night of woe and sorrow”, and applying the basso continuo ritornello in the vocal parts, Bach ends the movement with a clear-sighted, rather than pessimistic, message on the persistence of suffering, despair and doubt. A *chorale* on the last verse of the Lutheran hymn, once again underscored by the dark timbre of the trombones, closes this extraordinarily expressive work.

introduction to cantata bwo 159

“sehet, wir gehn hinauf gen jerusalem”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The cantata “Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem” (See now, we’re going up to Jerusalem) BWV 159, was written for Estomihi, the last Sunday service with concerted music prior to the musical dearth of Passiontide. Composed to a libretto by Picander that was published in 1728, the cantata anticipates the impending crucifixion of Jesus, while also reflecting on the consequences it bears for the faithful individual and the disciples.

Right from the *introductory movement* featuring Jesus (bass) and the soul (alto), this interplay between the gospel story and commentary is mirrored in the musical structure, with the *arioso* words of Christ alternating with the string-accompanied recitative. Through an ascending, yet faltering continuo line that culminates in a dissonant leap, Bach

evokes the apprehension in the face of the “cruel path” ahead, while the warning interjections from the distressed soul are emphatically commiserative. Nevertheless, Jesus continues undeterred on his predestined path with his grand, “See now!” gesture arching high over the pauses in the bass continuo, which serve as a symbol of mortal weakness. Moreover, Jesus’ vocal lines do not falter, but ascend undaunted up to E-flat’.

The following movement is also set as a disparate *duet*. In a theatrical baroque gesture, the alto declares an unswerving desire to follow Jesus “through spitting and scorn” – in other words through persecution and degradation – with the voice and continuo imitating one another along running figures. The entry of the soprano part adds a further layer with a

verse alluding to the Passion “I will here by thee tarry, do not treat me with scorn!”, thus turning the duet into a chorale trio with two obbligato lower voices. The notion that the crucified Jesus can find his tomb in the heart of every believer, or that the restorative described in the *tenor recitative* is to be found in one’s own tears, may sound somewhat foreign today. However, it transforms the pronouncement of the *bass aria* “It is complete” – the penultimate words of Christ on the cross – into an experience that can be related to human lives. With its fragile oboe cantilena and freely flowing orchestral accompaniment, this expansive aria is one of Bach’s most moving compositions. The sighing of the vocal part no longer embodies burden and sorrow, but fulfillment and peace at the end of life’s path: “The pain is over” and the chasm of “sinful ruin” has been overcome. The redeeming sacrifice of Jesus and a joyous, but in no way naive renunciation of the world converge to create a peerless movement that seems as unending as twilight on the final day of creation.

The closing *Chorale* “Jesu, this thy passion is my purest pleasure” brings this longing, but weary mood in tenderly rendered antithetical turns to its final expression: from the harsh C minor of the cantata’s beginning, the work has progressed to conclude in an E-flat major of inner radiance.

introduction to cantata bww 139

“wohl dem, der sich auf seinen gott”

Anselm Hartinger, translation by Alice Noger-Gradon

The *introductory choir* to the chorale cantata “Wohl dem, der sich auf seinen Gott” (Bless he who self can to his God) demonstrates a particularly distinctive relationship between key, sound character and affects of the text. According to the conventions of baroque tonality, the sharp key of E major was best suited to express passionate emotion, even extreme grief. Bach, however, chooses to apply it here to a libretto treating the comfort of having faith in God, who is addressed by the believer as a father and trusted friend. Considering that Bach’s E major compositions are often suggestive of beatitude and rapture, this could simply be his personal preference. Regardless of his motivation, however, the movement’s gently flowing instrumental part (based on the cantata’s hymn) and the some-

what leisurely chorale motet also contain a pure serenity that hints at the delights of true heavenly love, and overcomes all temptation (“sin and world and death”) with childlike trust.

In stark contrast, the following *tenor aria* “God is my friend” depicts a fighting spirit, with the valiant soloist invoking the protection of the highest and casting back the raging foes together with energetic violin figures. The determined singer drives away the “scorners”, musically underscored by a rapidly descending line, while the concept of “falsity” is unsurprisingly communicated by “false” interval leaps. In this section, the lost, second upper instrumental part has to be completed using the surviving material.

While the threat from “wolves” and other

evils remains somewhat abstract in the *alto recitative*, in the *bass aria* "Misfortune wraps from all directions", Bach sketches a more realistic scene of danger and salvation. Here, the strongly dotted rhythms of the oboes d'amore and continuo summon a sense of urgency that frames a violin obbligato of dazzling semiquaver figures. Like Job, plagued by misfortune, the praying people seem completely overwhelmed, indeed almost crushed by the "hundredweight" pedal point of the continuo. Then, suddenly, the clouds part and the movement gains clarity and lightness as "the help of his hand" appears. Help and salvation, however, also require patience: the fact that the "light" of this "hope" can only be seen "far off", is insightfully presented in a studious *andante-arioso*; afterwards, the cycle of hardship and constancy resumes its path - Bach certainly delivers a rollercoaster of tempi and affects in this turbulent movement. The string-accompanied *soprano recitative* then locates the burden of sin - the "greatest foe" - in the depths of the soul, before imploring God to do

his part in a somewhat wilful allusion to the gospel story of the tribute money. With its resolute *closing chorale* "I therefore scorn the host of hell", a cantata that proved much more substantial its tender opening would suggest comes to a close. Those seeking "God as friend" have much to endure, but also much to demand. Bach, the controversial Thomas cantor, could not only relate to this message, but also render it audible.



Aufnahme und Bearbeitung/Recording and editing

Texte (CD-Booklet)/Texts..... Anselm Hartinger, Arthur Godel, Rudolf Lutz

Übersetzungen/English translationsAlice Noger-Gradon

Layout-DesignFabian Walser

Aufnahmeort/Recording location..... Evangelische Kirche in Trogen AR, Schweiz

Fotografien/Photography..... Hanspeter Schiess, Schweiz

Tonmeister/Sound engineer Stefan Ritzenthaler, Johannes Widmer

Produktion/Production GALLUS MEDIA AG, Schweiz

English translations of cantata text excerpts from Z. Philip Ambrose, J. S. Bach: the Extant Texts of the Vocal Works in English Translations with Commentary Volume 1: BWV 1–200; Volume 2: BWV 201 – (Philadelphia: Xlibris, 2005), reproduced with kind permission of the author.

Copyright

..... ©2013, J. S. Bach-Stiftung St. Gallen (Schweiz), www.bachstiftung.ch

