

**JOHANN ERNST BACH** (1722-1777)

COMPACT DISC 1 [58:22]

**Passionsoratorium** (ca. 1764)

für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte,  
2 Hörner, Streicher und Basso continuo  
for soprano, alto, tenor, bass, chorus, 2 flutes, 2 oboes, 2 bassoons,  
2 horns, strings and continuo

*Gethsemane*

[1]	No. 1 Choral: „O Seele, deren Sehnen aus heil'gen Augen weint“ .....	1:01
[2]	No. 2 Chor: „Kommt! Lasst uns anbeten“ .....	1:57
[3]	No. 3 Arioso (Tenor): „Ist's möglich, Vater“ .....	1:47
[4]	No. 4 Rezitativ (Sopran): „Ihn, dem zum hohen Mut die Stunde winkt“ .....	2:00
[5]	No. 5 Arie (Sopran): „Mein Geist! Ach, kannst du jetzo schlafen?“ .....	7:27

*Gefangennahme / The Arrest*

[6]	No. 6 Rezitativ (Tenor): „O Gegend, die du sonst von milden Lehren“ .....	3:19
[7]	No. 7 Arie (Tenor): „Du Hand des Segens“ .....	7:52
[8]	No. 8 Choral: „Brich das schnöde Zauberband“ .....	0:43

*Gericht und Verurteilung / Trial and Sentence*

[9]	No. 9 Rezitativ (Alt): „Er naht dem Blutpalaste schon“ .....	1:48
[10]	No. 10 Duett, Arioso (Sopran, Alt): „Sollt' einst ich was Unedles wagen“ .....	3:56
[11]	No. 11 Choral: „Schlage, Jesu, an mein Herz“ .....	0:56
[12]	No. 12 Rezitativ (Bass): „Und nun sieht der verhöhte Held“ .....	1:19
[13]	No. 13 Arie (Tenor): „Mörder, und ihr fordert“ .....	2:13
[14]	No. 14 Chor: „Die Stimme eures Bruders Blut“ .....	0:59
[15]	No. 15 Choral: „Lernt auch ihr, die der Fluch bewegt“ .....	0:43

*Geißelung und Dornenkrönung / Scourging and Crown of Thorns*

[16]	No. 16 Rezitativ (Alt): „Man sieht die Geißel schon“ .....	2:34
[17]	No. 17 Arie (Sopran): „Und ich beträte nicht die Pfade“ .....	8:08
[18]	No. 18 Chor: „Die müden Seelen stärket er“ .....	1:14
[19]	No. 19 Choral: „So wie er sie getragen“ .....	0:43

*Kreuztragung / Carrying the Cross*

[20]	No. 20 Rezitativ, Arioso (Bass): „Er geht, und seine Tritte netzen Zähren“ .....	3:11
[21]	No. 21 Choral: „Wenn ich für Gericht soll treten“ .....	0:58
[22]	No. 22 Rezitativ, Arioso (Alt): „Jetzt schau vom Weltaltar“ .....	3:31

**COMPACT DISC 2** [64:43]*Kreuzigung und Tod / Crucifixion and Death*

[1]	No. 23 Choral: „Nur Trost ist's, der vom Munde fließt“	1:04
[2]	No. 24 Chor: Die Strafe liegt auf ihm“	1:29
[3]	No. 25 Arioso (Sopran, Chor): „Das du den Hirten Freude sangst“	6:44
[4]	No. 26 Rezitativ (Tenor): „Der ew'ge Hohepriester schließt“	2:39
[5]	No. 27 Chor: „O du Mauer der Tochter Zion“	1:53
[6]	No. 28 Adagio (Alt, Tenor): „Rollt, Zähnen, mild die Brust hinab“	4:03
[7]	No. 29 Arie (Sopran): „Blut der herrlichsten Erlösung“	8:33

*Eschatologischer Ausblick / Eschatological Outlook*

[8]	No. 30 Chor: „Jerusalem, sei getrost“	1:17
[9]	No. 31 Choral: „Der du, die nach dir sich nennen“	0:58
[10]	No. 32 Chor: Freunde Jesu, weint indessen“	6:02

BARBARA SCHLICK, *Sopran / soprano* - DAVID CORDIER, *Alt / Countertenor*CHRISTOPH PRÉGARDIEN, *Tenor* - STEPHEN VARCOE, *Bass***Das Vertrauen der Christen auf Gott**

Eine Ode auf den 77. Psalm für Tenor, Chor und Orchester

An Ode on the 77th Psalm for tenor, chorus and orchestra

[11]	No. 1 Chor: „Wenn Donnerwolken über dir sich türmen“	4:19
[12]	No. 2 Accompagnato (Tenor): „Hab ich mit Zweifeln nah zu streiten“	1:24
[13]	No. 3 Aria (Tenor): „Gott wird nicht immerdar verstoßen“	3:49
[14]	No. 4 Chor: O Gott, wo ist ein Gott wie du“	7:02

CHRISTOPH PRÉGARDIEN, *Tenor***Meine Seele erhebt den Herrn**

Motette für Soli, vierstimmigen Chor, Streicher und Basso continuo

Motet for solo voices, four-part chorus, strings and continuo

[15]	No. 1 Chor: „Meine Seele erhebt den Herrn“	1:57
[16]	No. 2 Sopran, Chor: „Denn er hat seine elende Magd“	1:43
[17]	No. 3 Sopran, Alt: „Und seine Barmherzigkeit“	2:16
[18]	No. 4 Chor: „Er übet Gewalt mit seinem Arm“	1:46
[19]	No. 5 Soli: „Die Hungrigen füllet er“	1:51
[20]	No. 6 Chor: „Wie er geredet hat unsern Vätern“	0:59
[21]	No. 7 Soli, Chor: „Lob und Preis sei Gott, dem Vater“	1:01
[22]	No. 8 Chor: „Wie es war im Anfang“	1:36

MARTINA LINS, *Sopran / soprano* - SILKE WEISHEIT, *Alt / contralto*  
MARTIN SCHMITZ, *Tenor* - HANS-GEORG WIMMER, *Bass*

## **RHEINISCHE KANTOREI · DAS KLEINE KONZERT** **HERMANN MAX**, *Dirigent / conductor*

Aufnahme / Recording: Wuppertal-Barmen, Immanuelskirche, 15.-26.04.1989

Produzentin / Producer: Dr. Barbara Schwendowius

Aufnahmeleitung / Recording Supervision: Oskar Waldeck

Toningenieur / Recording Engineer: Dietrich Wohlfromm

Co-Produktion Westdeutscher Rundfunk Köln - Capriccio

© 1989 Westdeutscher Rundfunk Köln

©+© 1990/2012 CAPRICCIO, 1010 Vienna, Austria

Made in Austria - www.capriccio.at

### **RHEINISCHE KANTOREI**

*Sopran / sopranos:* Gisela Birckenstaedt, Eva Brings, Gabriele Gschwendtner, Martina Lins

*Alt / Altos:* Barbara Dembowski, Beate Röhm, Arno Tabertshofer, Silke Weisheit

*Tenor / Tenors:* Markus Brutscher, Christoph Förster, Eric Mentzel, Martin Schmitz

*Bass / Bases:* Bruno Altmann, Stephen Grant, Engelbert Hennes,

Raimund Nolte, Detlev Tiemann, Hans-Georg Wimmer

*Chorsolisten / Chorus Soloists:* Martina Lins, Silke Weisheit, Martin Schmitz, Hans-Georg Wimmer

### **DAS KLEINE KONZERT**

*Violine / violins:* Anne Röhrig, Ursula Bundies, Paula Kibildis, Katharina Hucho, Michi Gaigg,

Christoph Mayer, Pauline Kostense, Daniel Spektor

*Viola / violas:* Klaus Bundies, Pieter Affortit

*Violoncello / cellos:* Christine Kyprianides, Marion Middenway

*Kontrabass / double-bass:* Claus Körfer

*Flöte / flutes (Passionsoratorium):* Karl Kaiser, Michael Schneider

*Oboe / oboes (Passionsoratorium, Das Vertrauen):* Hans-Peter Westermann, Pieter Dhont

*Fagott / bassoons:* Michael McCraw, (Passionsoratorium, Das Vertrauen),

Matthias Gerchen (Passionsoratorium)

*Horn / horns (Passionsoratorium):* Marcus Schleich, Charles Putnam

*Cembalo / harpsichord:* Carsten Lohff

*Orgel / organ:* Christoph Lehmann

**JOHANN ERNST BACH: Passionsoratorium (1764)**

Es gehört zu den Besonderheiten des heutigen Konzertlebens, dass sich in der einstmals traditionsreichen Gattung der Passionsvertonung eigentlich nur zwei Werke dauerhaft behaupten konnten - die beiden monumentalen Passionen Johann Sebastian Bachs. Die Gründe hierfür sind komplex und lassen sich keineswegs durch ein quantitativ schmales Repertoire erklären. Verständlich erscheint allenfalls, dass die bis zum Ende des 17. Jahrhunderts vorherrschende Choralpassion mit ihrer schlichten Darbietung des Evangelientextes und der reinen a-capella-Besetzung sich nicht durchsetzen konnte, zumal hier die Bindung an die Karfreitagsliturgie noch sehr im Vordergrund stand. Unverständlich ist aber, warum das im 18. Jahrhundert so beliebte Passionsoratorium bis auf die zwei genannten Ausnahmen heute fast völlig ignoriert wird.

Die nicht zu erschütternde Vormachtstellung der Bachschen Passionen entspricht natürlich ihrer überragenden musikalischen Qualität - nicht nur innerhalb seines Gesamtöuvres, sondern in der Musikgeschichte überhaupt. Doch auch bei den vergessenen Passionen handelt es sich nicht um vereinzelte eklektische Versuche unbedeutender Komponisten: da gibt es zum Beispiel die rund 30 Passionsvertonungen Georg Philipp Telemanns. die *Brockes-Passion* Georg Friedrich Händels, gar Beethovens *Christus am Ölberg*. Und während in den Jahrzehnten nach Bachs Tod einem Carl Heinrich Graun mit seinem Passionsoratorium *Der Tod Jesu* überragender Erfolg beschieden war, scheinen wir heute eher Werturteile und Geschmack des 19. Jahrhunderts übernommen zu haben, in dem Telemann als Vielschreiber galt und die Generation zwischen Bach und den Wiener Klassikern als zweitrangig abgetan wurde.

Auch für J.S. Bachs Werk hat diese ungleichgewichtige Repräsentation nicht nur positive Folgen: Seine Passionen haben Patina angesetzt, es drohen Versteinerung und Mystifizierung - schon jetzt nennt man ihn den "fünften Evangelisten" und versucht sich in abstrusen zahlensymbolischen Interpretationen. Ein Grund mehr also für die Beschäftigung mit zentralen und gehaltvollen Werken der Zeitgenossen und Nachfolger: Nicht nur würden dem Konzertbetrieb neue, unverbrauchte Werke zugeführt, auch der Eindruck von etablierten Stücken erführe einen Perspektivenwandel, der durchaus ein echtes Neuverständnis bewirken könnte.

In die Reihe der weithin unbekannteren Werke gehört auch das Passionsoratorium von Johann Ernst Bach, dem Neffen, Patensohn und Schüler Johann Sebastians. Die Kenntnis des Stückes verdanken wir der Edition der noch am Anfang dieses Jahrhunderts in der Augustinerkirche zu Gotha befindlichen, heute aber verschollenen autographen Partitur in den "Denkmälern deutscher Tonkunst" (1914). Ein Vermerk auf dieser Quelle aus dem Jahre 1808 deutet darauf hin, dass das Werk auch ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung noch durchaus Interesse erregte.

Aufgrund der ungünstigen Quellenlage lassen sich die Umstände von Komposition und Aufführung des Werkes nicht direkt eruieren. Die Weimar-Eisenacher Hofkapelle war nach dem Tod Herzog Constantins im Jahre 1758 aufgelöst worden, dafür erfüllte Johann Ernst Bach nur noch nominell die Funktion eines Hofkapellmeisters. Es erscheint mithin fragwürdig, ob sich die Spieler für dieses groß besetzte und schwierige Werk aus den verbleibenden musikalischen Kräften der Stadt rekrutieren ließen. Man könnte daher spekulieren, dass Bach sein Passions-

oratorium auf Bestellung von auswärts geschrieben haben mag, vielleicht gar im Zusammenhang mit einer - allerdings erfolglosen - Bewerbung; es ist schließlich kaum anzunehmen, dass sich der 36-jährige ohne weiteres mit einer Kapellmeisterpension auf Lebenszeit zufrieden gegeben hätte. Denkbar wäre allerdings auch, dass die Jahreszahl 1764 auf der erwähnten Handschrift nicht das Kompositionsdatum benennt und das Stück doch bereits in den 1750er Jahren entstanden ist. Die Lücken in der Überlieferungsgeschichte, die kargen Daten zu Johann Ernst Bachs Leben und die Abgeschiedenheit seines Wirkens mögen leicht einer angemessenen Würdigung der besonderen musikalischen Qualitäten seines Werks im Wege stehen. Um sein musikalisches Schaffen richtig beurteilen zu können, muss man das musikhistorische Umfeld Johann Ernst Bachs mit einbeziehen, denn trotz seiner Isoliertheit im thüringischen Eisenach war er keineswegs von den zeitgenössischen musikalischen Entwicklungen in den großen Musikmetropolen Berlin, Dresden und Hamburg abgeschnitten.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts bildete sich in diesen Zentren der sogenannte „empfindsame Stil“ heraus, dessen Charakteristikum der subjektive und sensible Ausdruck von Gefühlen ist. Als exemplum classicum für diesen Stil gilt seit jeher das im Jahre 1755 von Carl Heinrich Graun vertonte Passionsoratorium *Der Tod Jesu* – mit dem Text von Karl Wilhelm Ramler. Dieses berühmte Werk diente ganz zweifellos auch Johann Ernst Bach und seinem unbekanntem Librettisten als Vorbild. Das auffälligste Merkmal des „empfindsamen“ Passionslibrettos, welches auch die musikalische Gestaltung entscheidend bestimmt, ist die vollständige Neudichtung des ursprünglichen Evangelientexts. Wesentlich ist dabei der Wegfall des Testo - bzw. Evangelistenparts, also des die Handlung vermittelnden Erzählers. Dessen schlichtes Secco-

Rezitativ bildete bei den Passionen Johann Sebastian Bachs sozusagen das Rückgrat der Komposition, während für das empfindsame Passionsoratorium jedoch die deutliche Unterbetonung der Handlung charakteristisch ist und - daraus resultierend - dem reinen Secco-Rezitativ nur eine untergeordnete Rolle zufällt: Unser Stück enthält ganze drei, überdies recht kurze, derartige Rezitative. Stattdessen rückt das affektgeladene Accompagnato-Rezitativ in den Vordergrund.

Eine geänderte Aufgabe fällt auch den Chören zu. Einmal entfallen die z.B. für die formale und dramatische Konzeption der *Johannes-Passion* so wichtigen Turbachöre. Dann sucht man auch vergebens nach einem überdimensionalen Eingangschor, wie er wiederum für *Johannes-* und *Matthäus-Passion* so charakteristisch ist. Das soll aber nicht etwa heißen, dass bei unserem Oratorium dem Chor keine prominente Rolle zufiele. Mit acht Chorälen, sieben eigenständigen Chorsätzen und einer Soloarie mit Chöreinsatz wird er bei knapp der Hälfte der Sätze eingesetzt. Die Choräle sind im Stil des späten 18. Jahrhunderts sehr schlicht gehalten - einzig die Nr. 24 "Nur Trost ist, der vom Munde fließet", lässt in der ausdrucksvollen chromatischen Harmonisierung der Schlusszeile deutlich merken, in wessen Schule Johann Ernst gegangen ist. Bei den freien Chorsätzen beweist Johann Ernst seine souveräne Beherrschung der Fugentechnik; außerdem besticht hier die voll klingende, homophone Satzweise. Die Gestaltung der Arien enthält in der Regel keine auffälligen Besonderheiten - mit einer Ausnahme: Die an inhaltlich entscheidender Stelle plazierte Arie Nr. 26 "Das du den Hirten Freude sangst", wird durch eine ganz eigenwillige Formgebung hervorgehoben. Nicht nur erklingt hier zum ersten Mal das Orchester in voller Besetzung mit Hörnern, Flöten, Oboen und gedämpften Streichern, sondern überdies gesellt sich der Chor in den Rahmenteil

dem Solo-Sopran als Dialogpartner hinzu. Dieses Verfahren erinnert an die Modelle des Patenonkels. Gänzlich ohne Vorbild ist hingegen die Gestaltung des Mittelteils als wild bewegtes Accompagnato-Rezitativ.

Der Textdichter gliedert den Stoff in mehrere thematisch gruppierte Episoden, wobei die Dramatik der Handlung zugunsten einer mehr kontemplativen, empfindsamen Betrachtungsweise zurücktritt. Ein geschlossener Bogen entsteht durch die Wiederaufnahme des Anfangsgedankens am Schluss. Der Unterteilung in separate Episoden folgt auch die Komposition; die sieben Szenen sind tonartlich voneinander abgesetzt, jedoch in sich geschlossen.

Nr.	1-5 Gethsemane
	6-8 Gefangennahme
	9-15 Gericht und Verurteilung
	16-19 Geißelung und Dornenkrönung
	20-22 Kreuztragung
	23-29 Kreuzigung und Tod
	30-33 Eschatologischer Ausblick

Innerhalb der einzelnen Szenen ist das Bemühen erkennbar, die Sätze, zum Teil ohne Unterbrechung, möglichst dicht aneinander zu binden.

Eine Besonderheit der Tonsprache Johann Ernst Bachs sei abschließend erwähnt - seine Vorliebe für gewagteste harmonische Wendungen; als Beispiel diene das Arioso Nr. 3, in dem er kühn von c-Moll über fis-Moll nach F-Dur moduliert. Auch verleiht die ausgedehnte Anwendung von Synkopketten seinen Kompositionen eine ganz individuelle, unverwechselbare Note. Betrachten wir die Vielfalt der kompositorischen Mittel und Formen - von der empfindsam weichen Arie bis zum enharmonisch modulierenden Arioso, vom zweiteiligen liedhaften Chorstück zur strengen Chorfluge, vom simpel-andächtigen Choral

zum leidenschaftlich-bewegten Accompagnato - bei gleichmäßig hohem Niveau musikalisch-technischer Ausarbeitung, so wird deutlich, in welch eigenwilliger und origineller Weise Johann Ernst Bach die verschiedenen Strömungen seiner Zeit aufzugreifen und zu verschmelzen wusste; und dies in der vollen Überzeugung, "dass die Kirchenmusik der gründlichste und vorzüglichste Theil der Tonkunst ist." (J.E. Bach in der Vorrede zu Jacob Adlungs "Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit").

Mit seinem ausdrücklichen Bekenntnis zur Kirchenmusik steht Johann Ernst Bach recht isoliert unter den protestantischen deutschen Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Für Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach beispielsweise gehörte das Bereitstellen von sonntäglichen Kantaten zu den eher lästigen Pflichten ihres beruflichen Daseins; und so haben die beiden ältesten Bach-Söhne auch bedenkenlos nicht nur vielfach auf den ererbten Schatz von Kirchenwerken ihres Vaters zurückgegriffen, sondern oft auch auf das reichhaltige Repertoire, das Georg Philipp Telemann in seiner über sechzigjährigen Schaffenszeit komponiert hatte. Johann Ernst Bach vertrat hier einen völlig anderen Standpunkt. Zwar galten für ihn die geistlichen Werke Telemanns und auch J. S. Bachs als "vortreffliche Meisterstücke", doch kritisierte er streng den Verfall der Kirchenmusik in seiner Generation und forderte, diesem "durch künstliche und regelmäßige Schreibarten" entgegenzuwirken.

J. E. Bachs eigene Vokalwerke sind bis heute nicht erschlossen, ja nicht einmal vollständig erfasst. Mit einiger Mühe lassen sich etwa 20 Kompositionen nachweisen. Auch die beiden hier eingespielten Stücke sind nicht ediert und wurden eigens für diese Aufnahme nach den Originalquellen spartiert.

Beide zeigen deutlich J.E. Bachs Vorliebe für ausgedehnte Chöre, wobei er gekonnt zwischen streng kontrapunktischer und gefällig homophoner Satzweise zu differenzieren weiß.

Das deutsche Magnificat - im Original als "Motetto" bezeichnet - verlangt nur in zweien seiner acht Sätze Vokalsolisten, und zwar in der Arie "Denn er hat seine elende Magd angesehen" (die aber auch vom Chor beschlossen wird) und im darauf folgenden Duett "Und seine Barmherzigkeit währet immer". Der eindrucksvollste Satz ist der große fünfstimmige Eingangschor, in dem der erste Magnificat-Ton als *cantus firmus* im zweiten Bass erklingt, während die übrigen Stimmen in einen streng polyphonen Satz eingebunden sind. Die Grundtonart c-Moll und die ernste Chromatik dieses Satzes werden in der abschließenden Fuge wieder aufgegriffen und verleihen so dem Werk seine Geschlossenheit.

Eine ähnlich bevorzugte Stellung nehmen Chorsätze auch in der Kantate "Das Vertrauen der Christen auf Gott" ein. Dem Werk liegt eine formal und sprachlich geschickte Nachdichtung des 77. Psalms eines bislang nicht ermittelten Autors zugrunde. Auch hier gibt es nur zwei Solonummern, ein Accompagnato-Rezitativ und eine Arie, die beide dem Tenor zugewiesen sind. Allerdings hat J.E. Bach in diesem Werk auch im Eingangschor kurze Soli eingebaut, die musikalisch die direkten Zitate des Bibeltexts hervorheben. Das Werk kulminiert in einem imposanten vielgliedrigen Chorsatz, der einmal mehr den ganzen Reichtum und die besondere Originalität von Johann Ernst Bachs musikalischer Sprache unter Beweis stellt.

Peter Wollny

#### JOHANN ERNST BACH: Passion Oratorio (1764)

One of the peculiarities of today's concert world is that from the rich tradition provided by the former genre of the Passion of Christ set to music, only two works have been able to establish themselves permanently - the two monumental Passions by Johann Sebastian Bach. The reasons for this are complex and can by no means be explained as resulting from the small repertoire in terms of number. It does, however, seem understandable that the choral Passions prevalent up until the end of the 17th century have not succeeded in retaining their popularity with their simple depiction of the text of the Gospels and their purely a-capella form, particularly as their connection to the liturgy on Good Friday was very evident. It is, however, less easy to comprehend why the Passion Oratorios which were so popular in the 18th century are almost completely ignored today, apart from the two exceptions already mentioned. The unshakeable position of supremacy held by the Bach Passions is naturally fully in keeping with their exceptional musical quality - not only against the background of Bach's oeuvre, but also in the entire history of music. The other Passions which have been forgotten are not, on the other hand, merely individual eclectic attempts made by insignificant composers: there are, for instance, around thirty Passion musics by Georg Philipp Telemann, the *Brockes Passion* by Georg Friedrich Handel, and even Beethoven's *Christ on the Mount of Olives*. Whereas in the decades following Bach's death a composer such as Carl Heinrich Graun was still able to achieve magnificent success with his Passion Oratorio, *The Death of Jesus*, we today would seem more to have adopted the judgements and taste of the 19th century, when Telemann was regarded as being too prolific a composer and the generation between Bach and the

Viennese classical composers was disregarded as second class.

This imbalance in representation today has had not only positive aspects with regard to the works of J. S. Bach: his Passions have taken on the hallowed air of tradition and have become threatened with petrification and mystification - he is already referred to as the fifth evangelist, and various attempts have been made to interpret the works in terms of abstruse numerical symbols. All the more reason to take an interest in works by contemporaries and successors which are of central importance and rich in content; this would not only provide the concert world with new and unspent works of music, but would also bring about a change of perspective on the established works, which could well lead to a genuine new understanding.

The Passion Oratorio by Johann Ernst Bach, the nephew, godson and pupil of Johann Sebastian, is one of the lesser-known works. The fact that it is known at all is due to the edition of the signed score, which was still to be found in the Church of St. Augustine at Gotha at the start of this century but is now lost, in the publication "Denkmäler deutscher Tonkunst" (Monuments of German Music) in 1914. A reference to this source from the year 1808 indicates that the work still aroused considerable interest even fifty years after it was written.

The unfortunate state of the sources do not enable the circumstances surrounding the composition and first performance of the work to be directly examined. The Court Orchestra of Weimar-Eisenach had been disbanded following the death of Count Constantine in 1758, which meant that Johann Ernst Bach only nominally carried out the work of a court director of music. It also seems dubitable as to whether the large number of musicians required for this difficult work could have been recruited from the

city's remaining musical resources. One might thus speculate as to whether Bach might have been commissioned to write his Passion Oratorio by someone from elsewhere, or perhaps even in connection with an unsuccessful application for a position elsewhere; it does, after all, seem hardly likely that the thirty-six-year-old man would have been content without further ado for the rest of his life with a pension as court director of music. It is, however, also conceivable that the year of 1764 stated on the written score already mentioned does not refer to the date of composition, and that the work had already been composed during the 1750s.

The gaps in the history of the work being handed down, the sparse information known on the life of Johann Ernst Bach and the seclusion of his working life could easily be obstacles to a suitable appreciation of the particular musical qualities of his works. In order to be able to correctly assess his musical achievement, reference must also be made to the other music of Johann Ernst Bach's day and age. Despite his isolation in Eisenach in Thuringia, he was in no way cut off from the contemporary musical developments taking place in the large musical centres of Berlin, Dresden and Hamburg.

In the middle of the 18th century, what is known as the „empfindsamer Stil“ or „sensitive style“ developed in these centres of music, its characteristic feature being the subjective and sensitive expression of emotions. A classical example of this style is taken to be Carl Heinrich Graun's Passion Oratorio, *Der Tod Jesu* (The Death of Jesus), composed in 1755 with a libretto by Karl Wilhelm Ramler. This famous work certainly also served as a model to Johann Ernst Bach and his unknown librettist. The most striking feature of the „sensitive“ Passion libretto, which also decisively influences the musical form, is the entirely new rendering of the original text from the



Gospels. What is important is the omission of the testo part or the part of the evangelist, i.e. that of the narrator relating the Passion story.

The simple secco recitatives of this figure form more or less the backbone of the composition in Johann Sebastian Bach's Passions; in contrast, however, the clear lack of emphasis on the action is characteristic of the sensitive Passion Oratorio and - accordingly - the secco recitative here only plays a subordinate role: the work we are concerned with contains no more than three, only short, recitatives of this kind. The effect-laden accompagnato recitative takes their place in the foreground. The task of the choir has also changed. First, there are no longer any turba choirs, which are of such importance for the formal and dramatic concept of the *St. John Passion*. One will also search in vain for any over-dimensional introductory chorus, which is again a characteristic of the *St. John* and *St. Matthew* Passions. This does not mean, however, that the choir does not play any prominent part in this Oratorio. With eight chorales, seven individual choral movements and a solo aria with a choral section, the choir is used in almost half of the movements. The chorales are kept very simple in the style of the late 18th century - only the Number 24, "Nur Trost ist's, der vom Munde fließet," with the expressive chromatic harmonies of the final line, gives a clear indication of who it was that taught Johann Ernst. In the free choral movements, Johann Ernst demonstrates his superb mastery of the fugue technique; the full-sounding, homophonic melody of the movement is also captivating. The structure of the arias does not generally have any unusual features - with a single exception: aria number 26, "Das du den Hirten Freude sangst" placed at decisive point in terms of the content, is emphasised by means of a very unique form. Not only does the full orchestra play here for the

first time with horns, flutes, oboes and muted strings, but the choir also joins the solo soprano in dialogue in the outer parts. This method is very reminiscent of the models used by the composer's godfather. No model was used, however, in the composition of the central part as a wild and moving accompagnato recitative.

The librettist divided up the subject-matter into a number of thematically grouped episodes, whereby the dramatic side of the story is subordinate to a more contemplative, sensitive treatment. A closed circle is created by reverting to the initial idea at the conclusion. The composition also follows the division into separate episodes, the seven scenes being in different keys to distinguish them from one another and each one of them being a closed unit.

Nos.	1-5 Gethsemane
	6- 8 The Arrest
	9-15 Trial and Sentence
	16-19 Scourging and Crown of Thorns
	20-22 Carrying the Cross
	23-29 Crucifixion and Death
	30-33 Escatological Outlook

Within the individual scenes, a clear effort has been made to link together the movements as tightly as possible, in some cases without any interruption. One special feature of Johann Ernst Bach's tonal language should be mentioned in conclusion - his love of the most daring harmonic twists; an example of this is seen in the Arioso number 3, in which he is bold enough to modulate from C minor to F sharp minor and to F major. The extended use of syncopation also gives the musical composition an entirely individual and unmistakable note. When we look at the wide variety of the compositional means and forms

- from the soft, sensitive aria to the enharmonic modulation of the Arioso, from the two-part, song-like choral part to the strict choral fugue, from the simple devotional chorale to the passion of the *Accompagnato* - and all of them with the same level of musical perfection, the uniqueness and originality of the way Johann Ernst Bach succeeded in taking up and merging the different musical currents of his age becomes clear, and he did so with the deep conviction "that church music is the most complete and exquisite part of the art of music" (J.E. Bach in his preface to Jacob Adlung's "Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" - Instructions for Musical Erudition).

With his explicit commitment to sacred music, Johann Ernst Bach occupies an extremely isolated position among the Protestant German composers of the second half of the 18th century. For Carl Philipp Emanuel and Wilhelm Friedemann Bach, for example, the production of Sunday cantatas was one of the more tiresome duties associated with their professional existence, and, precisely for this reason, the two elder Bach sons not only availed themselves without the slightest scruple of the store of sacred works inherited from their father, but also of the abundant repertoire which Georg Philipp Telemann had composed during his more than sixty years of creative work. On this point, Johann Ernst Bach took a very different view. Although the religious works of both Telemann and J. S. Bach were, in his opinion, "admirable masterpieces", he strongly criticised the decay of sacred music during his own generation and demanded that this be counteracted by "artistic and regular styles of composition". To this day, J.E. Bach's own vocal works have not been documented, indeed, they have not even been completely catalogued. It is possible with some difficulty to trace about 20 compositions. The two pieces recorded here have also not been edited and were scored special-

ly for this recording from the original sources. Both demonstrate J.E. Bach's partiality for prolonged chorales, in which he is able to differentiate skillfully between a strictly contrapuntal and an agreeably homophonic style of composition.

The German Magnificat - called the "Motetto" in the original - calls for vocal soloists in only two of eight movements, notably in the aria "For he hath regarded the lowliness of his handmaiden" (which, however, ends with a chorale) and in the subsequent duct "And his mercy is on them that fear him for all generations". The most impressive movement is the great opening chorus for five voices, in which the first chant of the Magnificat resounds as *cantus firmus* in the second bass, whilst the other voices are blended into a strictly polyphonic movement. The basic C-minor key and the grave chromatics of this movement are taken up again in the closing fugue, thereby giving the work its cohesive character.

Choral movements again occupy a privileged position in the cantata "The Faith of the Christians in God". The work is based on a formal, linguistically polished poetical adaptation of the 77th psalm by an unknown author. In this work also, there are only two solos, a recitative accompanato and an aria, both for tenor. However, in this work J.E. Bach also included short solos in the opening chorus, which give musical emphasis to the quotations direct from the Bible text. The work culminates in an impressive polyphonic choral movement which once again demonstrates the richness and originality of Johann Ernst Bach's musical style.

Peter Wollny

JOHANN ERNST BACH  
**Passionsoratorium**

**No. 1 Choral**

O Seele, deren Sehnen  
 aus heil'gen Augen weint,  
 begleitet in deinen Tränen  
 den ew'gen Menschenfreund  
 zum wundervollen Siegesgang,  
 der für dein künftig Leben  
 mit deinem Tode rang.

**No. 2 Chor**

Kommt! Lasst uns anbeten und knien  
 und niederfallen vor dem Herrn!  
 Denn es hat einmal gelitten der Gerechte,  
 der Gerechte für die Ungerechten,  
 auf dass er uns Gott opferte.

**No. 3 Adagio (Tenor)**

„Ist s möglich, Vater, o, so gehe  
 der Kelch, des Todes Kelch von mir  
 Doch dein, und nicht mein Wunsch geschehe“,  
 so rief dein freier Schmerz aus dir.  
 Erlöser! Wenn ich auf der Höhe  
 des Leidens dich jetzt bluten sehe,  
 so ruft mein Geist: „Ich folge dir“,  
 so ruft hinfort der Glaub' aus mir:  
 „Nur dein und nicht mein Wunsch geschehe.“

**No. 4 Rezitativ (Sopran)**

Ihn, dem zu hohen Mut die große Stunde winkt,  
 wirft doch die Menschheit einmal nieder.  
 Er schmeckt den Kelch des ew'gen Zorns,  
 wird bleich und sinkt  
 in Todesschweiß,  
 der um die kalten Glieder  
 in Blut gerinnt,  
 das bang der Hügel trinkt.

Ein Engel zeigt sich ihm,  
 um Linderung und Ruh'  
 in eine Brust zu gießen,  
 die jetzt der Welt Gericht in tiefen Wunden traf,  
 und Jesus eilt gestärkt den Freunden zu,  
 sieht auf den Augen Schlaf,  
 die bald in Tränen fließen,  
 ruft zärtlich: „Und mein Simon,  
 du gingst mit mir in Tod und wachst nicht eine Stunde?  
 Sei mutig! Ach sie kommt, die Stunde der Prüfung!  
 Betet und seid wach!  
 Das Herz ist willig, nur die Kräfte schwach.“

**No. 5 Arie (Sopran)**

Mein Geist! Ach kannst du jetzo schlafen?  
 Der Mittler wacht für deine Strafen  
 und reißt dich aus der Todesnacht!  
 Auf! Lass dich nicht vergebens prüfen,  
 bleib ewig, und wenn alle schliefen,  
 vom Sündenschlaf erwacht.

**No. 6 Rezitativ (Tenor)**

O Gegend, die du sonst von milden Lehren  
 des Mittlers süß erklangst  
 und sanft vom leisen Röcheln seiner Todesangst,  
 was lässt mich jetzt dein Nachhall hören?  
 Nur Wut der Tobenden ist's, die du schallend mehrst,  
 des Mitleids Schluchzen nur, nur rauher Waffen klang,  
 und ach! Dein Jammerton wird erst  
 sich von Gethsemane auf Golgatha verlieren.  
 Schon lärmt von fern das Mordgeschrei,  
 und unter einem hellen Wald von Stangen  
 eilt Blutdurst schnaubend wild herbei,  
 den Mittler wütend zu empfangen.  
 Doch Jesus fragt: „Wen suchet ihr“,  
 voll sanfter Majestät:  
 „Wen suchet ihr?“ – „Den Nazarener“,  
 tönt der Ölberg furchtbar wider.  
 Er spricht: „Ich bins“, und alle stürzen nieder,

ohnmächtig fällt die Wut und rast umsonst in allen,  
bis sie, er wollt' es, sich ermannt,  
sie fühlen sich und fallen  
den Mittler an, sie binden frech die Hand,  
die bald die Höll' in Fesseln wand,  
es folgt der ungestümen Schar  
zu dem , der bald nicht mehr sein Vorbild war,  
der ew'ge Hohepriester.

#### No. 7 Arie (Tenor)

Du Hand des Segens, deine Kette  
macht mich von ew'gen Ketten frei!  
Du schlägst, dass mich die Freiheit rette,  
der Sünder Bande nicht entzwei.  
Nimm meins nicht bloß mir von den Armen,  
verwandle es in ein schönes Band,  
die Freiheit fessle dein Erbarmen,  
sonst wird sie nur ein Sklavenstand.

#### No. 8 Choral

Brich das schöne Zauberhand,  
wenn mich Tod und Hölle binden,  
nimm auch von mir, starke Hand,  
feste Ketten weicher Sünden,  
dass mein Herz sich dem ergibt,  
den es ungezwungen liebt.

#### No. 9 Rezitativ (Alt)

Er naht dem Blutpaläste schon,  
ein Haufen, blind vor Lust,  
dringt ein, um ihn zu sehen,  
doch seine Jünger, ach, sie sind geflohn,  
den Lieblich seiner Brust  
und nur sein Petrus gehen  
dem wilden Zuge langsam nach.  
Doch der Mut auch, der mit dem Schwerte  
dreingeschlagen,  
fängt an, unedel zu verzagen.  
Kaum hört er, dass man auf ihn deutend sprach:

„Hier seht ihr seiner Schüler einen“,  
so ruft sein scheuer Zorn:  
„Ich kenne nicht den Mann.“  
Doch jetzt blickt ihn der Mittler liebeich an,  
und Petrus geht hinaus, zu weinen.

#### No. 10 Duett, Arioso (Sopran und Alt)

Sollt' einst ich was Unedles wagen,  
ich, Jesu, will mich laut verklagen,  
Sollt' ich mich dein zu heißen scheuen,  
ich, Jesu, ich will den Undank gleich bereuen,  
ich geh' und weine bitterlich.  
Und irr' ich von dem Weg zum Leben,  
ich will mich gleich zurück begeben.  
Und wird die Reu' mich zweifelnd machen,  
so soll der Trost in mir erwachen.  
Wirf sanft nur einen Blick auf mich.

#### No. 11 Choral

Schlage, Jesu, an mein Herz,  
rühre mein Gewissen,  
damit aus der Sünden Schmerz  
heiße Tränen fließen,  
blicke mich wie Petrum an,  
dass ich in mich schlage,  
dass ich mag gedenken dran  
und doch nicht verzage.

#### No. 12 Rezitativ (Bass)

Und nun sieht der verhöhte Held  
auch keine Träne mehr, die ihn zu trösten fällt.  
Man ruft: „Zum Pontius.“ Er gehet,  
ihn forschet der Richter und gestehet.  
„Ich finde keine Schuld an ihm.“  
Sein Palast aber hallt mit Ungetüm:  
„Er sterb' am Kreuz, er sterbe!“  
Wüschest du die Hand,  
Pilatus, nicht umsonst!  
Auf Rache wüest entbrannt,

ruft, Engeln zum Entsetzen, froh die Wut der Sünder:  
sein Blut komm' über uns, und über unsre Kinder.

**No. 13 Arie (Tenor)**

Mörder, und ihr fordert  
über euch sein Blut!  
O, wie qualreich lodert  
einst in euch die Wut.  
Seht, aus Mitleid träufelt  
mild für euch sein Blut,  
seht es und verzweifelt,  
an verworfnem Gut, seine Liebe lodert, lodert  
für euch sanft in Blut!  
Mörder, und ihr fordert  
über euch sein Blut?

**No. 14 Tutti**

Die Stimme eures Bruders Blut  
schreiet zu mir  
von der Erde.

**No. 15 Choral**

Lernt auch ihr, die der Fluch bewegt,  
den Juda auf sich rief und trägt,  
für eure Herzen bebem.  
Entbrennt für ihn in heil'ger Glut  
und ruft nicht über euch sein Blut  
durch ein ihn schändend Leben.

**No. 16 Rezitativ (Alt)**

Man sieht die Geißel schon  
sein göttlich Blut verspritzen,  
der Welten König trägt den Hohn,  
ein Kriegsgewand,  
man gibt ein Rohr in dessen Hand,  
um dessen Scepter Morgensterne blitzen.  
Ein Dornenkranz umlaubt,  
von Opferblut gefärbt, sein schmachbelad'nes Haupt,  
und racherfüllter Spott befiehlt verruchten Händen,

durch niedre Tat ihr menschlich Herz zu schänden.  
Man sieht sein schmerzlich rinnend Blut,  
doch ungesättigt will die Wut  
sein Leben erst im Blut entfließen sehen.  
Zwar Reu' und Scham erwürgt den niedern Gottverräter,  
doch nichts bewegt des Volkes grimme Väter,  
er soll zum Tode gehen.  
Man eilt, auf den zerrissnen Rücken  
den rauhen Todespfahl zu drücken,  
an dem man seiner Qual sich schon zu spotten freut  
Geduldig sieht man ihn der Last den Nacken beugen  
und schmachtend, doch zur großen Pflicht bereit,  
den Schädelberg hinaufzusteigen.

**No. 17 Arie (Sopran)**

Und ich beträte nicht die Pfade,  
wo Blödigkeit nur Dornen scheuet?  
Ich folgte nicht der frühen Gnade,  
die meinen Höhen Blumen streuet?  
Unendlich sind die Mittlers Plagen,  
der meine sich zu lindern freut,  
und hilflos hat er sie getragen,  
der seine Hand den Müden beut.

**No. 18 Tutti**

Die müden Seelen stärket er  
und sättiget bekümmerte Herzen.  
Lasset uns zu ihm hinaus gehen außer dem Lager  
und seine Schmach tragen.

**No. 19 Choral**

So, wie er sie getragen,  
die mir nur eignen Plagen,  
so trag' ich seine Schmach.  
Er zeichne mir die Wege,  
sein Arm der Güte lege  
das Kreuz auf mich, so folg' ich nach.

**No. 20 Rezitativ (Bass)**

Er geht, und seine Tritte netzen Zähren  
des Mitleids hinter ihm,  
dass sie der Menschheit Ruhm  
und nicht der Weichmut flücht'ger Regung wären.  
Er wendet sich voll edlern Mitleids um,  
er jammert innerlich und spricht:  
„Ihr Töchter Salems, mich beweinet nicht,  
weint über euch und eure Kinder“,  
denn, ach, bald fällt in Martertagen  
die Last des Frevels auf die Sünder,  
dann werden sie verzweifelt sagen:  
„Wohl jedem Leib, der nie gebar,  
wohl jenen Herzen, unter denen  
nie ein Sohn geruhet.“  
Welch Elend fühltest du,  
o Mutter, jetzt, die es zu zärtlich war.  
Den Bergen werden sie entgegenstöhnen:  
fallt auf uns, und den Hügeln: deckt uns zu.

**Arioso (Bass)**

Lässt man, verworfen, in der Glut  
auch Zweige grüner Bäume lodern,  
was wird den dürrn nicht geschehn?  
Seht ihr das ew'ge Recht  
das Blut  
der Unschuld für das Laster fordern,  
wie wird der Frevler da bestehn?

**No. 21 Choral**

Wenn ich für Gericht soll treten,  
da man nicht entfliehen kann,  
ach, so wollest du mich retten  
und dich meiner nehmen an.  
Du allein, Herr, kannst es stören,  
dass ich nicht den Fluch darf hören:  
Ihr zu meiner linken Hand  
seid vor mir noch nie erkannt.

**No. 22 Rezitativ (Alt)**

Jetzt schaut dem Weltaltar  
der Gott-Mensch noch einmal  
auf sein verlass'nes Juda tränend nieder.  
Gleich legt das Volk ihn auf den Marterpfahl,  
durchgräbt ihm Hand und Fuß und spannt die  
müden Glieder  
in die gewünschte Qual.  
Man pflanzt das Kreuz ins schauervolle Land.  
Hier schwebt er in der Luft, die taub vom Hohne bebte.  
Er segnet nur die Wut, die weit das Volk erhebet,  
das dicht den Berg hinauf bis vor Maria stand.

**Arioso (Alt)**

„Vergib es ihnen , Vater,  
denn sie haben mich verkannt.“

**Rezitativ (Alt)**

Er ruft's und bleibt verkannt.  
Nur einem Mörder nicht, der ihm zur Seite schwebet,  
er fühlt die ew'ge Tugend,  
zeugt, nur einer, da jeder Jesum höhnt,  
selbst ihn die Jünger scheu'n:  
„Dein ist der ew'ge Thron,  
gedenke meiner, wenn du ihn einst besteigst.“  
Den Glauben zu erfreun,  
der Sünder edel macht, spricht Jesu froh:

**Arioso (Alt)**

„Ich tue mehr, als du erflehest,  
zur Stunde meiner Ruhe  
sollst du mit mir im Paradiese sein.“

**No. 23 Choral**

Nur Trost ist's, der vom Munde fließt,  
den meine Schuld so bitter schließt.  
Die Schuld, die mir am Herzen wühet,  
war mein und er gewährt mir Ruh,  
er sagt den Himmel Sündern zu,

schon da er ganz die Hölle fühlet,  
entwind't Verbrecher ew'ger Qual  
und schmachtet selbst im Todestat.

**No. 24 Tutti**

Die Strafe liegt auf ihm,  
auf dass wir Friede hätten.

**No. 25 Arioso (Sopran und Chor)**

Das du den Hirten Freude sangst,  
ruf, himmlisch Chor, mit mildem Ach:  
sein Odem ächzet Todesangst,  
Das du zum Kreuze schluchzend drangst,  
o Zion, ruf dem Freunde nach:  
sein Odem ächzet Todesangst,  
Die Klufft ruft mit euch, die jetzt brach:  
sein Odem ächzet Todesangst.

Erzitter, Erde! Felsen spaltet,  
die ihr vor Mörderrache hallet,  
ihr Schlünde, richtet euch geduldig auf,  
o, hemmt der Bosheit frechen Lauf!  
Brüllt, übertönt von ernster Richterstimme  
die laute Wut von Höllengrimme!  
Es zieht ja, was Erbarmung ruft,  
nur leise durch betäubte Luft.

O Abgrund, krach' und brich!  
Dein Schrecken hülle  
das Volk in schauervolle Stille,  
dann schweig, sprich ihm zu größter Angst  
nur Seufzer stiller Wehmut nach!

**No. 26 Rezitativ (Tenor)**

Der ew'ge Hohepriester schließt  
nun bald die letzte Opferstunde.  
Er schaut, als Sieger zu erblassen,  
mit einer Mien' empör, in die der Tod schon fließt,  
ruft laut mit dürrern Munde:

„Mein Gott! du bist mein Gott! und konntest  
mich verlassen!“  
Er sieht's, wie Todesangst durch jedes Auge bricht,  
das kurz noch ihn zu töten funkelte,  
als sich das Tageslicht  
dem Blick des Lästerers verdunkelte,  
man stärkt schon angstvoll reuend ihn,  
der schmachtet noch „mich dürstet“ spricht.  
Er ruft:  
"Mein Vater, ich befehle  
in deine Hände meine Seele"  
Drauf sterbend, doch voll heil'gen Siegs:  
„Es ist vollbracht.“  
Jetzt sinkt sein müdes Haupt hin in die tiefste Nacht,  
und diese sieht sein Volk nun ewig nicht,  
sein Auge sieht sie froh und bricht.

**No. 27 Tutti**

O du Mauer der Tochter Zion,  
lass Tag und Nacht  
Tränen herabfließen wie ein Bach.  
Höre auch nicht auf,  
und dein Augapfel lasse auch nicht ab.

**No. 28 Adagio (Alt)**

Rollt, Zähren, mild die Brust hinab,  
schon müdes Auge, lass nicht ab!  
O, wüschte dein laue Flut  
das heil'ge Blut  
von den gequälten Wunden ab!

**Arioso (Tenor)**

Jammre nicht, schmachtendes Augel!  
Du weinst die Wunden des Siegest!

**Adagio (Alt)**

Ihr Augen, die ihr schwellend fließt,  
da sich des Wohltuns Auge schließt,  
so schlägt zum freien Tränenlauf

die Lieb' euch auf,  
bis ihr euch einst zum Tode schließt.

**Arioso (Tenor)**

Jammre nicht, schmachtendes Auge!  
Er starb, dich selig zu schließen.

**Adagio (Alt)**

Rollt, Zähren, mild die Brust hinab,  
schon müdes Auge, lass nicht ab,  
schau deinen Trost am Todespfahl  
zum letzten Mal,  
verfolg' ihn dankbar in sein Grab.

**Arioso (Tenor)**

Jammre nicht, schmachtendes Auge,  
bald siehst du siegreich ihn wieder.

**No. 29 Allegretto (Sopran)**

Blut der herrlichsten Erlösung,  
du erkaufst mich der Verwesung,  
durch dich soll ich aufersteh!  
Droh' nicht meinem Tod vergebens,  
lass mich einst den Freund des Lebens,  
nicht den Richter wiederseh'n.

**No. 30 Tutti**

Jerusalem, sei getrost,  
denn der wird dich trösten,  
nach dem du genennet bist!

**No. 31 Choral**

Der du, die nach dir sich nennen,  
alle siegreich trösten wirst,  
lass uns nie das Glück verkennen,  
Jesu, ew'ger Friedefürst,  
leg' uns, wenn wir deiner Wunden  
Siegeskraft in uns empfunden,  
hier den Friedensnamen bei,

dass er sterbend unser sei.

**No. 32 Tutti**

Freunde Jesu, weint indessen,  
weint, doch nur der Reue Dank,  
den Zorn nie zu vergessen,  
den er, für euch sterbend, trank.  
Folgt den schön gebahnten Wegen,  
so wird eure Last euch Segen,  
jedes Bild ein Freudenschein,  
und der Tod ein Schlummer sein,  
so wird der Tod ein Schlummer sein.



**Das Vertrauen der Christen auf Gott**

Eine Ode auf den 77. Psalm

**No. 1 *Allegro moderato***

Wenn Donnerwolken über dir sich türmen  
und Schrecken über deinem Haupte schwebt  
und unter deinem Fuß die Erde beb't -  
Ohnmächtiger, wer kann dich da beschirmen?  
Zu Gott schreie ich  
und er erhöhet mich.

Wenn deine kummervollen Augen wachen  
und bange Furcht die Ruhe dir versagt  
und Traurigkeit an deinem Herzen nagt,  
wer kann dir da zur Linderung Hoffnung machen?  
Zu Gott schreie ich  
und er erhöhet mich.

**No. 2 *Accompagnato. Tenor (Adagio)***

Hab ich mit Zweifeln nah zu streiten  
und steht mein Geist den Stürmen bloß,  
so denk ich an die alten Zeiten  
und finde Gott in Wundern groß.  
Wenn senkt mein Leiden mich in Jammer,  
sind meiner Sorgen allzu viel,  
verseuchen sie des Nachts den Schlummer,  
so denk ich an mein Saitenspiel  
und werde frei in meinem Herzen  
und denk an dich, Allmächtiger, in meinen Schmerzen,  
und der Gedanke tröstet mich.

**No. 3 *Aria. Tenor (Poco Allegro)***

Gott wird nicht immerdar verstoßen,  
es ist nicht aus mit seiner Huld.  
Er gibt durchs Leiden die Geduld.  
Die Hand des Herrn kann alles ändern,  
sein Weg ist heilig.  
Wunderbar herrscht seine Macht  
in allen Landen  
und schützt den Frommen in Gefahr.

**No. 4 (a) *Coro (Adagio)***

O Gott, wo ist ein Gott wie du,  
so mächtig und von großer Güte?  
In stiller Ruh sieht mein nach dir  
verlangendes Gemüte  
den Wundern deiner Allmacht zu.  
Die Elemente zeigten deines Zornes Ruten,  
die Wolken gossen Wasserfluten,  
die Tiefen tobten, auf dein Wort  
fuhr Strahl und Donner durch den Himmel fort  
Gedrückt von schweren Klagen  
fing schon der schwache Glaube an zu zagen.

**No. 4 (b) *Andante***

Jedoch, wohl dem,  
der fest auf deine Hilfe trauf!  
Du, der du durch das Wort: es werde! aus  
nichts die Welt gebaut,  
du führst dein Volk, wie deine Herde,  
aus grausen Stürmen in die Sicherheit,  
damit in Zeit und Ewigkeit  
dein Regiment erkannt  
und auch gepriesen werde.

***Allegro***

Es lobe die Schöpfung die göttlichen Taten!  
Es lobe sie jeder erleuchtete Stern!  
Es loben sie Engel, es loben sie Völker,  
Es loben sie Staaten,  
ja, alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

**No. 4 (c)**

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

### Meine Seele erhebt den Herrn

**No.1** *Allegro (Chor)*

Meine Seele erhebe(he) den Herr(e)n,  
und mein Geist freuet sich Gottes,  
meines Heilandes.

**No. 2** *Andante (Sopran)*

Denn er hat seine elende Magd angesehen.  
Siehe, von nun an werden mich selig preisen  
alle Kindeskind,  
(*tutti*) denn er hat große Ding an mir getan,  
der da mächtig ist und des Name heilig ist.

**No. 3** *Allegretto (Sopran, Alt)*

Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für  
bei denen, so ihn fürchten.

**No. 4** *(Chor)*

Er übet Gewalt mit seinem Arm  
und zerstreuet, die hoffärtig sind  
in ihres Herzens Sinn.  
Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl  
und erhebet die Niedrigen.

**No. 5** *Adagia (Solo SATB)*

Die Hungrigen füllet er mit Gütern

und lässt die Reichen leer.  
Er denket der Barmherzigkeit  
und hilft seinem Diener Israel auf.

**No. 6** *Allegretto (Tutti)*

Wie er geredet hat unsern Vätern  
Abraham und seinem Samen ewiglich.

**No. 7** *(Solo SATB / tutti)*

Lob und Preis sei Gott, dem Vater,  
Lob und Preis sei Gott, dem Sohne,  
Lob und Preis sei Gott dem heiligen Geist /  
heiligen Geiste.

**No. 8** *alla breve*

Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar  
und von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen.