



AXEL BERGSTEDT

**AS CANTATAS DE
JOHANN SEBASTIAN BACH
PARA O TERCEIRO DOMINGO APÓS
PASCOA “JUBILATE”**

UMA COMPARAÇÃO

BWV 12

BWV 103

BWV 146

Tese
Hochschule für Musik und Theater
Hamburg 1995



AXEL BERGSTEDT

**AS CANTATAS DE
JOHANN SEBASTIAN BACH
PARA O TERCEIRO DOMINGO APÓS
PASCOA “JUBILATE”**

UMA COMPARAÇÃO

BWV 12

BWV 103

BWV 146

Tese
Hochschule für Musik und Theater
Hamburgo 1995

Conteúdo

Os textos das três cantatas	4
Circunstâncias e fundo histórico.....	5
Base e princípios das composições	10
Os textos em comparação.....	14
Os poetas dos textos das cantatas.....	20
As aberturas das cantatas	25
BWV 12,1.....	25
BWV 146,1.....	27
(BWV 103,1)	(29)
O primeiro coro	30
BWV 103,1.....	30
BWV 146,2.....	34
BWV 12,2.....	38
O sofrimento relatado nas primeiros recitativos e árias	42
BWV 12,3 Arioso: Wir müssen durch viel Trübsal	42
BWV 12,4 Aria: Kreuz und Kronen sind verbunden	43
BWV 103,2 Rez.: Wer sollte nicht in Klagen untergehn	45
BWV 103,3 Arie: Kein Arzt ist außer dir zu finden	46
BWV 146,3 Arie: Ich will nach dem Himmel zu.....	47
BWV 146,4 Rez.: Ach! Wer doch schon im Himmel wär.....	48
Consolo e conforto por Cristo.....	50
BWV 12,4.....	50
BWV 103,4 Rez.: Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken.....	50
BWV 146,5 Arie: Ich säe meine Zähren	51
BWV 146,6 Rez.: Ich bin bereit, mein Kreuz geduldig zu ertragen	52
Satisfação e alegria nos últimos movimentos	55
BWV 12,5 Aria: Ich folge Christo nach.....	55
BWV 12,6 Aria: Sei getreu	57
BWV 103,5 Arie: Erholet euch, betrübte Stimmen.....	59
BWV 146,7 Arie: Wie will ich mich freuen.....	60
Os hinos finais	64
BWV 12,6	64
BWV 103,6.....	66
BWV 146,8.....	67
Resumo e final.....	70
Apêndice com trechos das partituras	78
Índice de literatura	85

BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen

1. Sinfonia

Oboe, Violino I,II, Viola I,II, Continuo,

Fagotto 2. Coro

Violino I,II, Viola I,II, Continuo, Fagotto

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen.
(Chorar, queixar,
preocupar, titubear,
Medo e miséria
São o pão lagrimoso dos cristãos,
Que tem o sinal de Jesus.)

3. Recitativo A

Violino I,II, Viola I,II, Continuo, Fagotto

Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen.
(Nós temos que ir para o reino de Deus
passando muita miséria)

4. Aria A

Oboe, Continuo Kreuz und Krone sind
verbunden,

Kampf und Kleinod sind vereint.

Christen haben alle Stunden

Ihre Qual und ihren Feind,

Doch ihr Trost sind Christi Wunden.

(Cruz e coroa são ligadas,
Luta e cetro são unidas.
Cristãos tem toda hora
Sua aflição e seu inimigo,
Mas seu consolo são as feridas de
Cristo.)

BWV 103 Ihr werdet weinen und heulen

1. (Coro e Arioso) B

Flauto piccolo, Oboe d'amore I,II, Violino
I,II, Viola, Continuo Chor

Ihr werdet weinen und heulen, aber die
Welt wird sich freuen. Bass
Ihr aber werdet traurig sein.
Doch eure Traurigkeit soll in Freude
verkehret werden.

(Coro: Vós chorarais e uivarais, mas o
Mundo alegrará-se. Baixo:
Mas vós serais tristes. No entanto,
vossa tristeza será transformada
em alegria.)

2. Recitativo T

Continuo Wer sollte nicht in Klagen
untergehn,

Wenn uns der Liebste wird entrissen?
Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker
Herzen

Acht nicht auf unsre Schmerzen.
(Quem não pereceria em queixas,
Se o amado fosse arrebatado?
A cura das almas, o refúgio de
Corações doentes,
não liga para as nossas dores.)

3. Aria A

Violino concertante o Flauto traverso,

Continuo Kein Arzt ist außer dir zu
finden,

Ich suche durch ganz Gilead;
Wer heilt die Wunden meiner Sünden,
Weil man hier keinen Balsam hat?
Verbirgst du dich, so muss ich sterben.
Erbarme dich, ach, höre doch!
Du suchest ja nicht mein Verderben,
Wohlan, so hofft mein Herze noch.

(Não se acha médico nenhum além de ti.
Procurei em toda a Gileade;

Quem cura as feridas de meus pecados,
Porque aqui não tem bálsamo.

Se tu te escondes, terei que morrer.

Tenha piedade, ai, escuta.

Pois não procuraste a minha ruína.

Então, assim meu coração tem ainda
esperança.

4. Recitativo A

Continuo Du wirst mich nach der Angst
auch wiederum erquicken;

So will ich mich zu deiner Ankunft
schicken,

Ich traue dem Verheißungswort,
Dass meine Traurigkeit
In Freude soll verkehret werden.

(Depois do medo tu me também
refrigerarás de novo.

Por isso quero me prontificar para a sua
vinda.

Confio na palavra profética,
Que minha tristeza será virada para o
contrário.)

146 Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen

1. Sinfonia Organo, Oboe I,II, Taille,
Violino I,II, Viola, Continuo

2. (Coro) Violino I,II, Viola, Continuo

Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen.
(Nós temos que ir para o reino de Deus
passando muita miséria)

3. Aria A

Violino, Continuo Ich will nach dem
Himmel zu,

Schnödes Sodom, ich und du

Sind nunmehr geschieden.

Meines Bleibens ist nicht hier,

Denn ich lebe doch bei dir

Nimmermehr in Frieden.

(Eu quero ir para o ceu,
Seu Sodom vil, eu e tu,
Somos desde então separados.
Meu permanecer não está aqui,
Porque contigo nunca viverei em paz.)

4. Recitativo S

Violino I,II, Viola, Continuo Ach! wer doch
schon im Himmel wär!

Wie dränget mich nicht die böse Welt!

Mit Weinen steh ich auf,

Mit Weinen leg ich mich zu Bette,

Wie trüglich wird mir nachgestellt!

Herr! merke, schau drauf,

Sie hassen mich, und ohne Schuld,

Als wenn die Welt die Macht,

Mich gar zu töten hätte;

Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld

Verlassen und veracht',

So hat sie noch an meinem Leide

Die größte Freude.

Mein Gott, das fällt mir schwer.

Ach! wenn ich doch,

Mein Jesu, heute noch

Bei dir im Himmel wär!

(Ai, quem já estaria no céu!

Como não me pressiona o mundo mau!

Me levanto chorando,

Chorando me deito na cama.

Como me perseguem astuciosamente!

Senhor! Repara nisso, olha nisso,

eles me odeiam, e sem culpa,

como o mundo tivesse o poder de matar-

me ainda por cima;

e vivi então gemendo e com paciência,

abandonado e desprezado.

Mesmo assim ele se deleita muito em meu

sufrimento.

Meu Deus, isso é difícil para mim.

Ai, se estivesse ainda hoje, ó meu Jesus,

contigo no céu!)

5. Aria S

Flauto traverso, Oboe d'amore I,II,

Continuo Ich säe meine Zähren

Mit bangem Herzen aus.

Jedoch mein Herzeleid

Wird mir die Herrlichkeit

Am Tage der seligen Ernte gebären.

(Eu semeio as minhas lágrimas, de

coração ansioso.

Porém o sofrimento de meu coração

Parirá-me a glória

no dia da colheita abençoada.

12.5. Aria B

Violino I,II, Continuo Ich folge Christo nach,
Von ihm will ich nicht lassen
Im Wohl und Ungemach,
Im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
Ich will sein Kreuz umfassen.
Ich folge Christo nach,
Von ihm will ich nicht lassen.
(A ele não quero deixar,
nem no bem, nem no azar,
nem na vida nem no empalidecer.
Eu beijo o pejo de Cristo,
Eu quero abraçar a sua cruz,
Eu sigo a Cristo,
A ele não quero deixar.)

6. Aria T

Tromba, Continuo Sei getreu, alle Pein
Wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
Blüht der Segen,
Alles Wetter geht vorbei.
Sei getreu, sei getreu!
(Seja fiel, toda tortura
Será só uma ninharia.
Depois da chuva
Brota a bênção,
Toda tempestade passa.
Seja fiel, seja fiel.)

7. Choral

Instrumentierung nicht überliefert **Was
Gott tut, das ist wohlgetan
Dabei will ich verbleiben,
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten:
Drum lass ich ihn nur walten.**
(O que Deus faz, é bem feito,
Vou insistir nisso.
Ele me guia no trilho certo,
Se miséria, morte e penúria
Me levam por caminhos pedregosos,
Ele me segurará em seus braços.
Por isso eu deixo-o agir.)

103.5. Aria T

*Tromba, Oboe d'amore I,II, Violino I,II,
Viola, Continuo* Erholet euch, betrübte
Sinnen,
Ihr tut euch selber allzu weh.
Laßt von dem traurigen Beginnen,
Eh ich in Tränen untergeh,
Mein Jesus lässt sich wieder sehen,
O Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!
(Recuperem-se, seus sentidos soturnos.
Deixem de seu agir triste,
Antes que eu perecer em lágrimas.
Meu Jesus deixa-se ver de novo.
Ó alegria, a quem não pode ter igual,
Aceita, aceita meu coração como
sacrifício.)

6. Choral

*Tromba e Flauto traverso e Oboe
d'amore I,II e Violino I col Soprano,
Violino II coll' Alto, Viola col Tenore,
Continuo* **Ich hab dich einen
Augenblick,
O liebes Kind, verlassen;
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
Und Trost ohn alle Maßen
Will ich dir schon die Freudenkron
Aufsetzen und verehren;
Dein kurzes Leid soll sich in Freud
Und ewig Wohl verkehren.**
(Eu te deixei um momento, minha
querida criança; veja porém, veja: Em
grande felicidade e consolamento sem
medida quero te colocar e dedicar a
coroa de alegria;
Seu sofrimento breve será ser voltada
para alegria e bem-estar eterno.)

146.6. Recitativo T

Continuo Ich bin bereit,
Mein Kreuz geduldig zu ertragen;
Ich weiß, dass alle meine Plagen
Nicht wert der Herrlichkeit,
Die Gott an den erwählten Scharen
Und auch an mir wird offenbaren.
Itzt wein ich, da das Weltgetümmel
Bei meinem Jammer fröhlich scheint.
Bald kommt die Zeit,
Da sich mein Herz erfreut,
Und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
Dem wird die Krone beigelegt;
Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen in
den Himmel.
(Estou prestes para
Carregar minha cruz com paciência;
Sei que todas as minhas labutas
Não valem o esplendor
Que Deus vai revelar em seu rebanho,
E também em mim.
Agora choro, porque o tumulto terreal
Parece ser alegre diante de minha miséria
Logo vem o tempo,
Que meu coração se alegrará,
Enquanto o mundo chorará sem
consolador.
Quem luta e combate o inimigo,
Receberá a coroa;
Pois Deus carrega cada um nas mãos
para o céu.) (ou: Pois Deus não leva a
ninguém de luvas, quer dizer suavemente,
sem lutas, para o céu) (?)

7. Aria (Duetto) T B

Oboe I,II, Violino I,II, Viola, Continuo
Wie will ich mich freuen, wie will ich mich
laben,
Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie
Sonne,
Da störet die himmlische selige Wonne
Kein Trauern, Heulen und Geschrei.
(Quero me alegrar muito, quero me
deleitar muito, quando toda tristeza
transitória acabar.
Aí brilharei como as estrelas e ilumina
como o sol,
aí nada atrapalhará a felicidade celestial,
nem tristeza, nem uivar nem gritaria.)

8. Choral (Texto não conhecido)

Circunstâncias e fundo histórico

Para o domingo Jubilate, o terceiro domingo após Páscoa, Johann Sebastian Bach compôs três cantatas. Não se sabe exatamente se foi ao pedido da liderança eclesiástica, mas se pode dizer em geral que as igrejas nesta época esperavam sempre, que seus músicos apresentassem ao lado de outras obras também obras próprias novas e atuais. Era muito comum nas igrejas maiores e nas cortes dos príncipes, compor novas músicas para cultos e eventos. O compositor sentiu-se nisso muito mais como um artesão que fabrica móveis ou outras coisas úteis, e menos como artista no sentido das épocas pós-barrocas, que espera pela intuição certa.

Para poder avaliar e entender as composições da melhor maneira, procuraremos as circunstâncias, investigaremos a influência delas à música, considerando o fundo histórico e a situação pessoal do compositor.

Depois será possível fazer uma análise comparativa. Quais serão os resultados e quais as conclusões que eles implicam? Eu espero que não somente descubramos as diferenças e o que é igual ou semelhante nessas três cantatas, mas que emanem desse trabalho também novas conclusões gerais sobre Bach.

Quando um músico é encarregado para fazer uma composição, tem que conhecer o tema, os requisitos e as condições preliminares. Neste caso o tema é definido pelo fato, que o domingo Jubilate tem como todos os domingos na igreja evangélica luterana um determinado tema, que resulta das leituras do culto. As leituras foram colecionadas já na época medieval pela igreja católica no [evangeliário](#) e [lecionário](#) e formam um ciclo anual. Elas são chamadas [perícopes](#) e formam o Missale¹ romano, e Martinho Lutero e outros reformadores luteranos aproveitaram-nas depois para as liturgias evangélicas.²

Com essa ordem de leituras o tema do domingo é definido, porque era obrigação absoluta fazer a pregação de domingos e dias festivos sobre um desses textos,³ se bem que os teólogos [pietistas](#) da época opunham-se contra essa coibição.

Normalmente pregava-se sobre o evangelho, como ainda hoje na igreja católica. Segundo o gráfico 1, publicado na próxima página, que é do início da década vinte do século XVIII, o lugar da cantata era entre o evangelho e o sermão. Sendo ela o elo entre

¹[Missale Romanum, Editio Vaticana](#)

² Veja detalhes em Gottrom: Handbuch der Liturik - Die Liturgischen Bücher

³ Liturgia, Bd. III, S 292

esse costume se encontrava, segundo Friedrich Smend, também em Leipzig.¹ Em tudo o sermão demorava pelo menos uma hora.

Dessa maneira a divisão da cantata causaria uma interrupção muito grande no enredo da cantata dificultando o entendimento do enredo inteiro, sobretudo porque neste intervalo o pregador iria desenvolver temas diferentes. Em nossos dias impacientes algumas pessoas não agüentam uma cantata de 15 a 30 minutos sem pausa, e preferem uma interrupção por um sermão de uns 10 ou 20 minutos. Todavia, esse aspecto é alheio à época barroca.

No prefácio da partitura de Eulenburg acha-se a bela hipótese, que o pregador poderia ter terminado com as palavras: “Por isso: Sigam a Jesus!”. Aí se seguiria a segunda parte da cantata com razão. Porém, ao que nós sabemos sobre a prática da época, isso não é muito provável. Justamente a obrigação categórica de pregar sobre o perícopo, em detalhe: sobre o evangelho, ano por ano, implicou que os pregadores procuravam fazer discursos diferentes e variados, afastando-se mais e mais do tema. Enquanto os pietistas se opunham contra essa obrigação coerciva,² os ortodoxos tentavam variar de maneira sutil e rebuscada. Combinavam o texto bíblico com anedotas e provérbios, que pelo gosto de hoje têm somente uma ligação muito sutil e experta com o tema.³

¹ Friedrich Smend, Joh. Seb. Bach Kirchenkantaten Vol. I, p.9

² Em qual grau os pietistas tinham a coragem de abandonar a obrigação pelos perícopes na prática eclesiástica, não se sabe.

³ Justamente essa esperteza e sutileza era considerada erudição. Um livro didático contém para o domingo da Santíssima Trindade um sermão sobre o provérbio: "Alle guten Dinge sind drei" (Todas as coisas boas são três), e uma moda comum era fazer seqüências de prédicas sob certos aspectos. Havia pregadores falando um ano inteiro sobre profissões, aproveitando Mat.6.24 (Ninguém pode servir a dois patrões) para uma prédica sobre faniqueiros, ou as bodas de Canaã (Jo 2) para um sermão com o tema: “Jesus, o bom exemplo para os taberneiros”.

Consta que tais modismos existiam justamente também em Leipzig. J.B. Czarpow: Vorbilder und Fragepredigten (Bons exemplos e sermões feitos de perguntas), Leipzig 1701, e também Neumeister ("Geistliches ABC", Hamburg 1722) publicaram trechos em que se acham tais tendências. (veja tb. Leitura Vol. II p. 291 ss)

Temos que partir do princípio, que o músico, assim como ainda hoje muitas vezes, não sabia para onde o sermão levaria os ouvintes. Quem sabe, ele tinha, às vezes, até conhecimento do fato de que o sermão não acertaria o cerne do tema. Já que a cantata é orientada pelo evangelho e em nenhuma cantata achamos influências dos fenômenos referidos em cima, podemos concluir que as cantatas eram feitas independentes do sermão e eram mais fiéis ao evangelho. Esse proceder é mais um argumento a favor da hipótese, que a cantata não era dividida pelo sermão.¹

Outros fatores exteriores, eram para Bach o tipo e a qualidade dos instrumentos e a capacidade dos músicos, e a qualidade do coral e dos solistas. Essas questões vão ser tratados com mais detalhes nas respectivas cantatas. Todos esses fatores podiam limitar o compositor, mas podiam também desafiar e inspira-lo. Em tudo devemos sempre lembrarmo-nos que o compositor visava em primeiro lugar ao evento específico, para que ele compôs a cantata, e não pensou em criar uma obra válida para todos os tempos.

Nisso se mostra também a grandeza desse compositor, porque Bach escreveu neste sentido música para o uso diário, e mesmo assim saíam obras de arte sublime, espirituais e inspiradas.

O tema do domingo Jubilate era então conhecido: O discurso de despedida de Jesus João 16.16-23:

16 Über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen; und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen. 17 Da sprachen etliche unter seinen Jüngern untereinander: Was ist das, was er sagt zu uns? Über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen; und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen; und: Ich gehe zum Vater? 18 Da sprachen sie: Was ist das, was er sagt: über ein Kleines? Wir wissen nicht, was er redet. 19 Da merkte Jesus, dass sie ihn fragen wollten und sprach zu ihnen: Darüber fragt ihr untereinander, dass ich gesagt habe: über ein Kleines, dann werdet ihr mich nicht sehen, und abermals über ein Kleines, dann werdet ihr mich sehen. 20 Wahrlich!

¹ À mesma conclusão chegou o Sínodo litúrgico luterano (Lutherische liturgische Konferenz) no livro „Die Kantaten J.S. Bachs im Gottesdienst" (As cantatas de J.S.Bach no culto), Hänssler, 1985, p. 43. A cantata tinha seu lugar determinada entre o evangelho e o credo. Se a cantata tem duas partes como BWV 147, a segunda parte era cantada durante a Santa Ceia.

wahrlich! ich sage euch: Ihr werdet weinen und heulen! aber die Welt wird sich freuen; ihr werdet traurig sein! doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden. 21 Ein Weib! wenn sie gebiert! so hat sie Traurigkeit! denn ihre Stunde ist gekommen. Wenn sie aber das Kind geboren hat! so denkt sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, dass ein Mensch zur Welt geboren ist. 22 Und auch ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. 23 Und an demselben Tag werdet ihr mich nichts fragen.¹

Para esse trecho Bach procurou então um texto, uma poesia, para poder compor as árias, ariosos e coros. É também possível que, em alguns casos, um pastor, prefeito ou consistório eclesiástico recomendou ou exigiu um certo texto, mas não temos notícias a respeito disso. Uma vez escolhido o texto, Bach compôs a cantata, aplicando os meios de sua época e os recursos disponíveis. Os meios e circunstâncias da época serão tratados a seguir, porque Bach e a sua obra sublime são alicerçados no desenvolvimento geral da música barroca. Sem esse desenvolvimento um auge como a obra de Bach não seria imaginável nem entendível.

¹ O trecho consta da bíblia alemã de Martinho Lutero. Aqui segue-se uma tradução literal feito pelo autor:

16 Sobre um pequeno (espaço), então não me verão, e de novo sobre um pequeno, então me verão. 17 Ai falaram vários de seus discípulos entre si: O que é que ele nos fala? Sobre um pequeno (espaço), então não me verão, e de novo sobre um pequeno, então me verão, e: Eu vou para o pai? 18 Ai falaram: O que é que ele fala: sobre um pequeno? Não sabemos o que ele fala. 19 Ai Jesus reparou, que eles queriam perguntar-lhe e lhes falou: Vós perguntais entre vós a respeito de que eu falei: Sobre um pequeno (espaço), então não me verão, e de novo sobre um pequeno, então me verão. 20 De verdade, de verdade, - Eu digo-lhes: Chorareis e uivareis, mas o mundo se alegrará, e vós sereis tristes. Mas vossa tristeza será invertida em alegria. 21 Uma mulher, se dar à luz, é triste, pois chegou a hora dela. Porém, se já deu a luz, aí não pensa mais no medo, por causa da alegria, que nasceu um homem no mundo. 22 E também vós tendes agora tristeza, mas eu quero rever-vos e seu coração se alegrará, e ninguém tirará a vossa alegria de vós. 23 E neste mesmo dia vós nada perguntareis.

Base e princípios das composições

A música sacra como irmã gêmea da pregação tinha na igreja evangélica luterana desde início um papel muito importante, que começou já com o próprio Martinho Lutero. Lutero defende a importância da música não somente em seus livros,¹ mas ele era também um músico ativo, que cantou e tocou alaúde em casa com a família, e ele é também compositor e arranjador de muitos hinos.² Muitos deles encontram-se até hoje não somente nos hinários luteranos, mas também nos hinários e cancionários de muitas outras igrejas, inclusive a igreja católica.³

A música tem assim seu lugar definido na liturgia e também na evangelização como mensageira da palavra de Deus. Com isso o compositor virava com o tempo e o desenvolvimento dos meios de composição também interpretador do texto, relevando certas palavras, gerando ligações entre certos trechos ou palavras e exprimindo alegria, sofrimento e outros termos, que normalmente representam ou associam emoções. Ele consegue isso com os meios da composição e reforça assim o significado de uma palavra ou da mensagem, ou influencia-a em certa maneira.

Com o decorrer do tempo desenvolveram-se afetos musicais,⁴ “símbolos” ou “[figuras](#)”, que afiguram e exprimem certos acontecimentos gramáticos ou retóricos com meios

¹ Veja nisso entre outros "Tischreden D. Mart. Luthers", Kap. LXIX, "Von der Musica" (Discursos na mesa de Dr. Martinho Lutero, Cap. LXIX "Da música"): por exemplo "Musica ist eine schöne herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologiae" (Música é uma dádiva de Deus bela é maravilhosa, perto da teologia) e "Theologia, der Musica den nehesten Locum und höchste Ehre. Und man siehet, wie David und alle Heiligen ihre Gottselige gedanken in Verß, Reim, und Gesang gebracht haben, Quia pacis tempore regnat Musica." (Teologia, que tem o lugar mais perto da música e altíssima honra. É a gente vê, como Davi e todos os santos colocaram seu pensar religioso em versos, rima e canto. Pois em tempo de paz reina a música.)

(Imprimido de Urban Gaubisch, Eisleben, 1566, p.577 ff.) Além disso existe pelo menos uma obra de Lutero para coral a várias vozes.

² Composições livres são "[Ein feste Burg ist unser Gott](#)" (Castelo forte), "[Jesaja dem Propheten das geschah](#)" e a litania ([Litanei](#)) do ano 1528 (Kyrie eleison)

³ A igreja católica da Alemanha tem no hinário oficial mais de dez hinos de Lutero.

⁴ Sobre afetos musicais veja também [Gertrud Mersiovsky: Coloquio: Definição de música e introdução á retórica musical na interpretação dos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach](#), Associação Carioca de organistas

musicais, com certas seqüências de notas.¹ Com isso os compositores desenvolveram uma possibilidade de traduzir palavras do alemão, latim, italiano etc. de uma ou outra maneira para a língua das notas.

O compositor torna-se interprete que explica o texto semelhante a um predicador. Essa interpretação do texto acontece por meio desses afetos, símbolos e figuras, e não no sentido das composições clássicas e românticas com afigurações de fenômenos naturais no estilo da [música programática](#), mas em ambos os casos a língua musical consegue lançar a sua mensagem, que o ouvinte da época entendeu na sua intenção e recebeu dela uma interpretação teológica, assim como ainda o ouvinte de hoje, desde que ele é acostumado à música barroca.² A tradução de textos para a música por meio de afetos e a identificação deles pelo músico, que lê e toca a partitura, e depois pelo ouvinte é considerado na época barroca um processo objetivo.

Um passo decisivo no caminho do mero veículo para transportar textos bíblicos à exegese dele observamos na obra de Bach já porque o próprio texto é interpretação e exegese. Enquanto antes de Bach as músicas eram geralmente baseadas em textos bíblicos e litúrgicos, e nas igrejas evangélicas também em hinos geralmente já conhecidos aos ouvintes, surgem agora sob influência do pietismo textos religiosos em poesia livre, que, muitas vezes encimados por um verso bíblico, são muito usados pelos compositores da segunda parte do século XVII. Dessa maneira criam cantatas como "[Das neugeborne Kindelein](#)" de Buxtehude, ou também "[Wie soll ich dich empfangen](#)", que Buxtehude trata como um texto livre de Paul Gerhard, e "[Lobet Christen euren Heiland](#)" ("Lauda sion"), que Buxtehude trata também como uma poesia livre, sem consideração da melodia tradicional.

¹ Sobre as figuras em geral veja, entre outros, Arnold Schering: Bach und das Symbol. Bach-Jahrbuch 1928, p. 122 ss.

² Sobre as diferenças entre afetos barrocos e música programática de séculos mais novos veja Schering, idem, p. 129 s.

Também Albert Schweitzer: Prefácio de "Auswahl der besten Klavierwerke" (Coletânea das melhores obras para piano (de Bach)), Ed. Wien 1929 (Editor H. Neumayr)

Antes do barroco se acham mais músicas sobre o Ordinarium missae¹, e somente aos poucos os compositores descobriram o Proprium. Isso foi o primeiro passo para ter mais Exegese na música, já que o próprio Proprium, pelo fato de se tratar de um texto específico do respectivo domingo ou dia festivo, é muito mais exegético do que o Ordinarium. O uso de textos livres, geralmente exegéticos, para as composições foi por enquanto o auge nesse desenvolvimento.

No início do século XVIII encontramos uma forma própria de poesia religiosa, que vira o enredo para as cantatas das igrejas. Muitas vezes essas poesias já são feitas com o objetivo de serem usadas para cantatas eclesiásticas. A forma resultou de várias tradições como o madrigal e a cantata italiana², que também é constituída por árias e recitativos.

Importante para o desenvolvimento do tipo de poesia, que Bach usava, era o teólogo [Erdmann Neumeister](#), quem foi a partir do ano 1715 pastor da igreja evangélica luterana São Tiago (Sankt Jacobi) em Hamburgo. Já em 1700 publicou um ciclo anuário de poesias religiosas. O título "Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik" (Cantatas religiosas em lugar da música sacra) sugere logo que esses textos fossem transformadas em cantatas.

¹ Ordinarium Missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (incluindo Benedictus) e Agnus Dei, as partes tradicionais da missa, que se repetem todas as vezes literalmente. O contrário é o Proprium Missae, partes da missa que trazem em cada dia ou cada domingo um tema diferente, como por exemplo as leituras. Na época medieval o Proprium missae tinha como o Ordinarium cinco partes: Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium, Communio.

Essas partes são mais exegéticas, porque interpretam sob vários aspectos o tema do culto.

² A Cantata italiana de câmara ("Cantata") desenvolveu-se principalmente na Escola Neapolitana (A. Scarlatti, Hasse, e também Händel), na maioria das vezes com textos bucólicos ou divertidos. Ela foi feita para círculos de pessoas eruditas, muitas vezes nobres, e deu espaço também para experimentar inovações. No século XVIII ela se consolidou estandardizado com duas ou três árias com da capo e recitativos.

De vez em quando encontramos na música sacra a "cantata spiritual", no mesmo estilo, mas com conteúdo religioso ou moral.

A cantata italiana foi usada dentro de óperas e tornou-se conhecida assim também na Alemanha.

A „música principal“ do culto luterano, que hoje é chamada „cantata“, desenvolveu-se no início independente disso, ao que sabemos. Mas seguiu também mais e mais o gosto e a moda geral e parecia aos poucos as árias e recitativos da ópera. Mais tarde o nome cantata foi aplicado também na música sacra.

Seu livro didático "Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen" (A arte novíssima de chegar a rimas e uma poesia galante) contém uma poesia com recitativos livres e árias com da-capo para cada domingo e cada dia festivo.

Mais tarde (1708 - 1714) Neumeister escreveu também textos, que adicionam a essa forma elementos já conhecidos de tipos de cantatas mais antigas: Abertura com um verso para o coro, sentenças da bíblia (veja [BWV 24, Ein ungefärbt Gemüte](#)) e uma estrofe de um hino, preferidamente no final (veja [BWV 61 Nun Komm der Heiden Heiland](#)).

Ao contrário de Neumeister em outros lugares o nome „cantata“ era ainda incomum para aquelas composições do culto, que hoje são chamadas „cantatas“. Falava se simplesmente de “Stück“ (pedaço, peça) ou Hauptmusik (música principal), e Bach usa o termo Stück ou também Concerto¹, enquanto Telemann usa no [Harmonischen Gottesdienst](#) (culto harmonioso) já o termo cantata.

Isso era o fundo histórico, quando Bach começou a compor cantatas.²

Agora quero chegar às cantatas do domingo Jubilate. Ponto de partida é o texto, já que ele existe geralmente antes da música. Às vezes ele é até a causa ou a inspiração para a composição de uma cantata. De qualquer maneira é o fundamento, sobre o qual a cantata se erige.

¹ Em casos raros ele usa a palavra „Cantata“, por exemplo na cantata para solo de baixo „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (BWV 56).

² Os tipos de cantatas mais corriqueiras eram cantatas sobre textos bíblicos (normalmente livremente agrupados) ou sobre outros textos tradicionais (como por exemplo [Buxtehude: Cantate Domino sobre Salmo 96](#); também a supostamente primeira cantata de Bach "[Aus der Tiefe rufe ich](#)", [BWV 131](#) segue ainda maioritariamente a essa tradição); além disso cantatas sobre hinos (Choralkantaten), usando umas ou todas as estrofes de um hino e a melodia ([cantus firmus](#)) (Buxtehude: In dulci jubilo; Jesu, meine Freude; Erhalt uns Herr, bei deinem Wort, entre outros); também achamos esse tipo em cantatas de [Kuhnau](#), o antecessor de Bach em Leipzig, e entre as primeiras cantatas de Bach ([Christ lag in Todesbanden](#) [BWV 4](#)). Também existia um tipo cantata-oda, parecido com a cantata-solo da Itália do século XVII, com instrumentação que muda de estrofe em estrofe, e às vezes sem pausas entre as estrofes. Acham-se também misturas dessa forma com uma frase da Bíblia e outras miscelâneas. (Veja o Actus Tragicus, BWV 106, de Bach).

A ária com da-capo e o recitativo não se encontram nas cantatas sacras alemãs dessa época, o que se reflete nas cantatas de Bach dos anos 1707,1708 (Mühlhausen).

Os textos em comparação

Base da cantata é um texto, que geralmente existe já antes da música, (e isso foi assim também nas três cantatas do domingo Jubilate, ao que se saiba).¹ Os textos eram muitas vezes feitos pelos poetas contemporâneos justamente para o uso em determinado domingo e podiam ser escolhidos pelos compositores. Critérios para a escolha do compositor eram além da qualidade do texto amizades entre compositores e poetas, costumes de trabalhar com determinado poeta ou recomendações e exigências de terceiros. Seja como for, fato é que temos três textos que não são de Bach, mas de um poeta, embora que seja possível que Bach fez certas mudanças no texto.²

Se comparar os três textos, revelam-se facilmente certas semelhanças:

Já na primeira vista se reparam semelhanças na quantidade e proporção do texto; eles tem seis partes ou, contando na cantata BWV 146 o hino final, sete.¹ Cada cantata contém um verso bíblico do domingo Jubilate. As cantatas 103 e 146 começam com essa citação, enquanto a BWV 12, a mais antiga dessas cantatas, apresenta-a no segundo lugar.

¹ Exceções são cantatas que são paródias de composições anteriores. Nesses casos o poeta conhecia a cantata originária e concebeu o texto para a música; Dessa maneira a nova versão tem a mesma quantidade de sílabas como o original, mas pode ter ainda muito mais semelhanças, se o texto é bem adaptado à música.

Outras exceções são cantatas com textos que o próprio compositor tirou e adaptou da Bíblia e de outras fontes, entre eles cantatas sobre hinos de hinários, e obras dos primeiros anos de Bach, quando ele era organista em Mühlhausen, e mudanças em outras cantatas como na cantata “Herz und Mund und Tat und Leben” (BWV 147).

² Compare, por exemplo, a Cantata 103,4 com o original:

Ich traue dem Verheißungswort,
dass meine Traurigkeit
und dies vielleicht in kurzer Zeit
nach bäng- und ängstlichen Gebärden
in Freude soll verkehret werden.

Além disso os hinos finais deveriam ter sido escolhidos por Bach, como era comum.

A cantata 103 tira a frase "Ihr werdet weinen und heulen..."(Vós chorareis e uivareis..) do verso 20 do evangelho do dia (João 16.16-23), as outras duas citam Atos 14, 22 "Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen." (Teremos que ir para o reino de Deus passando por muita miséria.) São palavras que o poeta do texto da cantata escolheu e incluiu no enredo. É o ligamento com o lema bíblico do domingo, que está atrás de todas as leituras e deveria ser explanado no sermão e no culto inteiro. É o caminho pela vida, que leva pelo vale terreal cheio de tristeza e mágoas "Jammertal" onde os seres humanos passam por sofrimentos. O consolo vem em forma de Jesus, que é o conforto na miséria é o amparo contra todo o mal, ou pelo menos, na avaliação mais cética a respeito da ajuda prática esperada por Jesus, a garantia para uma vida melhor depois da morte. As três cantatas concordam completamente no que a vida na terra é difícil. BWV 12 escreve claramente, que a vida dos cristãos é composta de "Trübsal, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not" (Chorar, queixar, preocupar, titubear, medo e miséria). A BWV 103 mostra depois do começo com João 16.20 para a dor exemplar que se sente, se o amado (Jesus) é levado embora, como o evangelho o prediz.

¹ Do hino final conhecemos só a melodia. O texto como consta de Neumann: Sämtliche von J.S. Bach vertonten Texte (Todos os textos musicados por J.S.Bach), (Neumann, Werner, Leipzig, 1974)::

Ach, ich habe schon erblicket
diese große Herrlichkeit,
jetzo werd ich schön geschmücket
mit dem weißen Himmelskleid,
mit der güldnen Ehrenkron'
steh ich da vor Gottes Thron'
schaue solche Freude an,
die kein Ende nehmen kann.
(Ai, já vi
Essa grande sublimidade,
Agora serei bem enfeitado
Com o vestido branco celestial,
Com a coroa áurea de honras
Fico em pé diante do trono de Deus,
Olho tal alegria
Que nunca pode terminar.)

Na Edição da cantata de Peters se acha: Lob und Dank sei Dir gesungen, Vater der Barmherzigkeit (Glória e louvor seja te cantado, ó Pai da misericórdia)(2ª estrofe do hino "[Werde munter, mein Gemüte](#)) Wustmann propõe a nona estrofe do hino "Lasset ab von euren Tränen" de Gregorius Richter: Denn wer selig dahin fährt. (Pois quem parte bem-aventurado) (Veja p. 69 e Dürr p.268)

Por causa da palavra "Liebster" (amado) associa-se a comparação com a dor sentida, quando um cônjuge amado é afastado de alguém. O tempo do medo é aqui especificamente o tempo do afastamento de Deus, quando ele fica longe, como o verso 16 do evangelho refere. Mas por causa da certeza que tenho, que Jesus voltará, quero me consolar e regozijar, e o tempo no sentido de duração da ausência aparece no hino final como um nada, um "Augenblick" (piscar dos olhos). Embora a volta para os sentimentos positivos seja uma consideração meramente escatológica, o pregozo me consola já agora tanto, que os "betrübtten Sinnen" (sentimentos soturnos) se podem recuperar e a tristeza poderia terminar.

O texto deixa aberto, se a distância de Deus se refere somente ao sentido histórico-escatológico ou também ao afastamento por causa dos pecados e de uma vida sem Deus.

A cantata BWV 146 alega, que seria impossível viver em paz no mundo, aqui apelido como "schnödes Sodom" (Sodom vil), sobretudo porque os contemporâneos me perseguem, me odeiam sem razão ou culpa e se alegram e apascentam muito no meu sofrimento. A única cantata que fala de meus próprios pecados como causa dos feridos é a BWV 103. Ao contrário de BWV 146 ela mostra que eu mesmo sou a causa do sofrimento.

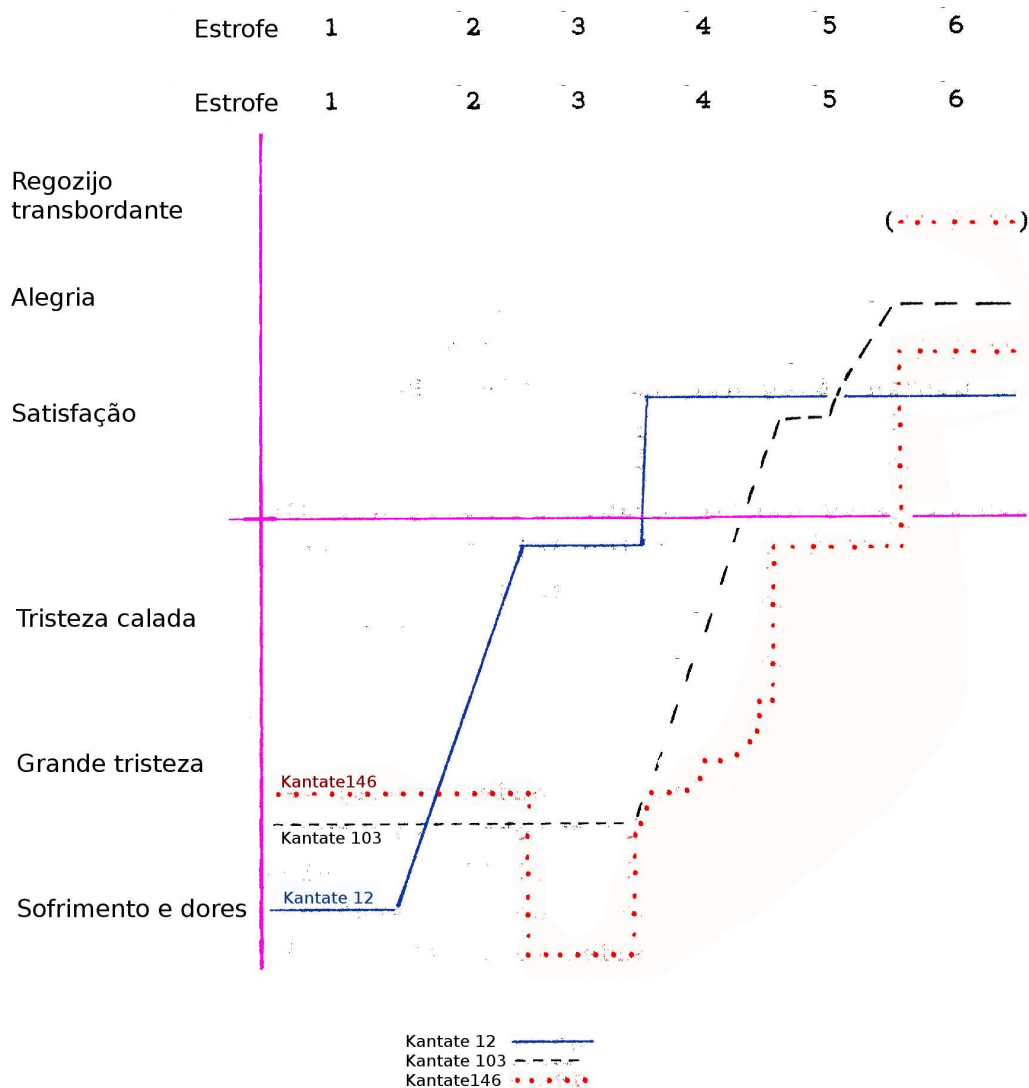
As cantatas também diferem na exposição da maneira, como e onde se espera a amenização da situação. "Kreuz und Kronen sind verbunden" (Cruz e coroa são ligadas), conta a cantata 12. Estar na sucessão de Jesus significa sempre, que se tem que arcar sofrimentos, porque Jesus ando na terra também no caminho da cruz. A reflexão nas chagas de Jesus é o verdadeiro consolo, e além disso o sofrimento é só breve, e „depois da chuva floresce a bênção" ("nach dem Regen blüht der Segen"). Assim eu sigo a Jesus, seja no bem, seja no mal. Continuo fiel também em tempos ruins e sei no hino final, que sempre „o que Deus fez é bom" ("Was Gott tut, das ist wohl getan").

Assim a cantata termina com a conclusão, que o cristão, mesmo quando sofre, está seguindo a Jesus e com isso no caminho certo.

A expectativa na cantata 103. no entanto, é muito mais para o futuro, para a vida além, como já foi explanado. O refrigério vem somente depois do tempo de sofrimento, porque o mundo não tem "balsamo" e está longe de Deus. Porém, na última ária a alegria também torna-se presente, atual e real, e no hino final (do poeta Paul Gerhardt) se fala do sofrimento já no perfeito, como se fosse algo do passado.

A cantata BWV 146 de sua vez mostra-nos, que verdadeira alegria me espera somente depois da morte. O estágio aqui na terra é tão terrível, que mesmo a consciência da glória no dia da „colheita bem-aventurada“ ou „colheita beata“ ("der seligen Ernte") é um consolo insuficiente para me fazer realmente alegre. Porém, ele me dá a paciência, e assim eu sou prestes para carregar a minha cruz, na expectativa da recompensa na futura glória. Por isso a cantata entra com a última breve ária a um pregozo dos prazeres vindouros.

Desta maneira todas as cantatas partem de profunda depressão e chegam até um consolo e alegria, mas com diferenças a respeito da intensidade. Em um gráfico ficaria mais ou menos assim:



A idéia original deste gráfico era que o final da cantata 146 não exprime alegria presente e entusiástica, mas somente um consolo e pregozo em relação a um futuro melhor depois da morte. Em discussões com outros músicos se mostrou, porém, que a maioria associa o texto dessa estrofe como grande alegria.

Todas as três cantatas começam com um coro. O coro das cantatas BWV 103 e 146 é baseado no verso bíblico da cantata, enquanto a BWV 12 apresenta uma poesia livre. Seguem-se árias e recitativos, em correspondência com o gosto e costume dessa época. Na cantata 12 não se encontram recitativos, mas depois do coro inicial um arioso com o texto do verso bíblico, formando a segunda estrofe da cantata (compare p. 22). A cantata 103 traz a seqüência regular recitativo – ária - recitativo – ária, enquanto a terceira cantata (BWV 146) começa depois do coro inicial com uma ária, depois seguem-se como na BWV 103 recitativo – ária - recitativo – ária.

Essa ordem da cantata 146 apresenta uma simetria. A simetria fica ainda mais forte, se considerar o tamanho dos movimentos. No centro da cantata se encontra uma ária de cinco versos, com um verso cego. Antes e depois dela acham-se os dois recitativos longos de 14 e 17 versos respectivamente. É possível, que Bach cortou versos. Também tem uma analogia entre a primeira ária e a última em relação à quantidade e o esquema das rimas, com exceção que na primeira ária falta o par do primeiro verso, que deveria terminar com uma rima como „haben“(ter, haver) ou „Knaben“ (meninos). Um verso cego justamente nesse lugar parece estranho do lado do poeta; parece sem justificativa e destrói a analogia com a última ária. Por isso suponho uma mudança feita por Bach. (A última ária é constituída como a primeira com quatro sílabas fortes por verso, porém está escrito no ritmo dactílico¹).

¹ Ritmo com uma sílaba forte em cada três sílabas, correspondendo desta maneira ao tempo a 3 ou 6 ou 9 na música.

Partindo da cantata 12, passando a 103 e terminando com a 146 chegamos mais e mais do “nós” geral até o “eu” íntimo e pessoal. Se bem que também na cantata 12 se ache o “eu”, como era comum na poesia e no hinos sacros do século XVII, ao contrário do “nós” preferido da época da reforma,¹ mas o “eu” poderia sem perda de conteúdo ser substituído pelo “nós”.

Até na cantata 103 o “nós” seria imaginável, embora que a terceira estrofe expressiva e pessimista certamente não pode corresponder ao pensamento de cada um, e desta maneira o “nós” não incluiria a todos os cristãos.

Tanto mais isso vale para a cantata 146 com sua saudade da morte, que certamente não exprime a opinião de todos. Aqui temos os sentimentos de uma determinada pessoa em uma situação específica.

A comparação dos textos aconteceu de propósito sem consideração do fundo histórico e da biografia dos poetas. Um ouvinte das cantatas em um culto também não vai ter muitas informações a respeito, mas a palavra atua pela força própria dela. Mas o conhecimento desse fundo pode facilitar o entendimento, e por isso o próximo capítulo é dedicado aos poetas das três cantatas.

¹ Veja hinos de Lutero ([Ein feste Burg ist unser Gott](#) - Castelo forte, Hinário luterano 165, [Jesus Christus, unser Heiland](#) – Senhor Jesus, nosso Salvador, [Wir glauben all an einen Gott](#) – Nós cremos todos em um só Deus, Hinário luterano 233) e de outros poetas do século XVI (Wir Christenleut – Nós cristãos, Wir danken dir, Herr Jesu Christ – Nós te agradecemos, ó Jesus Cristo, entre outros) Se aqui aparece a palavra „eu“, muitas vezes a razão esta fora da poesia (por exemplo, citações em hinos baseados em salmos), e muitas vezes o “eu” fica [sinedocalmente](#) em lugar do “nós”. (Veja também o hino de Lutero "[Aus tiefer Not schrei ich zu Dir](#)"- Das profundezas clamo a Ti, Hinário luterano 349 -, no qual na quinta estrofe surge o “nós” em lugar do “eu”.)

No século posterior se escreve "mein Gott, mein Hort" (meu Deus, meu refúgio) ou "mein Heiland" (meu Salvador) ou "ich weiß woran ich glaube"(eu sei, em que eu creio). O „nós“ torna-se cada vez mais raro, e durante o pietismo domina a fé individual e pessoal ainda mais do que na época da ortodoxia luterana.

Os poetas das três cantatas.

Na época de Bach tornou-se quase uma moda poetas escreverem e publicarem também textos para cantatas sacras. Por isso não todos essas poesias emanaram de corações profundamente religiosas, embora a rica linguagem barroca, para os contemporâneos de hoje, parece tão empolgada, devota e extasiada. Bem conhecida é, por exemplo, a vida do poeta Picander (Christian Friedrich Henrici), que antes de escrever textos para cantatas sacras era famoso por seus escritos lascivos.¹

Mas entre as três cantatas somente da BWV 103 "Ihr werdet weinen und heulen" sabemos com certeza quem a concebeu. É a poetisa [Mariane von Ziegler](#). Ela nasceu em Leipzig, capital do estado Saxônia, no ano 1695 e se chamou antes de se casar Christiane Mariane Romanus. A família dela era da alta burguesia. O pai era „Appellationsrat“ (Conselheiro para apelações; equivalente a um desembargador ou juiz alto) e mais tarde prefeito de Leipzig. Logo com 16 anos ela casou com Heinrich Levin von Könitz, que no entanto morreu pouco depois. Quatro anos depois (1715) ela casou com o capitão do exército Georg Friedrich von Ziegler, que também morreu logo. Em 1722 ela está de volta na casa de seus pais, onde ela começa a dedicar se às artes. Além de fazer poesias ela toca clavicórdio, alaúde e flauta transversa. Artistas nacionais e internacionais frequentam a sua casa.

¹Veja seu volume de poesia: "Des Jungfräuleins Pflichten“ (Os deveres da virgenzita) 1908.

"...dass der Herr nicht hungrig ins Bette geht,
das Mägdlein artig vor ihm steht.
Legt um seinen Leib ihre weißen Schenkel
und legt das Händchen fein auf seinen großen Senkel
stößt er sie hart, stößt er sie sachte,
des Glückes Füllhorn er ihr brachte;
So scheint das Mägdlein ganz vergnügt
und spricht: So hat's sich recht gefügt..."

Para que o senhor não vá pra cama com fome
A empregadinha fica obediente na frente dele.
Coloca ao redor do seu corpo as coxas brancas
E coloca a mão finamente no pau grande dele;
Ele ataca-a duro, ele ataca-a suave,
A plenitude da felicidade ele lhe trouxe.
Assim a empregadinha parece bem alegre
E fala: assim caiu bem...

²Veja Dürr: Die Kantaten von J.S. Bach, p. 48 ss

Em 1723 ou 1724 [Johann Christoph Gottsched](#)¹ vem para Leipzig. Ele está desenvolvendo regras fixas para a poesia, como antes Neumeister, no entanto muito mais sob influência da época do esclarecimento, iluminismo e da razão. Depois de alguns anos de docente particular ele vira em 1730 na faculdade professor de poesia e em 1743 de lógica e [metafísica](#).

O encontro com esse poeta, que era filho de um pastor da Prússia oriental e mal chegando começou a combater nas suas escritas as lascívias de Picander, o que levou a este a escrever também poesias sacras, inspirou a moça aparentemente: Ela publica várias obras.

Bach começou a trabalhar com textos dela no fim do segundo ano em Leipzig, 1724/1725, então na época do chamado “Kantatenjahrgang II” (Segundo ciclo anuário de cantatas). Desde o primeiro domingo após a festa da trindade (segundo domingo após Pentecostes) em 1724 até a páscoa de 1725 Bach escrevera somente cantatas baseadas em hinos (como [Louva ao senhor potentíssimo BWV 137](#)), depois ele não completou o ciclo, mas se dedicou depois de alguns outros enredos para cantatas ao livreto "Versuch in Gebundener Schreib-Art" (Tentativa na maneira de escrever ligadamente) de Mariane von Ziegler, produzindo nove cantatas consecutivas. O primeiro fruto dessa cooperação única, que nunca mais se repetiu nos anos seguidos, era a cantata do domingo Jubilate, três semanas após a Páscoa.

¹ Gottsched, 1700 - 1766, é considerado um precursor e pioneiro do [Iluminismo](#), e junto com Karoline Neuber ([Friederike Caroline Neuber](#) ou Neuberin) também um pioneiro do teatro alemão, seguindo o drama francês do [classicismo](#). Sua obra principal a respeito do Iluminismo é a "Kritische Dichtkunst" (Arte crítica da poesia).

Segundo Dürr (p.64) chegou para Leipzig em 1724, enquanto Walter Blankenburg defende o ano 1723. (Veja seu artigo „Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs“ (Interpretação esclarecida da Bíblia em Leipzig na época de Bach). A respeito da [homilética](#) de Johann Christoph Gottsched veja página 97. O artigo se encontra em Martin Petzoldt: Bach als Ausleger der Bibel (Bach como intérprete da Bíblia), Göttingen 1985). Blankenburg, no entanto, julga que os contatos do poeta, que tinha estudado teologia e depois filosofia, matemática e ciências naturais em Königsberg, a capital da [Prússia](#) oriental, eram meramente esporádicos.

Realmente achamos só um texto completamente de Gottsched nas cantatas de Bach (Cantata BWV 198 “Laß, o Fürstin, laß noch einen Strahl”), uma cantata secular, não sacra, em homenagem à princesa.

O poeta da cantata BWV 146 é desconhecido, e para a BWV 12 podemos presumir com certa probabilidade o poeta [Salomon Franck](#). Franck era o poeta mais reputado da corte em Weimar, Saxônia-Weimar, onde ele atuou a partir de 1694 ou pouco depois. A partir de 1710 ele usa uma nova forma transitória, que deixa a ver a influência de Neumeister, mas ao contrario dele contém sempre um verso bíblico e não possui recitativos livres. Muito tipicamente aparece essa forma nas primeiras três cantatas conhecidas¹ do ciclo anuário de cantatas de 1714: [BWV 182 \(Himmelskönig, sei willkommen\)](#), BWV 12 e [BWV 172 \(Erschallet, ihr Lieder\)](#), que todos se constituem de coro inicial livre, citação da Bíblia em forma de recitativo ou arioso, três árias e hino final do hinário luterano.² Em todas as três cantatas constam colocações típicas para Franck, palavras que ele usa com preferência. Isso se mostra com expressões como o título de uma cantata „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Coração e boca e ação e vida) e o trecho „in Wohl und Weh, in Freud und Leid“ (no gostoso e no doloroso, na alegria e no sofrimento – a beleza das palavras e a aliteração se perdem infelizmente com a tradução) da mesma cantata; mais „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ (Preparem os caminhos, preparem o trilho) ou „Mein Gott, wie lang, ach lange“ (Meu Deus, quão longo, ai longo) junto com o verso „Du musst glauben, du musst hoffen“, (Tu deves crer, tu deves esperar) e também [BWV 162](#) com as linhas „Wohl und Wehe. Seelengift und Lebensbrot, Himmel, Hölle, Leben, Tod, Himmelsglanz und Höllenflammen Sind beisammen“ (Gostoso e doloroso, veneno das almas e pão celestino, céu, inferno, vida, morte, brilho celestial e chamas infernais), [BWV 163](#) com „Geist, Seele, Leib und Leben“ (Espírito, alma, corpo e vida) e [BWV 168](#) com „Geist, Leben, Mut und Blut“ (Espírito, vida, coragem e sangue). Repararam-se nisso rima internas e [aliterações](#) e uma maneira característica de agrupar dois pares a um conjunto de quatro.

Se ler as poesias publicadas de Franck, (que naturalmente não todos foram musicadas,) revelam-se mais características comuns, que se encontram também na cantata BWV 12. Por exemplo, se acha na coletânea „Evangelische Seelenlust“ (gozo da alma evangélica), 1716, p.29 (Auff den 5ten Sonntag nach Trinitatis/ Para o quinto domingo depois da festa da trindade): „Ich folge Jesu nach! Ich will mich selber hassen!...“ (Eu sigo a Jesus, eu quero odiar-me a mim mesmo, o que lembra BWV 12,5.³

¹ Stephen Daw alega, contrariando Dürr (p.369), que já no domingo Oculi, o terceiro domingo da época do [Quaresma](#), foi apresentada a BWV 54 (Widerstehe doch der Sünde) do poeta Lehms. („Bach: The Choral Works“, p. 45 ff)

² Mais tarde Franck escreve BWV 152 (no final de 1714) e depois outras cantatas seguindo o exemplo de Neumeister concebendo cantatas sem verso bíblico nem coro, às vezes até sem hino final. (Estes continuaram, alias, também depois da musicalização por Bach sem hino final.)

³ Veja, entre outros: Bach-Jahrbuch 1918 (Livro anuário da Associação Johann Sebastian Bach da Alemanha), p. 12 f: Artigo de Ferdinand Zander: Die Dichter der Kantatentexte J.S.Bachs (Os poetas dos textos das cantatas de J.S.Bach).

Considerando tudo isso podemos supor que Franck é o autor do texto.¹ Se não foi ele, era alguém que copiou bem o estilo dele, porque as 182, 12 e 172 apresentam as mesmas características estilísticas.

Franck, que estudara jura (direito) e teologia, vivia entre 1659 até 1725 em Weimar, com exceção dos anos da faculdade e dos primeiros anos de trabalho. Seus textos de cantatas destacam-se não somente pela profundidade espiritual, intelectual e teológica, mas também por belas ilustrações e sentimentos.²

É evidente e conhecido, que Franck gostou das poesias da antiguidade. O poeta, que teve entre seus contemporâneos a reputação de erudito, deixou muitas alusões diretas a poesias da antiguidade e outras épocas em suas obras. Já o título da cantata reporta a uma poesia italiana (veja página 38, em baixo) e também ao antigo e nessa época conhecido [hexâmetro](#) „Flentes, plorantes, lacrimantes, obtestantes" de Quinto Ênio (Quintus Ennius), (239 - 169), o pai do hexâmetro latino.³

Essa cantata estreou no primeiro ciclo anuário de Weimar, no domingo Jubilate (22.4.1714). Exatamente 11 anos depois, no dia 22.4.1725, estreou a cantata 103, enquanto a cantata 146 foi apresentada provavelmente⁴ entre 1726 e 1728. Segundo o costume da época as cantatas foram compostas geralmente pouco tempo antes do estreio. Por isso, conhecendo a data do estreio, sabemos também o ano em qual foram compostas.

¹ Veja Alfred Dürr: Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs (Estudos sobre as primeiras cantatas de Bach), p. 85

² Por isso o poeta e esteta de música Gerardo Montevila escreve: Tal corno a chuva fecunda a terra, tal corno a beleza da natureza ou uma formosa garota fecundam a vida, o poeta Salomon Franck fecundou o compositor Bach.
(Citado de: J.S. Bach, o grande compositor alemão, Folheto da Cantata festiva da Páscoa, Coral evangélico de Belo Horizonte, 20.3.75, Belo Horizonte, p.4)

³ veja Philip Ambrose: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und die antike Redekunst“ (Cantata „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ e a oratória) em Bach-Jahrbuch p. 37f. Ambrose alega que a rara palavra obtestare, que nem consta do dicionário de latim de Langenscheidt, pode ser traduzida livremente com „Zagen“, para conseguir a rima. Ele escreveu também, que a "Ad Herennium" de Ennius era uma obra a que Franck tinha acesso.

⁴ Hipótese de Dürr, veja „Die Kantaten von J.S. Bach“, p. 269

No ano 1714 Bach trabalhava em Weimar. Depois de avançar para o posto do [spalla](#) do duque reinante [Wilhelm Ernst](#), no dia 2 do março, teve o dever de escrever uma cantata por mês. Isso não era muito para um compositor nesta época, e com isso Bach teve o devido tempo e a tranqüilidade criativa para elaborar suas obras.¹

Bach teve 29 anos e acabou de virar pela quinta vez pai, mas duas das crianças, os gêmeos, já eram mortos. Com certeza era então muito mais maduro do que um compositor de 29 anos em nosso século.²

Embora a cantata 12 faz ainda parte das primícias de Bach, podemos certamente esperar uma composição bem concebida.

Em 1724, o ano da cantata 103, Bach chegou ao fim de um período de dois anos, em que ele desde o começo do novo trabalho em Leipzig escrevia mais de 60 cantatas por ano. O trabalho lhe saía em qualidade sublime, embora tinha muito pouco tempo por cantata.

A cantata 146 se criou em uma época em que Bach só escreveu ainda poucas cantatas. Ao que parece usou cantatas suas dos anos anteriores ou de outros compositores para as apresentações com o seu coral, o coral São Tomé de Leipzig ([Thomanerchor Leipzig](#)). Foi a época em que surgiram as primeiras querelas infelizes, que iam amargando a vida do maestro.

¹ Veja Malcolm Boyd: J.S. Bach, p. 63, Stuttgart, 1984

² Ainda hoje se repara que crianças se tornam maduras mais rápido, se passam por dificuldades. Entre os muitos exemplos para confirmá-lo se encontra o poeta adolescente Josimar Batista de Andrade. (Veja o artigo "[Eu acredito em mim](#)" na revista "Veja", dia 22 de junho 1994, Sao Paulo, Brasil, p. 6:

“Josimar Batista de Andrade, de 13 anos, é um poeta. Se os seus versos são bons, talvez não caiba aos críticos literários avaliar. Seus poemas são simples, repletos de sentimentos ternos e das paixões lancinantes que costumam acometer os garotos de qualquer lugar no planeta. O lugar de Josimar no mundo é o morro da Caixa D’Água, no Complexo do Alemão, um grupamento de favelas com cerca de 80 mil moradores que cruza três bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro. Seu quarto é um cubículo abafado numa casinha de alvenaria desconjuntada, com vista para becos estreitos e criações de porcos. Na geopolítica determinada pelo tráfico de drogas no Rio, o morro da Caixa D’Água é dominado por Orlando da Conceição, o “Orlando Jogador”. Ou melhor: Orlando Jogador dominou o morro em que Josimar vivia até a semana passada, quando foi assassinado na guerra de quadrilhas que já fez treze vítimas na região. Por viver nesse ambiente de bandidagem, o poeta Josimar também faz versos como “O que escuto, é muito assustador. É gente matando gente. Que tristeza! Que horror!” Que tristeza, que horror que esse seja o cenário da infância de Josimar e de milhares de outros meninos e meninas do Brasil. Essas crianças, no entanto, não lamentam a vida que levam. Todas as que foram ouvidas para esta entrevista já vivenciaram um tiroteio, viram amigos, parentes ou conhecidos serem assassinados e enfrentam dificuldades materiais básicas. Mas todas elas mantêm uma incrível capacidade de florir a dureza do dia-a-dia.”)

Os primeiros movimentos das cantatas

A cantata BWV 12 começa com uma sinfonia, a BWV 146 começa com um primeiro movimento de um concerto, e a cantata 103 apresenta logo um coro bem desenvolvido. Todas as três cantatas usam tonalidades menores, exprimindo a tristeza contínua, que corresponde com a análise dos textos

Essa expressão é a mais intensiva no adagio assai lentíssimo em Fá menor na cantata 12. Acima das cordas o oboé levanta uma melodia melancólica em fá-menor, crivada de diminuições com fusas. Começando com a quinta de fá-menor sobe através de uma [diminuição](#) por uma terça maior, o mi, transformando o acorde sol-menor das cordas em dominante. A impressão fica ainda mais forte pelo fato que as fusas da diminuição correm bem além do alvo, alcançando temporariamente o lá bemol e chegando através de uma quarta diminuta para o mi. Esse [saltus duriusculus](#)¹ gera junto com a [parrhesia](#) formada pelo trítone entre oboé e primeiros violinos uma tensão forte de uma alma agitada por dores profundas. Na mesma maneira continua todo o movimento, saltos duros, ainda por cima em tempos fortes do compasso, interrupções súbitas ([ellipse](#) segundo Bartel, p. 154) nos compassos 3 e 6, o movimento direcionado para baixo ([katabasis](#)) sobretudo a partir do compasso 6, do qual o efeito é ainda mais forte pelas alterações para baixo. O auge é a descida antes da metade, em notas ligadas a duas e duas, chegando a um acorde diminuto, em compasso 7.

Os violinos se movimentam em fusas, que, embora que parcialmente subam, são facilmente reconhecidas como suspiros.²

¹ saltus duriusculus, (em alemão: "böser", harter Sprung, português: salto vil e duro) pode ser para cima ou para baixo.

² Compare, entre outros, o motivo da dor no hino "[O Lamm Gottes](#)" para órgão (Edição Peters, volume V), que [Albert Schweitzer](#) ("J.S.Bach, p. 458, Die musikalische Sprache der Choräle – A linguagem musical dos hinos) define como "edle Klage" (lamento nobre); também o [coro inicial da Paixão de S. João](#), a ária do soprano da ode funeral "[Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl](#)" ([terceiro movimento](#)), "[O Mensch, bewein dein Sünde groß](#)" da Paixão de S. Mateus, que conhece outrossim suspiros em movimento para cima; Schweizer e outros contam essa sinfonia entre os exemplos da "dor nobre" ("edler Schmerz" (p . 498).

O efeito fica muito forte pelo fato que os segundos violinos andam em paralelas, na maioria em terças. Em baixo deles encontram-se as violas, divididas em primeiras e segundas violas, segundo o costume no início do século XVIII.¹ Elas tocam colcheias, então por sua vez o dobro do tempo dos violinos, sem pausas e em homofonia, da maneira de que sempre duas colcheias são idênticas e ligadas. Isso exprime sentimentos dolorosos mas em conjunto com uma certa sublimidade, bem parecido com o magnífico [Arioso "Am Abend, da es kühle war"](#) da paixão de Mateus. Na cantata 105 "Herr, gehe nicht ins Gericht" colcheias semelhantes significam o "angstvolle Beben" (palpitar medroso), (Schweizer, p .570) .

O baixo marca em semínimas, alternando entre sempre uma nota e uma pausa, no total de 27 pausas. Bach é conhecido por usar números como símbolos, e por isso é possível que o número é escolhido de propósito, para dessa forma o Deus triuno estar presente nessa música. Até na maior miséria Deus está presente, mesmo que invisível e por isso não pelas notas, mas pelas pausas. Bach fazia as vezes de tudo para chegar ao número 27, como mostra entre outros a Missa em Si-menor. (Sua vida se cumpriu neste sentido, quando ele morreu depois de 27 anos como maestro em Leipzig.)²

O segundo auge da música, no antepenúltimo compasso, é muito ousado. Quase todas as vozes alcançam o acorde da dominante diminuta por saltos; o mais duro é a nona menor da oboé, uma [exclamatio](#) de terror, que continua por causa da fermata, que nessa época provavelmente foi aproveitada para uma [cadenza](#). Um compasso antes Bach prepara esse salto duro por um salto parecido, mas aqui ele é um [trítano](#). Para ter um efeito mais forte do que aquele causado por um trítano Bach lança mão de uma nona menor.

¹ Veja as cantatas 182 e 172. Aqui a palavra "divididas" nem é muito exata, já que não se dividem as violas presentes como por exemplo no início do Réquiem Alemão de Brahms, mas se deve dobrar o número de violas presentes nesta obra.

² Veja Tadeusz Ochlewski: *Lustro Liczb*, Warschau, 1968, p. 101:

„Jest może dlatego nie tylko przypadkiem, że on wszedł do królestwa Bożego dokładnie po 27 lat swojej świętej pracy. Czasami wiedziami dzwiewieni, że wiatr wieje tam, gdzie chce, i tylko slyszymi jego szum." (Não é somente uma coincidência casual, que ele partiu para o reino de Deus exatamente depois de 27 anos de sua atuação. As vezes sentimos admirando, que o vento anda por onde quer, e ouvimos só o seu barulho.)

Com essa abertura intensa e dolorosa Bach prepara o caminho para o texto a seguir, que na análise dos textos foi considerado o mais triste e desolado de todos nessas três cantatas.

A abertura da Cantata 146 não é crivado de tanto desespero. Já o tom Ré menor representa um espírito guerreiro, o que é bem mais positivo do que o Fá-menor no primeiro movimento da Cantata 12. „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (Nós temos que ir para o reino de Deus passando muita miséria). Isso é o começo e a mensagem da cantata, expressa neste verso bíblico e também nos textos livres e na música. Essa fala também claramente na introdução. A mensagem do tom Ré menor, desde o início ligado com o antigo dórico, belicoso e apolínico reporta em primeiro lugar à decisão impertinente de deixar tudo para atrás e seguir para o céu com toda a força, e em segundo lugar ao desafio lançado pela segunda palavra da "müssen" (devemos).

A causa principal para essa decisão não é resignação, mas ela é uma decisão consciente e própria da maneira de que a decisão não é resultado mas fator inicial e causa.

O passeio pela vida é ilustrado com detalhes; A melodia tenta nos primeiros compassos ganhar altura, mas cai sempre de novo para baixo, se encarapita de novo, mas só para cair mais uma vez. No quarto compasso começa então a grande marcha pelo vale da vida, o „vale das tristezas terreal“. No final parece por um momento que tudo vai bem, mas de repente termina tudo e desmorona com um saltus duriusculus na profundidade. Esse fim trágico da vida, crivado por cromatismo e salti duriusculi, parece bem desagradável. Atrativos doces como os tons agudos dos oboés em compasso 7 são esperados somente para depois da vida.

Tais reflexões podem chegar facilmente à mente de um ouvinte, que ouve a cantata logo depois da leitura do evangelho no culto. O órgão com seus sons celestiais, que entra também em compasso 7, visa outrossim a vida limpa e clara depois da morte. Ele direciona-se para cima saltitando alegre (um alegre todavia limitado pelo fato que estamos numa tonalidade menor) e virtuoso, e mais tarde começa a declinar-se

suavemente, voltando para a vida terreal, incorporado pelo primeiro tema.

Parece tudo tão bem entrosado com o tema da cantata, mas é fato que Bach concebeu essa peça maravilhosa não originariamente para essa cantata e o seu texto, mas como concerto para piano, conhecido como [BWV 1052](#). Este, por sua vez, é uma transcrição de um [concerto para violino](#), que se perdeu e só pode ser reconstruído baseado no BWV 1052. Em que Bach pensou na composição original, não pode ser provado, mas já que é evidente que a música confirma o conteúdo da cantata a conclusão é que Bach colocou o movimento no início da cantata, porque o conteúdo coincide (por acaso ou planejado de antemão) com o texto da cantata.¹ Bach quase não mudou a música, a não ser a instrumentação.² Na cantata se ajuntam às cordas os dois oboés e um corno inglês, e em lugar do cravo o órgão toca o solo. Ela tem que ser executada com uma voz a 4 pés, pelo menos se se usa um órgão igual à do Bach, que não chega ao quinto Lá (A5 ou a^{'''}). A abertura tem 190 compassos, um tamanho muito grande, que corresponde a 7 até 10 minutos duração.

¹ A hipótese, que o movimento é a entrada da cantata 188 (Schweizer, p. 614), foi refutada por Dürr, que alega que esta seria o terceiro movimento do concerto. (Die Kantaten von J.S.Bach p. 499)

² Além de trechos das cordas agora tocados pelos sopros sozinhos ou junto com as cordas (c. 70 ss) e harmonização por notas longas (c. 83 ss) ou ritmos (c. 46ss) achamos também material novo: Os oboés em compasso 7, como já foi mencionado, e correspondendo os sopros rítmicos a partir do compasso 22 (entre outros), e mudanças nas cordas nos compassos 166 – 171. Em lugar das fusas do cravo o órgão toca em homofonia com as cordas. O motivo não é claro, existem três hipóteses. Poder-se-ia tratar de uma [Noema](#) como em BWV 12, movimento 2, ou Bach deixou as fusas de lado por causa das limitações da técnica do organista ou da mecânica do próprio órgão, ou ele anotou só os acordes para o organista puder improvisar cadências. (Contra a última hipótese se alega que Bach não anotou o baixo geral como de costume, mas em partitura. A anotação é assim que o organista nem vê sempre o acorde completo, o que dificultaria uma improvisação. Contra a primeira hipótese se argumenta que não se sabe o sentido da noema nesse lugar. A respeito da segunda hipótese podemos constatar que nem é tão incomum tocar rápido no órgão, e se fosse realmente impossível, Bach poderia pelo menos anotar semicolcheias em lugar das fusas.)

A forte saudade pela morte, que está presente no texto, no entanto não se encontra da mesma maneira nessa abertura. É claro que não sabemos, se Bach planejou isso assim ou se essa divergência se reporta simplesmente ao fato, que a música não foi concebida originariamente para esse texto. Sobre o significado do número 19 falarei quando chegar ao terceiro movimento. Já seja mencionado que 190 multiplicado com três, o símbolo do Deus triúno, redonda em 570, o que é o valor numérico da frase "Wir muessen durch viel Truebsahl in das Reich Gottes eingehen."

A cantata 103 sobre o texto de von Ziegler não tem uma abertura instrumental, mas o primeiro movimento tem um prelúdio longo da orquestra antes do coro entrar. Ele prepara os ouvintes, como um prelúdio no início de um culto ou de uma missa ou a abertura de uma ópera. Ele está em Si menor, mas parece por causa dos ritmos agitados belicoso e lutador. Trata se de um ritmo, que Schweizer apresenta como ritmo típico de alegria:



Aqui, no entanto, em tonalidade menor não se parece com aquele regozijo verdadeiro e esplêndido que conhecemos do oratório de natal, dos hinos pascais do volume 5 para órgão e de muitas cantatas, mas a gente sente que se esconde alguma coisa ruim entre as notas.

Os primeiros coros

Todas as três cantatas trazem no início um coro; a recém-mencionada 103 tem ele como abertura e em forma de um primeiro movimento de um concerto, e este corresponde dessa maneira também com a abertura instrumental da cantata 146. A tonalidade Si menor aparece acre e até melancólica.¹ A melancolia se revela ainda mais pela transparência da instrumentação: Em cima das cordas e de dois oboés de amor paira uma flauta doce píncolo.²

¹ veja Kelletat, p. 108 s. Stephen Daw, no entanto, alega que Si menor seria uma tonalidade de alegria forte e íntima para Bach. (Bach: The Chorale Works S. 164 f)

² A flauta doce píncolo (em italiano Flauto Piccolo), um instrumento barroco que não é necessariamente idêntico com o sopranino moderno, encontramos em dois coros de abertura fora do comum: Além da cantata 103 se acha na [Cantata 96 \(Herr Christ, der einge Gottessohn\)](#), que foi concebida para o dia 8 de outubro 1724, onde ela pinta evidentemente o cintilar tremido d'estrela da alva. Em ambos os casos a flauta píncolo foi para outras apresentações substituída: Na cantata 103 no ano 1731 pela flauta transversa ou violino, e na cantata 96 pelo [violino píncolo](#), um violino que fica uma terça mais agudo do que o violino comum, que Bach usou também no famoso Concerto para violino em Lá menor. As causas para as substituições não são conhecidas.

Embora que as duas cantatas fossem criadas na mesma época, Thalheimer alega em um artigo no Bach-Jahrbuch 1966 (Livro anuário „Bach“ do ano 1966), que se usava na cantata 96 uma flauta píncolo em Fá, e na cantata 103, no entanto, uma flauta píncolo em Ré. (Ambas as flautas são documentados com imagem.) A flauta em Ré é notada em transposição uma terça menor para cima, dessa maneira a primeira nota Fá# é anotada como Lá. Ela usa a clave em sol francesa, que fica duas notas em baixo da clave comum, e tem o âmbito Mi3 até Fá#5, anotado Sol3 até Lá5. Como a flauta doce soprano soa na verdade uma oitava mais agudo, o verdadeiro âmbito seria e então Mi4 até Fá#6. Thalheimer não vê problemas técnicas para executar o tom mais agudo, porque a flauta seria seguindo ele de um tipo mais delgado e estreito, o que facilitaria o tocar dos tons mais agudos.

Mas também a flauta doce píncolo em Fá seria uma opção, sobretudo porque a notação de uma terça em cima poderia ser causada simplesmente pelo fato de que o órgão de coro da igreja estava afinada provavelmente uma segunda maior ou uma terça menor mais agudo ([tom de coro](#)). Claro que o Mi3 seria bem difícil, mas um flautista virtuoso conseguiria com ajuda do joelho. Veja mais em: [Windkanal, The Forum for recorders](#)

O som agudo da flauta parece sozinho e perdido na sua altura. Depois de um tom longo, que realmente associa um lamento, ela se ajunta, todavia, ao movimento animado dos outros instrumentos, que se acha muito semelhante em muitas músicas alegres de Bach,¹ só que desta vez tudo acontece no gênero menor. Em lugar do habitual [couplet](#) (estrofe) de um primeiro movimento de um concerto segue-se uma fuga perfeita a quatro vozes com permutações ([Permutationfuge](#)²), com a mesma sequência de vozes como a grande fuga "Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" da sexta cantata do oratório de natal. Nessa e em muitas outras a introdução da orquestra traz os mesmos motivos da fuga; na Cantata 103, todavia, Bach decedeu-se para um outro caminho e criou dois antígonos. O coro exprime tristeza e terror, claramente expostos na música. Depois de três seminimas segue-se uma [katabasis](#), incluindo ainda por cima uma segunda aumentada. Ela é muito característica em si, e também divide as quatro colcheias em duas e duas, que dessa maneira parecem-se com dois gemidos. Logo depois aparece uma [exclamatio](#) semelhante a um grito da fundura, a seguir mais dois gemidos e outra [exclamatio](#), antes do começo da próxima voz. Temos um acúmulo dessas figuras em um trecho curto, e elas formam entre si ainda três vezes uma [parrhesia](#).³ Também nos contrapontos se acham várias figuras, que exprimem tristeza e angústia. Somente as primeiras três notas do tema não contém uma figuras; em contrapartida Bach colocou no primeiro compasso da flauta piccolo uma [anabasis](#) cromática, que poderia ser considerada uma inversão do início do segundo contraponto.

¹ veja por exemplo o hino final da [Cantata 167](#), que é citado também por Schweizer (p. 499) como exemplo de alegria.

² Veja a respeito desse tipo de Fuga (Permutationfuge) Werner Neumann: J.S.Bachs Chorfuge, Leipzig 1938 (De: Schriftenreihe des staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung), sobretudo p. 32 s.

³ Parrhesia, (grego: Liberdade de falar), Figura afetiva que descreve algo sem sustento, sem fundamento, usando um trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta) em acorde ou na melodia. No acorde ele aparece normalmente sem fundamento, por exemplo como acorde diminuto.

Depois de todos as quatro vozes terem cantado seu tema e contraponto, segue-se (como nesse exemplo do Oratório de Natal), conforme o esquema de concerto, algo novo: mais um ripieno.³ O tema da alegria em si menor aparece desta vez não nas cordas, mas no coro, inicialmente em duas vozes. Elas cantam da alegria do mundo, que é uma alegria falsa, uma felicidade por causa da desgraça de outros. Agora os pressentimentos dos ouvintes, que desconfiavam da alegria explanada no primeiro ripieno, do início, como já descrito em cima, estão explicados: O género menor quer alertar, que o tema é falso.¹ No Couplet a seguir Bach constrói uma outra fuga permutativa (Permutationsfuge). Começa com o tema conhecido, mas no contraponto ajunta-se o tema da „alegria do mundo” com o texto "aber die Welt wird sich freuen" (mas o mundo se alegrará), desembocando em uma coloratura em semicolcheias, que fica em lugar do terceiro e quarto contraponto. Assim, nesse couplet os temas sofrimento, tristeza e alegria falsa competem e brigam (“concertam“ no sentido de concertare, latim/italiano = competir, emular) entre si. Dessa maneira os temas do ripieno aparecem também no couplet e garantam que o ouvinte sente a unidade da forma. Comparações com a Cantata 104 "Du Hirte Israel " do ano 1723, da cantata 147 ou da cantata 5 do oratório de natal mostram igual como análises de tentativas anteriores de integrar fugas na forma de concerto como nas cantatas 17 e 67 que se trata de uma coisa única e especial para a cantata 103. Dois sentimentos opostos lutam e competem aqui, uma particularidade compositora, que se encontra fora disso só em composições de Beethoven e de épocas posteriores, é concebida por Bach nesse movimento extraordinário.²

A alegria do mundo entra então também no couplet e reaparece naturalmente também no segundo ritornello, que termina em F#m, encerrando assim a primeira parte do movimento. Assim se torna o motivo predominante, embora que antes do meio-fim nos compassos 91 até 98 o regozijo desembestado do mundo seja confrontado com lamentos: semínimas em todas as quatro vozes do coral, que formam um acorde diminuto descendo e várias parrhesias.

Esse último ripieno é quase sem alterações copiado do primeiro, só transposto para Fá # menor. Somente o coro foi adicionado, da maneira de que podemos desse trecho aprender como se inclui um coral a uma música instrumental já existindo antes.

¹ Compara por exemplo o Deus verdadeiro (maior) e o deus falso (menor) no violoncelo da aria „Meu crente coração” (Mein gläubig Herze, ária da Cantata 68)

² Para Schweizer (p.434) esse coro é um exemplo „clássico“ (típico) de dois sentimentos opostos que se combatem.

³ ripieno (italiano) significa repleto. É a parte em um concerto, onde todos tocam, enquanto em outros lugares só os solistas tocam. Aqui se usa para a parte do ritornello.

O meio-fim em Fá# menor desemboca em um recitativo do baixo, com acompanhamento da orquestra inteira. O baixo cita a continuação do texto: "Ihr aber werdet traurig sein." (Vós, porém, sereis tristes.) Novamente achamos muitas figuras musicais que reforçam o que o texto exprime. Sobretudo achamos por várias vezes com a palavra "traurig" (triste) uma exclamatio, ligado a um saltus duriusculus, e às vezes junto com uma parrhesia. Quando se repete pela última vez, começa na profundidade obscura (o baixo começa mais grave do que o violoncello) e revela a palavra "traurig" com um melisma, que contém suspiros e parrhesias. Além disso achamos muitos tons alheios ([pathopoeia](#)¹), que descrevem com sua cromática a tristeza e o sofrimento.

Depois desse trecho intercalado o coro volta. Tais intercalações chamam-se como figura musical ou retórica [tmesis](#).²

Por essa tmesis o coro da entrada recebe a forma A-B-A'. Vemos a síntese empolgante entre a forma do concerto instrumental, uma fuga permutativa e a forma A-B-A. Como tudo isso a música nem aparece rebuscada e artificial, mas como ela só poderia ser assim e não diferente – um fato que já foi muito comentado por Schweizer, [Spitta](#) e outros próceres das pesquisas sobre as músicas de Bach.

A parte A' depois do recitativo é constituída pela repetição da fuga permutativa em lugar de um [couplet](#), porém no tom Lá menor, uma quarta mais alto do que antes e com o texto "Doch eure Traurigkeit..." (e a vossa tristeza), o que tem a sua continuação no texto "...soll in Freude verwandelt werden" (seja transformada em alegria) com o segundo contraponto, feito do tema musical da alegria (veja em cima) e sem o marcante salto na sétima, em forma de exclamatio; e como ripieno aparece o já conhecido da parte A, agora naturalmente no tom principal. Assim o coro termina com o tema da alegria.

¹ grego: πα[Símbolo]οσ ποιειν = gerar (fazer) sofrimento, tristeza. Veja. Bartel p. 236

² Tmesis (grego τεμνειν = cortar, dividir) como achado em „Vogt und Spieß“ corresponde segundo Schmitz (p. 34) à suspiratio de Kircher. Mas tem como figura também outras aplicações. Para Bartel (p. 274) a tmesis é uma pausa ou uma palavra intercalada na retórica, que causa um inciso ou uma interrupção.

Esse fato, porém, no barroco não significa sempre como na época romântica, que o compositor quer revelar algo com isso, porque no barroco as formas eram seguidas com mais rigor e o compositor volta na forma A-B-A para dar satisfação à forma, sem maiores intenções.¹ Desconsiderando então o fato que no final sobra a alegria, podemos confirmar o resultado da análise do texto: Grande tristeza e sofrimento, e a alegria do mundo, em oposição, aumenta ainda esse sofrimento.

Bach revela esses adágios teológicos por figuras características no baixo. Enquanto o baixo contínuo consola os cristãos pranteados na segunda fuga permutativa lembrando da bem-aventurança eterna,² ele ataca os mundanos alegres com força pelas sequências com quedas de quintas nos compassos 13 até 16, ameaçando-os três vezes com a descida para o inferno.

A análise numerológica não rende resultados convincentes. O total de compassos 155 reúne em si o número de Deus (1) com o 55, que simboliza o cálice, então o sofrimento. Se ele fosse concebido de propósito, Bach queria certamente concluir mais uma vez, que o caminho para Deus (o caminho de Deus) transcorre pelo sofrimento, assim como já Jesus o percorreu. “Bach” em forma do número 14 poderia ser escondido nos 14 temas da primeira fuga.

A cantata 146 usa também para seu segundo movimento, o coro inicial, o concerto para cravo em Ré menor como base musical. Nos 87 compassos, em que as cordas reaparecem sem modificações, o cravo solo continua ser substituído pelo órgão que en-

¹ Por essa razão Schweizer critica, que a forma da ária com da-capo obriga a Bach e a outros para repetirem no final a primeira parte, embora a parte média muitas vezes desenvolve o texto para uma perspectiva diferente. (Um exemplo muito absurdo Schweizer aponta na "[Es erhub sich ein Streit](#)" onde o início conta de uma luta entre o dragão e o arcanjo Micael, enquanto a segunda parte conclui com a vitória de Micael. Mas pelo dal-segno o texto do início volta, deixando a impressão errada que o dragão ressuscitou para lutar uma segunda vez. P. 574 ss)

Mas Schweizer destaca também que Bach, igual a um pintor, capta um determinado momento e não uma sequência cronológica, assim como também em pinturas antigas várias cenas se reúnem, que na verdade aconteciam em momentos diferentes.

² A respeito do ritmo da bem-aventurança ("Seligkeitsrhythmus") veja Schweizer p. 489 e 457

toa na sua introdução de 12 compassos repletos de colcheias e semicolcheias uma litania semelhante à do oboé na cantata 12. Como na cantata 12 acham-se também aqui numerosas figuras exprimindo sofrimento; assim se mostra a firmeza da linguagem musical de Bach, porque aplica depois de 13 anos para temas iguais ou semelhantes as mesmas figuras. Também as colcheias, que formam gemidos ou suspiros, se encontram novamente nessa sinfonia. Em tudo podemos confirmar, que a composição calha bem no texto "Wir müssen durch viel Trübsal..." (Por muita miséria...). Mas talvez Bach queira manifestar mais: O caminho pela vida é constituído por várias etapas, pelas quais nos passamos, subindo na sociedade, no trabalho etc., mas somente para depois sofrer uma caída¹ ainda maior (compasso 1-2), ou para enredar-se sempre mais nos pântanos e catanduvras da vida (compasso 3-9).

Depois de algumas derradeiras tentativas frustradas, sem poder mudar a tendências descendente (compasso 9-12) chegamos no fim para o ponto mais baixo, na miséria (compasso 13), onde os violinos tocam seu tom mais grave. Segue-se a litania cantada pelo órgão, como já descrita em cima, como uma carpideira depois de uma morte ou outra fatalidade.

Ao material já concebido para o Concerto instrumental ajunta-se o coro, entoando sua ode triste logo no primeiro compasso. Enquanto o baixo segue ao andamento das cordas em uníssono, como já descrito, e assim se enreda nos compassos 4-6 mais e mais na melancolia, o soprano mostra a duração da tristeza por uma nota de dez batidas. Esse prolongamento de certas palavras por notas longas ou melismas é um apanágio típico da linguagem musical de Bach e de certos outros contemporâneos.

¹ Esse salto não é somente um saltus duriusculus por cima de uma sétima maior para baixo, do Ré, a terça do acorde Bb até o Mib em baixo, em vez do Eb em cima. Além de ser isso uma solução errada, descrita por Schmitz, p. 61 como [katachresis](#) (grego: κατάχρησις = Uso, abuso), o salto radical é também uma [hypotyposis](#) (figura característica, ὑποτυποσις = maquete, traço), que se acha muito significativa no „Livrinho para órgão“ no hino "Durch Adams Fall ist ganz verderbt". Aqui Bach desenha a caída precipitada do paraíso celestial para o vale das lágrimas terreal.

Mas enquanto outros compositores só enfeitam expressões e palavras bonitas por [melismas](#)¹, Bach visa com a sua exegese de palavras um sentido mais profundo. Isso vai ficar cada vez mais claro quando examinamos as três cantatas.

Contralto e tenor pintam a tristeza também com notas longas e melismas. Nisso o contralto entra no auge de sua frase em uma parrhesia, ainda por cima no acento do compasso, que, embora sustentada pela nota fundamental, causa um efeito forte. Entretanto o tenor forma uma parrhesia pelo salto para baixo em compasso 5, que pelo salto parece ainda mais dura. Aqui falta também a fundamental, e o tenor chega a cantar mais grave do que o violoncelo, o que em analogia ao tom mais grave do baixo no recitativo da cantata 103 (veja em cima) revela a escuridão, abatimento e fundura. Com esse salto para baixo o tenor desvia-se para a posição do baixo.²

Somente as palavras "Reich" (reino) e "Gottes" (de Deus) fazem a voz se levantar um pouco, se bem que em um salto fraco e sem forças, e assim ele não pode mudar a impressão lúgubre.

Essa interpretação do material musical pode ser confirmada na comparação com trechos semelhantes nas obras de Bach: A fraqueza ou cansaço (- quase se veem os peregrinos exaustos caminhando pelo vale terreal da morte -) aparece também no movimento das colcheias da [Cantata 156](#) ("Ich steh mit einem Fuß im Grabe"), que Schweizer (p. 482 s) cita como exemplo típico para cansaço e andar exausto e lento.

Mais forte é ainda o parentesco do tema das cordas com a ária para soprano "[Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest](#)" da Cantata 57 "Selig ist der Mann". Essa saudade da alma (representada pelo soprano) pela morte é segundo

¹ Compare, entre outros, no Messias de Handel os melismas em uma palavra como „purify“ (alemão läutern, português limpar) ou Born (português nascido). Aplicando os critérios de Bach deveríamos pensar que Handel queria descrever o nascimento como sendo um ato longo e difícil. Mas isso não combina com o caráter alegre da música. Somente no melisma „company“ (multidão) o significado é evidente, porque o grande número de notas simboliza a multidão dos mensageiros de Deus.

² [Heterolepsis](#): (grego: ετερολεπσις, o tomar do que é do outro, invasão), aqui o saltar de uma voz na esfera tonal de uma outra.

Schweizer um exemplo clássico para „dor esmagadora“. Essa saudade pela morte já foi destacada na análise do texto da Cantata 146. A música, dessa maneira, vai ainda mais longe do que o texto, antecipando já o desconsolo da segunda estrofe. É fascinante como o texto e a música se completam; ao que parece Bach pensou já nesse texto quando escreveu o Concerto para violino (ou seja cravo). Talvez sabia já nesse tempo que reaproveitaria a música outra vez, como era quando escreveu as músicas que depois entraram no Oratório de Natal. Claro que não tem como provar essa hipótese, mas de qualquer maneira podemos constatar que Bach não aproveitou músicas a toa para conceber uma cantata às pressas, mas escolheu-as sob critérios exatos e com toda a diligência necessária para uma música religiosa. Assim conseguiu sem dúvida uma cantata na mesma qualidade e expressividade como nas outras cantatas.

O único raio de sol nessas trevas é o tom final, que pela terça maior do tenor vira o gênero menor para o maior e deixa um laivo fraco de consolo por causa da esperança pelo reino de Deus. Esse consolo aparece no compasso 87, o último compasso do movimento, e isso certamente não é só coincidência: também o valor numérico da palavra „Trost“ (consolo) é 87.¹ Susanne Schöneweiß vai mais longe e vê já na aposiopese² em compasso 72 um primeiro sinal para o fim do sofrimento, que lembraria a vida eterna.

Seja permitido mais uma reflexão sobre o tema para alumiar mais ainda a exatidão da linguagem musical de Bach: Se mude e simplifique o tema substituindo os pares de colcheias com respectivamente uma semínima, acabando com o andamento arrastado e gemido. Depois se ameniza o saltus duriusculus para baixo levando o Ré para o Mib, para fazer o salto para baixo a seguir, partindo do Mib. Dessa maneira ganhamos um tema que exprime o sofrimento de um modo muito mais geral, sem os adicionais específicos da cantata. Bach usou esse tema desta forma mais geral na fuga para órgão em Fm, uma fuga cheia de expressividade e figuras musicais. Confirma-se assim o significado do tema, e na cantata, ou seja, no concerto para cravo se ajuntam ainda o andamento lerdo dos peregrinos abatidos e o salto “cabeça para baixo”.

¹ 87 compassos se encontram também nos movimentos de cantatas 125,1 „In Fried und Freud fahr ich dahin“ e 44, 6 "Es ist und bleibt der Christen Trost". O valor numérico se encontra adicionando o valor das letras. A = 1, B = 2, C = 3, etc. Base é o alfabeto latim, em que o j não existia. Por isso “j” é contado como “i” = 9, e “u” e “v” também são igualmente 20.

² [Aposiopese](#) , grego ἀποσιόπησε = silêncio (depois do estacar súbito do andamento musical) (Veja Bartel, p. 106)

Para a cantata 12 esperamos agora a versão mais carregada de sofrimento e dor. Ela deve ser pelo menos tão intenso como no segundo movimento da cantata 146, que pela revelação da saudade da morte também está ligada a um sofrimento muito grande. E isso acontece também assim. Bach escolhe ferramentas simples, mas com efeitos fortes e significativos.

Primeiramente Bach escolhe uma sequência característica e cromática (e cromática significa nas obras de Bach sempre sofrimento) para construir com ela uma *ciaccone*. Como já na sinfonia da cantata o mestre inclui também números simbólicos: Doze vezes aparece o tema no baixo. Ao que parece visa esse número os doze discípulos: onze fieis e um infiel, que aparece sem coral. (Compare com os onze discípulos na [Cantata 22](#), primeiro movimento "Jesus nahm zu sich die Zwölfe", i.e. "Jesus acolheu para si os doze", onde o motivo instrumental consiste de onze notas e volta onze vezes, e onde também o arioso do baixo tem onze compassos.) Junto com o *da-capo* e as três partes do trecho médio chegamos novamente ao número 27, como na sinfonia. No total são 141 compassos, um número especial para Bach, porque apresenta em si visualmente a soma de seu sobrenome e de seu sobrenome com os iniciais dos nomes, uma abreviatura comum na Alemanha (Bach = 14; J.S.Bach = 41, estes dois números fazem parte de 141). Bach gostou muito desses números, porque em soma 14 mais 41 são 55, o valor da palavra KELCH, que simboliza por sua vez a paixão de Cristo. Destarte as sentenças teológico-musicais formam um verdadeiro testemunho: As duas vezes doze partes podem simbolizar os doze patriarcas e os doze apóstolos, que já antes de nós passaram pelo caminho do sofrimento. No meio deles se encontra Deus, o cabeça deles, simbolizado pelo número 3. Os patriarcas e apóstolos levam merecidíssimamente os sinais de Deus, por isso eles recebem respectivamente 7 vezes 7 (=49) compassos. E a eles o próprio Bach também se junta, e Bach representa o "eu", convidando assim a cada um de nós a seguir o seu exemplo.

Mas voltemos para o tema do baixo: Semelhante ao tema do coro na cantata 146 ele é um motivo característico e conhecido nessa época como „tema de lamento“. Ele reporta ao século XVII, e em 1710 Vivaldi escreveu a cantata secular "[Piango, gemo, sospiro e peno](#)", e sendo ela bem conhecida é provável que já o poeta do texto das cantata 12 se inspirou nela. Dessa maneira fica muito evidente, que a cantata de Vivaldi influenciou também a Bach até o grau de ele usar a mesma ária. O emprestar ou copiar de trechos musicais, na música antiga, não é uma arte menos pura ou séria. Não era menosprezada como hoje. O transformar de músicas já existentes chamava-se [contrafaktur](#) (*contrafactura*), que já existia desde o início do cristianismo, continua com Lutero e outros patriarcas e existe até hoje. Tenta aproveitar os maiores tesouros da cultura para o louvor a Deus e a missão.

Além disso, os ouvintes dos séculos passados, que viviam sem CDs e outras mídias e dificilmente podiam ouvir apresentações em teatros ou outros lugares, onde se apresentam músicas clássicas, podiam ouvir as ideias mais delicadas dos melhores compositores do mundo na igreja em forma dessas contrafacturas. (A música secular até a época de Bach foi apresentada somente nos castelos para os príncipes e seus convidados, e em dias festivos como quermesses e casamentos no ar livre.)

O tema cromático, que cai uma quarta para baixo, foi usado por Bach em quatro outras músicas: Já em 1712 ele fez uma fuga desse tema na cantata 150 "Nach dir, Herr, mich verlanget", e em 1732 ele reaproveita o coro de nossa cantata 12 para escrever o Crucifixus, a parte central do Credo da famosa Missa em Si ¹. O emprego nessa missa exímia prova, que Bach teve o tema em alta consideração. No ano 1740 ele usa-o mais uma vez para a passacaglia da Cantata 78 (Jesu, der du meine Seele).

Porém, Bach usou o tema também já em 1704 no "[Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo](#)" BWV 992, uma música que exprime as dores por causa da morte do irmão predileto, que é designado também como "lamento". Isso mostra, que Bach conhecia e usou o tema já antes de conhecer a arte de Vivaldi na Itália. ²

As violas e os violinos descrevem em compassos a 3/2 quase ininterruptamente suspiros, que começam em tempo três e terminam no primeiro tempo. Nisso os violinos e às vezes também as primeiras violas tocam constantemente salti duriusculi para baixo, sobretudo trítanos. Toda a imagem musical apresenta uma tristeza tão desconsoladora como poucos outros.

Os naipes do coral começam as suas lamentações apressadas pela angústia logo no segundo tempo do primeiro compasso. Cada voz cita uma outra palavra do primeiro verso. Essa técnica de começar em cada voz com outras palavras ocorre nas obras de Bach raramente; entre outros se acha um coro dessa maneira no início da terceira parte do Oratório de Natal. Ao contrário a esse exemplo o tema musical é na cantata 12 sempre o mesmo, como em uma fuga. Bach aproveitou o fato, que o texto das vozes é parecido e tem o mesmo número de sílabas. O tema começa com uma nota longa, que termina com um suspiro no primeiro tempo do próximo compasso.

¹ Sobre o Crucifixus veja, entre outros: Rilling, Helmut: J.S. Bachs H-Moll-Messe, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1979, pág. 75ss e Walter Blankenburg, Einführung in Bachs H-Moll-Messe, dtv, Bärenreiter, 3^a tiragem 1986, pág.76 s.

² Veja Ambrose em Bach-Jb 1980, pág.35s

Com essas apojeturas Bach evita também o efeito „Wortgeklingel“ (balbucio vão, que parece erudito ou filosófico), que se acha com facilidade em [hexâmetros](#).

A terceira variação traz um tema fugado novo, e mais para frente encontram-se também temas livres ou combinações dos temas anteriores. A sexta e sétima variação trazem um noema¹, uma parte homófona, que entra de repente para ressaltar um trecho ou um aparte do texto. Ele coincide com uma nova parte do texto, que começa com as palavras "Angst und Not", que somam o valor 149. É notável que o coral canta nas primeiras seis partes da [chacona](#) também 149 notas.

Desde o início a música é dominada pela cromática, implicando muitas parrhesias. Em parte a cromática já é natural do gênero menor por causa das variações entre menor natural, harmônico e melódico, mas o emprego da cromática aumenta, chegando ao seu auge na 8ª e 9ª versão, onde se acumulam também os suspiros.

Na parte média a música interpreta a palavra „tragen“ (portar, carregar) com um melisma: quem é portador do sinal de Cristo ("Zeichen Jesu"), carrega por muito tempo e o caminho leva para o vale dos sofrimentos.

Também o sinal de Jesus aparece nas marcantes semibreves dos compassos 85 até 88, onde elas formam um quiasmo.²

O texto na parte A some, segundo Arthur Hirsch (Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs/ Os números nas cantatas de J.S.Bach) o valor 666, e na parte B 222. O número 6 visa o mundo, o terreal, enquanto o dois indica a Jesus. 222 poderia conter também uma alusão ao Salmo 22, que visa a cruz por sua vez pelas palavras „Deus meu, Deus meu.“ A soma de 666 mais 222 é 888, um valor que segundo o alfabeto judaico-apocalíptico corresponde ao nome Jesus em grego (ΙΗΣΟΥΣ).³

¹ [Noema](#), grego νόημα, *noêma*, o pensado, o que foi pensado, também a decisão, opinião, cognição. A raiz é a mesma como na palavra grega νοῦς.

² Se liga a primeira nota com a última, e a segunda com a terceira, resultando em uma cruz. Quem conhece bem as quiasmas, repara-as também quando ouvir uma música. Bach escreve a palavra Christen (cristãos) como Xristen. A palavra aparece 9 vezes.

³ Veja Harry Hahn; Symbol und Glaube (Símbolo e fé) na parte 1 do Cravo bem temperado (Wohltemperiertes Klavier), pág. 27 f.

Hahn anota que 111 e 888 tem um relacionamento forte.

O soprano contém exatamente 111 notas, o que poderia visar a Deus, pelo número 1.¹

Até aqui as deliberações de Harry Hahn. Fazendo uma nova contagem cheguei, porém, a 684 em vez de 666. Esse número vai ter um papel importante na parte final.²

De qualquer maneira podemos confirmar, que a música confirma as expectativas que já a leitura do texto surte.

¹ Baseado nas demais teses no livro de Harry Hahn poderia perscrutar os números 111, 222 e 666 com ângulo de vista cristão-místico ou também gnóstico, para descobrir ainda mais sentidos. O três números 222, 666 e 111 somam-se à maior exaltação de 9, então 999, que contém três vezes o 9, como, em outro sentido, também 27. A somação horizontal de 999 (9 mais 9 mais 9) resulta também em 27. Os números básicos 1, 2 e 6 somam-se em 9, e o produto deles é 12, mais dois números importantes nesse movimento.

² Arthur Hirsch alegou em uma carta do ano 1995 a mim, que ele se baseou na escrita „Trähnenbrod”, uma versão antiga de “Trähnenbrot”. Porém, por mais que investiguei o manuscrito de Bach, de jeito nenhum podia ver um d em lugar do t. Ao outro lado Hirsch usou para a contagem a palavra Christen em vez de Kristen. A variação Kristen não é uma versão antiga, mas uma particularidade estranha de Bach nesse movimento. Hirsch alega nessa carta, que “Xristen” seria uma versão incomum, e por isso ele não usou a ela. Será que ele não teve acesso ao mauscrito? Bach deve ter tido uma razão importante, que ele usou essa forma. Bach abrevia a palavra “und” (e) com „u.“, o que é comum na Alemanha, mas incomum em partituras. Por isso fiz a contagem também só do “u”, ao contrário de Hirsch.

Os valores no cálculo de Hirsch são: $66-47-74-50-58-37-54-44-26-92-81+37 = 666$

A descrição do sofrimento nos primeiros recitativos e árias

Na Cantata 12, de que foi falada nas páginas anteriores, segue um arioso, que parece pela música mais um recitativo, só que o texto bíblico fica acompanhado por cordas assim como as palavras de Jesus na Paixão de São Mateus. Como já Dürr escreveu em "Die Kantaten von J. S .Bach" na página 43 e 44, Bach usa na primavera 1714 por várias vezes um arioso desse tipo. Base é sempre o "dictum", uma palavra da Bíblia, que não aparece no início da cantata como o costume posterior de Bach, mas no segundo movimento. Assim não é o coral, quem interpreta a palavra bíblica. No Domingo das Palmas (Palmarum), na cantata 182, Bach deu o dictum segundo a tradição antiga das paixões ao baixo, porque se trata de uma palavra de Jesus. O mesmo ele faz no domingo de Pentecostes de 1714 no arioso "[Wer mich liebet, der wird mein Wort halten](#)" da Cantata 172 "Erschallet, ihr Lieder". A palavra-chave dos atos, que é citado na Cantata 12, não é uma palavra de Jesus, mas de um sucessor. Poderia ser qualquer um dos cristãos ou então a alma, que fala a nós. Bach dedica o arioso ao contralto.²

Da análise do texto e da gráfica estamos na expectativa, que a tristeza seja menos dramática ou profunda do que no coro da abertura. A tonalidade vira Cm, o que, em comparação com Fm, confirma a suposição. O solista ressalta a melancolia empregando figuras cheio de afetos como parrhesia e katabasis. Mesmo assim cintila um brilho de longe do reino de Deus, que é mencionado no texto: Escalas levadas para cima desenham o caminho para ele. No final, justamente quando a confusão e a tristeza ficam piores a escala parece na forma mais bonita, levando para o reino celestial. Esse levantar-se da pior miséria é sempre o mais impressionante, muito tematizado nas artes desde as antigas lendas e contos de fadas como [Sternentaler](#) (As moedas-estrelas) dos irmãos Grimm, onde uma menina órfã pobre, nua e sem abrigo, mas de coração bom, recebe do céu uma fortuna, até musicais como "[Miss Saigon](#)", onde uma prostituta jovem e também de coração bom sai da miséria (embora que nesse caso o desfecho seja trágico).

¹ Veja a respeito Schweizer p. 75, rodapé, entre outros

O fato de que as palavras de Jesus são cantadas mais grave, achamos já nos tons de leituras medievais.

² Artur Hirsch relata uma outra e mais profunda identificação do sofredor com o Jesus crucificado em "Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs" (O número nas cantatas de J.S.Bach), pág. 57: Ele acha que as 39 alturas de notas diferentes simbolizam as 39 golpes, que Jesus teria recebido durante a paixão.

Tais constelações inspiram os artistas, mesmo se o tema já fosse usado demais e muitas vezes na maneira mais brega,¹ (mesmo se o tema seja muitas vezes banal e surrado em milhares de romances baratos.) Assim o levantar nessa escala grande lembra quase a Richard Wagner. Nós cristãos chegamos ao nosso Pai em compasso 7, que simboliza com o número divino 7 a sublimidade de Deus.

Ao arioso segue a ária "Kreuz und Krone sind verbunden" (cruz e coroa são ligados). Segundo a análise do texto não esperamos muita tristeza, porque o cristão deve aceitar o consolo que o sofrimento („cruz“) e a alegria („coroa“) são ligados e mostrar, se muito, uma leve resignação. Bach continua na tonalidade Dó-Menor, mas usa só poucos afeitos. A corta², de que é concebido o tema, é em muitas outras músicas um tema de alegria,

¹ Um exemplo histórico é a grande quantidade de literatura e contos, que traziam cada vez mais detalhes, depois do resgate da futura imperatriz [Adelaide](#) no paul terrível de Mincio, pelo imperador Otto I, no ano 951.

² Veja Arnold Schmitz: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs (Imagens na música cantada de Johann Sebastian Bach) Mainz 1953

Em página 30 ele escreve sobre as figurae simplices, segundo Vogt: "Vogt emprega o termo „figurae



símplices” para figuras curtas da música como corta, groppo, [tirata](#), circulus (circulus não é o mesmo como a circulatio na música e retórica, mas tem certa parência.)...

...É óbvio que as figurae simplices se desenvolveram dos ornamentos musicais. Importante é a observação de Unger: „Enquanto a maioria dos teóricos separa rigidamente entre essas “figurae simplices” e os ornamentos, encontramos com Spieß uma estranha mistura de todos os gêneros de figuras.” Spieß, no entanto, não importou nada de estranho na figuralogia, a não ser que também as figurae simplices podem ser portadores de afetos, expressões e sentidos.”

mas Schweizer escreveu, que ela não significa sempre alegria.¹

No entanto poderia se presumir a alegria nesse trecho também porque o tema poderia figurar a coroa. Não tem como provar a hipótese irrefutavelmente, a melhor parte seria o tema inicial do contralto, que pinta na partitura uma coroa com três entalhes. (Isso lembra as três notas agudas e as duas graves entre elas na palavra „Krone" (coroa) no recitativo "Ach Jesu" na Cantata BWV 21 "Ich hatte viel Bekümmernis", compasso 13.) Se a suposição, que Bach mostrou a coroa dessa maneira, fosse certo, poder-se-ia ver no tema do baixo nesse mesmo compasso uma cruz com a viga transversal simbolizada pela mínima. Cruz e coroa seriam, destarte, unidos em um só compasso, que reflete assim a mensagem inteira da ária. Uma outra teoria seria, que no próprio contralto, que forma o motivo da coroa, a sexta até a nona nota formam também um quiasmo, unindo cruz e coroa assim no mesmo motivo. O valor das letras de KREUZ e KRONE é 76 mais 59, em soma 135.² Com isso cruz e coroa são também reunidas na introdução, porque os compassos 1 até 6 contém exatamente 135 notas.

¹ Schweizer, p. 508

² Hirsch vê as cruces no quiasmo do compasso 6 na quinta até a nona nota, e também nas notas mais altas dos compassos 1 e 2. Essa última interpretação não parece muito convincente.

Nenhuma dessas teorias pode ser provada, e é bem possível, que nem tudo o que os leitores e ouvintes reparam na música de Bach foi intenção dele, mas o fato, como uma coisa se encaixa noutra maravilhosamente, não pode ser meramente coincidência. Tatsache, wie eines wunderbar zum Anderen passt, stimmt aber doch nachdenklich.¹

Muito interessante é também a luta entre duas notas na palavra "Kampf" (luta) em compasso 101s.

Na edição „Alte Bachausgabe“ e também na „Neue Bachausgabe“ se acham no final com as palavras "Kampf und Kleinod sind vereint" (luta e cetra são unidos) o canto entrelaçado muito audaciosamente com o oboé, e nisso o oboé fica sem desfecho. Ao contrário disso a edição Eulenburg parte de um erro e separa e dista as duas vozes.

Na segunda parte da ária a palavra „Trost“ (consolo) implica mudanças no tema, o que em compasso 31 ao contrário dos compassos 2, 10 e 19 termina com uma nota aguda.² Mais tarde, no entanto, se acham novamente pequenos gemidos nas "Feind" e "Qual". Com isso a tendência amena é arrefecida, e em soma se confirma o que já esperamos da análise do texto.

Contemplemos agora a Cantata 103. A expectativa é que o sofrimento do coro continue no primeiro recitativo e na primeira ária. No recitativo em Fá#m e Dó#m isso acontece visivelmente. No início o tenor canta acordes diminutos, que o baixo contínuo acompanha no estilo dos recitativos simples com notas longas. A primeira frase termina com um sinal de interrogação, que se acha na música em forma de um fim agudo, mas a melodia visa para cima com tanta força, que certamente já indica a direção, para onde o “amado” foi arrebatado. Impressionante e sugestiva é a maneira como Bach compõe as dores com melismas, que visam para baixo e terminam com suspiros. Destarte o recitativo breve, que é impregnado pela conclusão fatalista de que Deus não liga para as nossas dores, se encontra plenamente na tristeza profunda.

Porém, se o número dos compassos, que é sete, não foi escolhido à toa, poderia anunciar, que até as dores acontecem dentro do plano e da ordem divino. O sete aparece

¹ Segundo Ambrose (Bach-Jb 1980, pág. 37s Franck escondeu seu nome na poesia „Kreuz und Kronen, ...Kampf und Kleinod“. Se Ambrose tivesse razão, poderíamos supor, que Bach por informação secreta foi inspirado para colocar também termos codificados na música.

² O Si-bemol grave teria sido possível para o oboé, porque ele era afinado no „tom de câmara” e anotado um tom mais agudo. Dürr estranha muito com o fato de Bach anotar o fim agudo; evidentemente ele não considerou a possibilidade de que Bach anotou assim de propósito para exprimir melhor o consolo ("Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs", (Estudos sobre as cantatas temporãs de Bach)).

em forma dobrada (14) também no número dos tons do melisma, e é assim diretamente ligado às dores. Poderia significar, que se acha a Deus justamente nas dores.

A ária "Kein Arzt ist außer dir zu finden" (Não se acha médico além de ti) fica ainda no gênero menor¹, mas começa com notas que esvoaçam esperançosamente para cima, tocadas pela flauta ou pelo violino solo. Porém, essa esperança não continua muito, pois a melodia cai novamente. Uma comparação com o tema muito mais firme na Sonata Bm para flauta mostra claramente essas diferenças e faz entender, como é estranha essa recaída da melodia logo no primeiro compasso. A melodia está na procura do alvo, e essa busca vira no segundo compasso até nervosa e precipitada. Isso é o tema do texto, que o altista canta: a busca frustrada e debalde. Nisso o solista não é simplesmente a terceira voz como em uma sonata em trio, mas muda e transforma o tema muito.

A busca também pode ser interpretada como insegurança, um titubear na fé. Trechos parecidos se encontram na Cantata 109 "Ich glaube, lieber Herr" na ária do tenor "[Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen, wie wanket mein geängstigt Herz](#)". A maneira como Bach compôs o solo do violino lembra muito a flauta em compasso 3 e outros semelhantes. Schweizer (p. 484) e Dürr (Die Kantaten von J.S.Bach, p. 493) caracterizam a ária como „um vacilar medroso“ („banges Schwanken“). A falta dos tempos fortes no contínuo nesses compassos aumentam a impressão da falta de algo substancial para se segurar e firmar. A busca da alma doente pelo seu salvador parece destarte desesperado e desorientado.

Ainda mais amargo compõe Bach quando o texto revela a necessidade da morte. A palavra „muss“ (deve, há de, tem de) aparece como nona menor em relação ao baixo, enquanto o violino-solo toca uma segunda aumentada, que nem se dissolve, mas entra em uma prima aumentada. O "muss" traz uma parrhesia com seu trítone, seguida por um melisma longa com figuras como exclamativos e parrhesias.² Depois dessa apotesose o solista solicita misericórdia com uma nota longa, assim como um pecador fica ajoelhado ou deitado por muito tempo na frente de seu rei.

¹ Mattheson descreve F#m: "Ob es gleich einer großen Betrübniß leitet, ist dieselbe doch meist languissant und verliebt, als lethal..." (Embora que implica grande tristeza, esta, todavia, está na maioria das vezes languescendo e paquerando, e não letal. (Veja em Kellertat p. 112)

² Arthur Hirsch interpreta o fato, que o melisma junto com os tons do violino chega a 41 notas, como uma alusão ao salmo 41, que fala de doença. Ele compara esse trecho com o melisma sobre o texto "Arzt" (médico) em [BWV 25.3](#).

A esperança implica uma virada súbita e forte para cima, então ao encontro do céu. Também nas seguintes aparências da palavra „esperança“ consta esta virada para cima, mas cada vez mais hesitante, terminando em compasso 56 com um ritmo inseguro. A ária tem 69 compassos, falta um para alcançar o belo número 70: será que é um símbolo para o „Liebsten“ (amado) que falta? Ou pelo fato que fomos ao encontro do céu, mas não o alcançamos por pouco.

Embora que a ária trate da busca e não da tristeza, a música apresenta claramente uma tristeza profunda, fundamentada pelas impressões fortes e claras da linguagem musical de Bach.

Na Cantata 146 esperamos depois da análise do texto a expressão de tristeza profunda na ária do contralto "Ich will nach dem Himmel zu" („Eu quero para o céu“). Bach escolhe, no entanto, o tom Si bemol, que é um tom maior, e a melodia do violino-solo saltita alegremente para cima aplicando até ritmos típicos de alegria („Freudensrhythmen“) constituídos de uma colcheia com duas semicolcheias. Evidentemente Bach revela o fato que somos já separados do mundo e assim virados com toda a nossa esperança para o céu.

O canto pinta essa subida ao encontro do céu claramente com uma escala ascendente. Mas não se trata da escala da primeira até a oitava nota, que lembra de uma fanfarra vitoriosa, mas sai da quinta e chega até a quarta e finaliza na terça que deixa uma impressão mais branda.

As palavras negativas que surgem mais tarde deixam uma impressão adequada na música. „Schnöde“ (vil, desprezível) coincide com uma parrhesia¹, igual ao „Sodom“. A palavra „ich“ (eu) está relevada por uma exclamatio e distanciado do tom grave da palavra „dir“ (lhe, a ti). „Ich“ e „dir“ são também separadas por uma pausa, simbolizando a separação. Esta separação vê-se também na palavra „geschieden“ (separados, divorciados) em compasso 18, quando as vozes seguem em duas direções diferentes.

Simbólica semelhante repete-se por várias vezes até o compasso 49, onde termina a primeira parte do texto.

Em compasso 56 começa a segunda parte, que alega que a falta de paz no aquém faz com que nem se quer deter nele.

¹ É uma parrhesia porque a solista canta um trítone em relação à terça do acorde, que fica com o baixo geral.

Bach dá uma grande importância nessa conclusão, porque o início traz uma declamação enérgica. A palavra „nimmermehr“, um sinônimo forte de „nie“ ou „niemals“ (jamais), repete-se cada vez em um tom mais agudo, correspondendo à figura musical do hiperbaton.¹

Bach visa aqui também um sentido positivo, o céu almejado pela alma, que se decidiu por ele. O violino pinta os acordes com uma fluência de semicolcheias, enquanto o baixo traz calma, consolo e paz celestial com suas colcheias repetidas em grupos a quatro ou formando acordes.² O céu está contigo („bei dir“): por isso aparecem sempre notas agudas com as palavras "Denn ich lebe doch bei dir" (pois eu vivo contigo). Elas lembram das notas agudas da palavra "Frieden" (paz) e com isso fica mais uma vez claro que se trata da paz celestial e não da terreal. A visão da paz celestial concede a esse trecho um consolo, confirmação da fé e quase um sentimento santo. Com isso Bach surpreende em relação ao que esperamos depois da interpretação do texto em cima, mas a interpretação dele é consequente e claramente inteligível.

Mas que diferença em relação ao que vem em seguida: as cordas tocam um acorde diminuto, a voz canta seu „ach“ (ai) pesado pelas figuras parrhesia e suspiratio, e os segundos violinos contribuem com um trítone descendente. Mais claro não poderia exprimir com os meios da época que desde então re nassem de novo sofrimento e tristeza, e isso em larga escala.

O céu („Himmel“) leva a voz para cima, mas „böse“ (mau) (com parrhesia na apojatura que também forma uma nona pequena com o baixo) e „Welt“ (mundo) (trazendo Dó-Menor) forçam o cantor brutalmente de volta para baixo. Também na palavra „drängen“ (forçar, pressionar) não falta a parrhesia. „Weinen“ (chorar) está com exclamatio, parrhesia e suspiratio, enquanto „leg ich mich zu Bette“ (deito-me na cama) pinta o ato com uma melodia descendente e repousa em Lá bemol. Nos compassos a seguir continua a lamentação com ricas figuras de dores e sofrimento em uma concentração que supera todos os outros trechos dessas três cantatas.

¹ ὑπερβατός, particípio de ὑπερβαινειν, grego: transpassar, passar para, transpor ([Hyperbaton](#) = repetição de um motivo em um grau mais alto).

² Compara por exemplo o efeito de sempre quatro colcheias iguais no *Accompagnato* "[Comfort ye](#)" (Consola-se) no *Messias* de Händel.

Finalmente chega a palavra „verlassen“ (abandonado), onde Bach aplica além das ferramentas já mencionadas mais um efeito extremo que, porém, não é audível mas somente visível a quem lê a partitura: as cordas tocam em Mi Maior, e só o cantor canta um Lá bemol, solitário e abandonado harmonicamente.

As palavras-chaves "Himmel" (céu) e "Freude" (alegria) estão em relação como antes „Frieden“ (paz) e „bei dir“ (contigo): eles ficam com o Sol agudo do soprano, o tom mais agudo deste recitativo. Com isso eles se destacam muito das notas graves do mundo („Welt“). Um outro Sol agudo em compasso 7 visa outrossim a Deus, o Senhor („Herr“).

Com 19 compassos o movimento está em uma relação aos 190 do primeiro, que já traçou o vale de sofrimentos na terra em geral. Mas nesse recitativo esse vale aparece com detalhes desastrosos.

A análise do texto se confirma na música. O texto que mais representa dores e sofrimento implica também uma música ao par.

Consolo e conforto por Cristo

Na Cantata 12 o consolo já se revela na ária "Kreuz und Kronen sind verbunden" (Cruz e coroa são interligadas; veja em cima). O ponto mais baixo passou assim, e a seguir a mensagem vira mais encorajadora. Já que ela nem se destaca muito na alegria nem na tristeza podia ser tratada mais breve do que outros movimentos.

Na Cantata 103, no entanto, o poeta do texto se vira somente no decurso do quarto movimento, do recitativo "Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken" (Depois do medo tu me também refrigerarás de novo) em direção à „Freude“ (alegria). Esta palavra aparece realmente no último verso.

Essa transitória fica óbvia já pelo fato que o pequeno recitativo começa em Si menor, mas termina em Ré maior. No início a palavra „Angst“ (medo) e caracterizada por um saltus duriusculus destacado em forma de um trítono, mas no final a alegria irrompe com um melisma longo. As colcheias regulares do baixo, que acompanham o melisma, demonstram a segurança que o crente ganhou recentemente chegado à conclusão que está guardado em Deus.

No meio do movimento curto, mas significante as coisas divinas como Erquickung (refrigério), Ankunft (chegada, vinda) und Verheißung (palavra profética) são destacadas com notas agudas. Na contrapartida "meine Traurigkeit" (minha tristeza) aparece com notas graves e um trítonus no baixo. O canto forma uma segunda aumentada com o baixo. Através de mais uma parrhesia rápida chegamos depois incontinenti para a alegria.

Como vários outros movimentos da cantata também este tem um número de compassos que permite a hipótese que o compositor o escolheu deliberadamente. 9, que é 3 vezes 3 ou 3 em quadrado, então um aumento de 3, exprime a perfeição do Deus triúno.

A semelhança com o primeiro recitativo é muito claro. Os dois recitativos secos são curtos e terminam em palavras características que são palavras-chaves no respectivo movimento: "Schmerz" (dor) e "Freude" (alegria). As duas são figuradas com melismas. No caso de „Freude“ (alegria) Bach lança mão de notas rápidas e correrias. É ao lado das cortas o meio mais comum dele para ilustrar a alegria.¹

Com essas ferramentas simples mas claras Bach marca a virada da tristeza (resignada e calma) para a alegria.

¹ Compare Schweizer, p. 499, entre outras.

Na Cantata 146 a mesma translação deve acontecer em uma ária para soprano. Também aqui Bach parte da tristeza (calma e resignada), ficando no gênero menor, mas sem aplicar figuras muito fortes e dolorosas. Ele se limita a desenhar a ideia de um medo geral com sínopes e ritmos que mudam muito, e pinta o sacudir e semear dos pingos de lágrimas. O coração medroso está voltado para Deus, porque nos compassos 19 e 20 ele aparece com o Sol agudo, que simboliza no recitativo anterior a proximidade a Deus.

Isso corresponde à disposição tímida e devota do crente em relação a Deus. O consolo que emana da palavra de Deus ouve-se no baixo em forma do ritmo da bem-aventurança (Seligkeitsrhythmus) que transluz pela música, prometendo cada vez a felicidade eterna, que espera os cristãos e adocica o sofrimento. Ré menor é muitas vezes uma tonalidade associada a lutas e guerras por causa da semelhança com o dórico, mas aqui desenha por meio do gênero menor características como submissão para com Deus, devoção e também amenidade, grandeza e contentamento.

Na segunda parte da ária a sublimidade do dia da colheita divina é ilustrada com uma escala para cima, uma senda grandiosa que leva ao Senhor. Nisso pode ser comparada com a escala no recitativo da cantata BWV 12.

Já a palavra "jedoch" (porém, no entanto), que anuncia a reviravolta, traz a escala ascendente. Desde então Bach fica mais nas tonalidades maiores, oscilando para o menor somente na "Herzeleid" (sofrimento do coração). Essa palavra forte garante a permanência de um certo grau de padecimento na música, que Bach garante com cadeias descendentes de suspiros. Em compasso 61 chegamos ao gênero maior, e o interlúdio com sua correria bela propala por um momento já certa alegria.

Com a próxima entrada do soprano entra novamente algo negativo, quando os instrumentos com figuras parecidas com as da primeira parte lembram as vacilações apavoradas e as lágrimas. Os últimos dois melismas ficam também indecisos: ilustrando a palavra "Gebären" (parir, dar à luz) nem levam para cima nem para baixo, e somente

no final a curva se levanta¹, e "selig" (bem-aventurado) vê a sua felicidade natural gravemente atrapalhado por irregularidades no ritmo, cromática e mistura entre tonalidades maiores e menores. Termina com um tom grave antes do da-capo da ária.

Em geral Bach segue a linha que já delineamos depois da análise do texto, mas na parte média ele volta para o humor mais resignado. Com o da-capo Bach volta aos sentimentos positivos, mas o da-capo é tão comum nas árias da época que não podemos concluir com certeza que Bach coloca o da-capo para mostrar que no final tudo volta ao bem.

Justamente por tais limitações da forma Schweizer até critica Bach por várias vezes pelo uso frequente das árias com da-capo, porque muitas vezes o ressurgimento dos sentimentos anteriores normalmente não corresponde com o desenvolvimento do enredo.

No entanto, Bach não escreveu o da-capo completo mas somente a introdução instrumental. Talvez Bach cortou a parte porque sentiu também o problema da repetição no contexto do enredo, mas não quis ir tão longe de deixar o da-capo completamente de lado.

O movimento tem 99 compassos, que é um número que pode ser interpretado de várias maneiras. Ao um lado representa o incompleto, porque falta um número para cem, em analogia ao número 69. Falta um para alcançar a perfeição da lei de Deus (10 x 10). Ao outro lado representa duas vezes o número 9 (= 3 x 3), que simboliza a divina trindade. Com a soma de suas qualidades reúne o humano-animalesco com o divino, assim como o número 66. E virado cabeça para baixo 66 vira 99.

A essa ária segue de novo um recitativo, desta vez para o tenor, que figura o Cristo, antes paciente na esperança do que heroico. Segundo a análise do texto esperamos um movimento intermediário, situado no meio entre tristeza e alegria.

¹ A interpretação do melisma deixa dúvidas. Será que Bach quer destacar a beleza do parto, ou será que pensa nas múltiplas dificuldades e na demora do ato que somente no final vira relamente bom, quando a criança nasce e tudo acaba?

O físico Karl Theodor Kühn, no entanto, descreve o parto como expressão da mãe e da feminilidade, que passa por dores, mas seria atraído pelo pai (Deus) por ser feminino e se vira por isso para cima, enquanto o fruto do parto, que aparece no fim do ato, fica na terra (Karl Theodor Kühn: *Das Weibliche in der christlichen Mystik* (O feminino na mística cristã); Schülerdruckerei Manufaktur Ottersberg, 1985, p. 86 s)

Susanne Schöneweiß vê na quantidade do melisma a plenitude do galardão que os crentes recebem no além em compensação por seus sofrimentos no aquém.

Encontram-se muitas expressões de sofrimento, mas o texto deixa claro que „eu choro só por enquanto“, mas também o consolo está dentro do movimento e assim ele termina com um otimismo tímido. O recitativo seco está em Lá menor e precisa de 17 compassos pelas 14 tiras do texto. Como já constatamos na análise do texto faz o par com o primeiro recitativo da cantata. Este contém 19 compassos e 17 tiras. Visto que cada tira abrange menos sílabas o tamanho total é quase o mesmo em ambos os recitativos.

Eles são parecidos também quanto à matéria musical, um conceito didática que já encontramos nos dois recitativos da Cantata 103. Nos dois recitativos Bach trabalha sem melismas, mas as notas destacadas formam um relacionamento claro. O que representa no primeiro recitativo em Sol menor a nota mais alta G4, agora, em Lá menor, é o A3 do tenor. Ambas as notas visam ao o mais sublime, o nosso Senhor. Talvez seja por acaso, que as palavras relacionadas com as notas destacadas ficam mais o menos no mesmo lugar no decorrer do texto, mas por isso a aparência dos dois recitativos é muito clara. Cada recitativo tem duas notas destacadas, uma quase no início, outro no final.

Por causa das claves diferentes a imagem das quatro notas na partitura é completamente idêntica, e sabemos que os compositores da época barroca costumavam dar atenção à maneira como a composição aparece na partitura.

Se comparar o A3 do tenor com o G4 do soprano devemos considerar que o tom mais agudo para o soprano cantado por um menino da escola de Bach é normalmente o G4, correspondendo também visto desse ângulo com o A3 do tenor. Bach escreve o A4 para o solista do soprano só raramente, mais ou menos como o B3 ou Bb3 no tenor, que é guardado para situações fora do comum. Normalmente o tom mais agudo do soprano é o G4 e do tenor o A3, e também por isso os dois correspondem tanto.

Essa atenção par aas notas mais agudas e destacadas confirma também as conclusões a respeito do terceiro tom destacado, no primeiro recitativo, com a palavra "Freude" (alegria), em página 49.

A contraparte é formada pelas palavras "ich" (eu) e "Feinde" (inimigos). Na ária mais otimista e esperançosa do contralto, que é o terceiro movimento da cantata, as palavras "ich" (eu) e "Sodom" apresentam-se separadas e distantes, mas aqui as palavras "ich" (eu) e "Feinde" (inimigos) tem a mesma nota grave. (Entre as notas destacadas, importantes ou acentuadas é a nota mais grave do movimento. Não se levam em conta notas fugazes e sem acento como a anacruse grave em compasso 11 ou os tons graves nos compassos 2 e 15. Também no compasso 4 do recitativo do soprano achamos uma nota grave, mas sem importância.)

Também algumas outras palavras são ilustradas com figuras na música. A cruz aparece no primeiro compasso com uma sétima em relação com o baixo. É uma dissonância que representa o sofrimento, ainda mais porque é alcançada através de um salto. Também a própria nota é portadora de uma cruz, já que o sustenido dela contém cruces. Na língua de Bach, o alemão, aquele sinal sustenido é chamado de cruz (Kreuz).

Além disso Bach forma com as primeiras notas do próximo compasso um [quiasmo](#), que simboliza a cruz. "Plagen" (labuta) e "wein ich" (eu choro) e também "Weltgetümmel" (tumulto terreal) aparecem com parrhesias. "Weint" (chora) recebe ao contrário de "scheint" (parece) uma suspiratio (suspiro musical). Mas esses afetos são fatos isolados e meros enfeites e ilustrações da respectiva palavra e não têm conseqüências para o decorrer da composição eine Suspiratio.

Interessante é também a parrhesia em compasso 6,1, que não parece muito dura, mas antes suave. O Si tende para cima e descreve a atitude das pessoas ("erwählten"), que querem subir a Deus.

O empurrão necessário que uma pessoa deve infligir a si mesma para proferir as palavras "Ich bin bereit" (estou pronto) é exprimido pela exclamatio típica (Sexta menor em compasso 1) e nos compassos 14 e 15 as notas desenham uma coroa na partitura.

Na escala entre tristeza e alegria o movimento deve ser situado em um lugar intermediário. Nem uma, nem outra prevalece. A tendência mais otimista no final vislumbra através de trechos no gênero maior a partir do compasso 13, e pela tendência ascendente da melodia, e ficaria totalmente clara se o organista tocasse um acorde maior no final do movimento. Não consta da cifração, que encontramos com o baixo contínuo, mas corresponderia a muitas obras de Bach e outros e à prática de um organista, que está acostumado de acompanhar hinos nas igrejas.

Satisfação e alegria nos últimos movimentos

Quando se menciona alegria em poesias, literatura e outras artes cristãs tradicionais, não se trata de uma alegria entusiástica como em uma festa de aniversário ou outro divertimento mundano. Desde o início da cristandade aquela alegria desinibida é considerada como mundana e denominada como “alegria pagã” (“heidnische Freude”), que é uma gíria para uma alegria muito forte e exibida. Essa tendência à seriedade está muito forte nas igrejas luteranas e reformadas (presbiterianas) do norte da Europa.¹

Somente no fim do século XX essa atitude começou a diminuir, assim como, em geral, as tradições e atitudes cristãos se perdem aos poucos, e as igrejas neopentecostais em alguns países fora da Europa chegam a incorporar sentimentos bem desinibidos em seus cultos e vida diária.

Na Europa até hoje causa certo constrangimento e timidez entre os fieis se um pastor pede para mostrar verdadeira alegria por causa da ressurreição de Cristo ou outras ocasiões. Tal alegria espontânea e ostentativa é alheia ao europeu do norte, seja por influência das igrejas luteranas e reformadas, seja por causa do clima ou de algo inata na raça nórdica, seja por outra influência. Se muito essa alegria desembaraçada encontra-se por causas mundanas. Mas mesmo um fato como uma competição de futebol ganha causa no norte da Europa reações bem mais moderadas do que em muitos outros países.

Não dá para estranhar que diante de tal tradição os textos das cantatas se referem à alegria nunca sem lembrar do sofrimento, morte e tristeza sempre presentes, seja patentes ou latentes. Por isso podemos chamar esta alegria, que resulta do consolo no sofrimento e não é só divertimento puro e solto, de satisfação. Tem a ver com resignar-se com uma situação e aceitá-la. Também a perspectiva de uma vida melhor no futuro e da vitória sobre outros, que agora têm mais sucesso do que eu, mas que um dia perderão tudo enquanto eu vou receber meu galardão no céu, podem causar tal satisfação, embora que este cálculo nem combina bem com o verdadeiro amor cristão ao próximo.

Na Cantata 12 Bach permanece nessa moderação assim como esperamos através da análise do texto. A alegria não irrompe clamorosa e abertamente, mas continua sempre arraigada na razão oriunda da esperança e firmeza na fé.

¹ Por isso se fala na Alemanha: Ele se alegrou como um pagão. Quem fala assim acha que normalmente um cristão não iria se divertir de uma maneira desinibida como um pagão. Assim como o cristão sofria os sentimentos como sofreguidão, lascívia, raiva e outros, também é moderado na alegria.

A sucessão na fé, seja no bem, seja na desgraça levando a cruz, é tema da ária do baixo. O solista não figura Cristo, mas representa o cristão crente em geral, assim como em várias outras cantatas.¹ Pela certeza de sua fé ele confessa seu Senhor Jesus. Vira assim quase uma quarta pessoa que se ajunta ao Deus triúno, simbolizado pelas três vozes canônicas da orquestra. A firmeza e convicção nobre é caracterizada pela voz de baixo grave e firme, e também por um indício mais escondido: o tema das três vozes canônicas da orquestra é formado do hino "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (O que Deus faz, ele faz bem).

Citações dessa maneira, que citam só poucas notas e muitas vezes com mudanças na melodia ou no ritmo, acham-se frequentemente nas obras de Bach. Nem sempre podemos ter a certeza se certa frase é uma citação ou uma semelhança ocasional, já que existem centenas de melodias de hinos.²

Nesse caso, no entanto, a menção desse hino calha bem na lógica do enredo, e o mesmo hino é usado também como hino final. Assim como em outras cantatas, onde um instrumento toca um hino verso por verso durante uma ária, e depois o mesmo hino está cantado no final, podemos supor uma antecipação consciente da melodia. Com a citação Bach confirma a atitude do cristão, que segue ao Senhor na certeza de que tudo, que Ele lhe faz, seja no sofrimento, seja na alegria, serve para o seu bem.

Também o tema da famosa ária do soprano "Ich folge dir gleichfalls" (Te sigo também) da Paixão de São João apresenta essa semelhança. As primeiras seis notas são idênticas com as do hino e como as de nossa ária. Mas enquanto o soprano irradia pelo timbre de sua voz, pelas coloraturas e pelo caráter da tonalidade Bb um regozijo mais claro, a nossa ária permanece na firmeza tranquila da tonalidade Mib, o tom que emoldura com o Prelúdio e a Fuga tríplice em Mib a Grande Missa para órgão³ ("Große Orgelmesse" ou "Grosse Orgelmesse") que é uma confissão de fé ou catecismo em notas musicais, sublimando destarte a fé cristã em grandeza majestosa, mas com serenidade e calma.

¹ No Oratório de Natal de Bach o baixo apresenta na ária (movimento 8) o crente adorador, que como um rei ou cavaleiro nobre, se ajunta ao seu Senhor com certo orgulho e grandeza. Tal caráter e atitude achamos nas obras de Bach antes com baixos do que com tenores.

² Outro exemplo que mostra a falta de certeza na busca e interpretação de tais citações é o hino „Ó fronte ensanguentada“ ("O Haupt voll Blut und Wunden"), citado no Cravo Bemtemperado (Wohltemperiertes Klavier), tomo 2, primeiro prelúdio em C, compasso 23.

³ [Missa](#), em latim, é culto. A palavra missa não é limitada ao catolicismo.

Desde o início as vozes entram uma imediatamente após a outra. O seguimento acontece pertíssimo ao anterior, uma sucessão apertada, quase como pisar nas próprias pegadas do antecessor.¹

Excepcionalmente não se conclui com um da-capo, mas este só aparece em um fragmento: o baixo canta uma vez o tema, puxando-o a partir da quinta para cima, seguindo a escala, até a oitava. De novo a oitava é o símbolo para o entrar ao reino dos céus, ao unir-se a Deus. A importância da escala já fica clara pelo fato de que o baixo contínuo abandona a sua independência e se junta em uníssono ao solista. As outras duas vozes continuam livres, mas o solista perde a sua independência e vira um com seu Senhor e Pai.

O movimento tem exatamente 40 compassos. 4 visa ao homem, ao "ich" (eu), que é a primeira palavra da estrofe. Com isso pode se supor que também a quarta no início pretende ser outra forma de propagar 4, assim Andreas Werckmeister interpreta os números.² 40 é também o número do esperar, porque 40 anos o povo de Israel esperava no deserto e nós esperamos 40 dias até a Páscoa. Pode ser por isso, que Bach quer incentivar para sermos pacientes, porque a paciência é também tema no próximo movimento.

A próxima ária recai no gênero menor. Apesar de Mattheson descrever o Sol Menor como muito bonito e um refrigério achamos esse tom também em muitas músicas tristes como o coro inicial da Cantata 103. Já na Fantasia e Fuga em Sol Menor para órgão a tonalidade parece forte e imponente.

Nossa ária o tenor se detém com melismas em palavras como „treu“ (fiel) e „Pein“ (agonia, sofrimento), que formam um quadro de relações características entre si. A instrumentação é escassa, somente o baixo contínuo acompanha o solista. Porém, de vez em quando entra um trompete, o instrumento dos reis, e declama verso por verso o hino „Jesu, meine Freude“ (Jesus, minha alegria), cujo texto (aqui implícito) conta da alegria de estar com Jesus e da aflição da longa espera a essa reunião.

¹ Veja também Arnold Schering: Bach und das Symbol (Bach e o símbolo). Bach-Jahrbuch 1925, p. 45

² Mais em A. Werckmeister: Harmonia Musica, Halberstadt 1702 e Musicalische Paradoxal-Discourse (discursos musicais paradoxais), Quedlinburg 1707

³ Este hino fornece também o texto para o moteto “Jesu, meine Freude”, junto com algumas citações da Bíblia. Em [sites e livros sobre essa Cantata](#) acham-se também traduções.

O compasso de 3/4 contribui em conjunto com o „ritmo da bem-aventurança“ (Seligkeitsrhythmen) no baixo¹ para um clima feliz e animado. Considerando todos os fatores o resultado fica novamente não muito claro. De qualquer forma não podemos falar de alegria pura.

A segunda parte é um pouco mais animada, correspondendo ao texto "nach dem Regen blüht der Segen, alles Wetter geht vorbei" (depois da chuva floresce a bênção, toda a tempestade passa). Não tendo da-capo essa impressão mais otimista termina o movimento. (Neste caso não pode ter o da-capo, já que o "Jesu, meine Freude" está entrelaçado na composição, e este não combina com a forma A-B-A.)

Este hino prova que a nossa interpretação é certa, porque ele diz claramente na última estrofe que apesar de todo o sofrimento temos a alegria em Jesus. Mas a palavra “apesar” mitiga a alegria e corta o entusiasmo irradiante.²

O número de compassos é 66. A um lado é a duplicação 33, que alui ao Deus triúno e à idade de Jesus. Ao outro lado está constituído do dígito controverso 6, que, às vezes, simboliza a perfeição, mas contém também forças destruidoras³, sobretudo na combinação 66, que lembra o 666 da Apocalipse, 13.18. 66 liga, desta maneira, o céu e a terra⁴, uma qualidade que calha bem com o conteúdo da ária. 66 é também o valor numérico da primeira palavra da cantata inteira "Weinen", mas não veja uma relação com o contexto neste movimento. Deve se tratar, neste caso, de uma mera coincidência.

¹ Veja.Schweizer p. 489

² Susanne Schöneweiß liga a melodia em sua tese (Hamburg, 1986) logo com a última estrofe, mas não fornece argumentos. De qualquer forma, assim a primeira estrofe como a última cabem bem, e também o conteúdo geral de todas as estrofes.

³ Hertha Kluge-Kahn: Johann Sebastian Bach: Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk, Mösel Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1985, p. 158

⁴ Ibidem p. 70

Agora contemplamos a Cantata 103. Esperamos na última ária antes do hino final um clima positivo, conforme a análise do texto que começa na simples satisfação e chega até o verdadeiro regozijo. A satisfação resulta da conclusão de que a pena não vale a pena, porque quem fica triste machuca a si mesmo. Esse raciocínio ainda fica longe de uma alegria verdadeira, mas despede já os pensamentos tristes.

Porém, Bach decide-se desde o início por uma alegria indisfarçada. O ritornelo (refrão) da orquestra constitui-se de Cortas, os ritmos de alegria típicos que marcam uma alegria clara e natural.¹ O tom Ré Maior liga a ária com muitas outras peças com qualidades parecidas, muitas vezes também enfeitadas com trompetes, como o famoso Aleluia do Messias de Händel e muitas partes do Oratório de Natal de Bach. Schweizer chama as figuras nessa ária, sobretudo as do baixo contínuo, „besonders freudig, ja geradezu überschwänglich” (particularmente alegres, até mesmo transbordantes).²

Porém, já no segundo verso do solista tenor intrometem-se notas e figuras, que arrefecem essa alegria. Com o texto "ihr thut euch selber allzu weh" (vocês mesmos se causam muitas dores) a nota Dó aparece de repente e com ela o primeiro suspiro se destaca fortemente. Os ritmos da alegria desaparecem aos poucos, somente o baixo contínuo rema desesperadamente contra o maré e parece levado para cá e para lá sob impacto dos sentimentos. Seguem-se parrhesias e um trítono destacado como *Saltus duriusculus* em compasso 13 no primeiro violino. Claro que Bach muda aqui para o gênero menor.

Mas a alegria volta, e no decorrer encontramos belos melismas com a palavra "Freude" (alegria). O melisma mais impressionante é o mais longo, que se estende do compasso 46 até 53 e lembra ao melisma com a mesma palavra no Oratório de Natal, que também é cantado por um tenor.³

Também aqui aparece o número de compassos 66, que estabelece a ligação da humanidade com a divindade.

¹ Veja também Schweizer p. 498

² p. 501 s

³ Ária "[Frohe Hirten, eilt](#)" (Corram, pastores alegres)

Constatamos nesta ária novamente uma excelente concordância entre texto e música. O tema geral da música é a própria alegria. Certas infiltrações turvas são clareadas pelo transbordante no baixo contínuo. Por isso, em soma, podemos situar a música claramente na seção alegria; a música talvez até sobrepuje nisso o texto.

Na Cantata 146 tivemos depois da avaliação do texto duas opiniões diferentes (veja página 18). A decisão de Bach é claramente a favor da versão mais otimista. Com a tonalidade Fá Maior escolhe o tom mais otimista de todos os tons possíveis, visto que o ponto de partida foi o Sol Menor do primeiro movimento. A melodia é simples e lembra as fanfarras de trompetes e trompas. Também a harmônica é sem complicações, não se encontram figuras carregadas de afetos. Dentro do tema achamos Cortas declamando a alegria nitidamente. Bem destacada ela aparece a partir do compasso 9, quando violinos e violas começam juntos com uma Corta, que forma o começo de um motivo ascendente.

O mesmo elemento musical, então essa corta, o elemento da alegria tão característico, encontramos nas três cantatas muitas vezes, por exemplo no coral inicial da Cantata 103. Mas agora a alegria irrompe sem impedimentos, em sua forma mais pura, e brilha em sua natureza franca e sublime, porque o ritmo coincide com o gênero maior, e não com o menor como naquele coro. A partir do compasso 16 a Corta está interligada com uma Exclamatio, que impulsiona a música como um júbilo súbito e desinibido, e esta dispara e desemboca em uma escala veloz de fusas, que associam uma virada forte e cheia de emoções para Deus.

Quando depois o solista entra, a Corta permanece no primeiro plano. Os violinos arremessam-na com força homófona e concentrada para dentro da enxurrada musical, enquanto os cantores emulam neste tema inicial dançante e enfeitado por uma Corta, sobem em guinadas canônicas e reúnem-se nisso aos instrumentos. Bach sente essa alegria como regozijo real. Meu aparte de que o texto não seria tão transbordante, porque a felicidade não é prometida para agora, mas somente para a vida da alma depois da morte, não preocupa Bach. Ele não deixa a alma jubilar, que seria um soprano, mas dois homens de carne e sangue (tenor e baixo).

Contudo, o sofrimento e os inimigos, dos quais a cantata trata por longos trechos, deixam-nos descambando e despencam logo para o inferno e ficam lá, separados e longe dos cristãos exultantes. Por isso as correrias e escalas velozes para baixo neste trecho, marcados pelo baixo contínuo, que parecem quase um escorregador.¹

¹ Compare a ária do baixo "[Stürze zu Boden, schwülstige Stolze](#)" (Cai por terra, sua orgulhosa inflada) da Cantata 126 "Erhalt uns Herr bei deinem Wort", em que o baixo contínuo executa figuras semelhantes. (veja também Schweizer p. 474)

Na parte média suaviza-se o júbilo desenfreado, que pela sua desinibição quase parece mundano, os instrumentos agudos emudecem e só o baixo contínuo permanece. Mas a serenidade continua, e o júbilo mais suave parece celestial e transfigurado, não mais apegado à terra: Eu ("ich") mesmo "brilho como as estrelas e resplandeço como o sol" "glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne" e não preciso mais do brilho dos instrumentos, assim como um anjo ou um ser humano transformado em um ser celestial não necessita mais do brilho exterior como roupas esplêndidas e a outras coisas terrenas, e eu sinto o gozo dos céus.

Se eu ("ich") friso que não ouço „nem tristeza, nem uivar, nem gritaria“ („kein Trauern, Heulen, kein Geschrei“), Bach aproveita a menção dessas palavras negativas para compor um pouco de cromática, uma parrhesia e uns suspiros suaves, que, porém, são todos tão leves e dóceis que não conseguem abalar a felicidade. Parecem meras lembranças efêmeros de um passado duro, resquícios de uma memória que já se perde, mas que evocam uma sentimentalidade doce e transfigurada.

Com o da-capo volta o júbilo solto do início, neste caso fazendo todo o sentido no enredo, que continua e leva o ouvinte até o hino final do coro.

O número de compassos é 246 e não parece ser produto de uma concepção arquitetônica, já que nesta cantata também não ocorrem outros números significativos que suscitarium a suspeita de acharmos numerologia nesta cantata. 246 seria a duplicação de 123, que contém os primeiros três números e simboliza assim uma perfeição. A adição e a multiplicação desses três números resultam no mesmo valor.

Com a interpretação do texto Bach fica sem dúvida do lado deles que lhe atestaram grande alegria, apesar de minhas dúvidas iniciais. Certamente Bach parte da convicção de que para um crente forte a mensagem salvadora é tão convincente que ele se vira totalmente para o além, e por isso o sofrimento do mundo não mais o afeta. O crente verdadeiro como parte da „comunhão dos santos“¹ está sempre repleto de louvor, mesmo nas tribulações e até no martírio.

¹ Veja, por ex., o Salmo 149.1, que Bach compus em seu grande moteto "Singet dem Herrn" (Cantai ao Senhor)

Essa atitude encontra-se tanto mais quanto mais simples e desempenhado for o estilo de vida dos seres humanos. As sociedades consideradas mais desenvolvidas e mais civilizadas como as de países ricos de nosso século ou do Império Romano, bizantino ou otomano durante e a partir do auge de seu poder são cada vez mais crivados de pessoas totalmente apegadas à comodidade, e estas resmungam e lamentam por causa de qualquer dificuldade minúscula, que lhes apresenta a vida, e chegam até a virarem amargas e a cometer suicídio. São incapazes de lidar com revezes e dificuldades.

A feminista H. Matilda Meta de Wilka¹ alega que por isso pessoas, que realmente vivem na miséria, dificilmente se opõem contra as causas e causadores de seu sofrimento, ao contrário de pessoas que vivem bem mas vivem o princípio de reclamar de tudo.²

Wolfgang Böhme mostra em seu discurso "J.S. Bach: Prediger in Tönen"³ (J.S. Bach: Predicador em notas musicais), que o cristão em sua vida sempre está assim no sofrimento como na alegria, porque está no caminho, que leva à felicidade eterna, mas está ainda na terra com todos os seus sofrimentos e aflições.

Além disso, Bach parece que ama o desafio do contraste. Certamente é algo comum a muitos artistas, mas nas obras de Bach pode se reconhecer essa antinomia com mais destaque do que em muitos outros casos. Por exemplo, no *Orgelbüchlein* (Livrinho para órgão) encontramos muitos hinos de Natal. Um dos mais alegres é "In dulci júbilo" (latim: Em doce júbilo). Ele descreve uma alegria tranquila e doce, uma felicidade bem por dentro do âmago. Essa felicidade empalidece diante da alegria extática do hino "In dir ist Freude in allem Leide" (Em Ti está a alegria, em todo o sofrimento), que exprime exatamente o que foi dito há pouco.⁴

¹ Ela virou famosa pela frase: Todas as mulheres se alistariam no exército se pudessem começar logo como sargento..

² Veja H. Matilda Meta de Wilka: "Azar, azedume e o sacudir desses", Curitiba, 1991

³ Em Herrenalber Texte 64, Karlsruhe, 1985, p. 102s

⁴ Também os hinos "Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Quem deixa o Deus amado agir) e "Jesu, meine Freude" (Jesus, minha alegria, compare sobre este hino as páginas 57 e 58), que ambos tratam de paciência e confiança em Deus, apresentam uma alegria aberta, e isso apesar do gênero menor das duas melodias originais.

A verdadeira alegria resulta do sofrimento e destaca se em contraste a ele.¹ Esta é também a origem de toda a alegria pascoal, que é descrita, por exemplo, no hino para órgão Orgelchoral "[Erschienen ist der herrlich Tag](#)". As palavras de Georges Beyron sobre este hino pascoal valem plenamente também para essa ária. Valem até mais, porque o nosso exemplo fica no gênero maior e vira assim ainda mais excitado, e elas mostram mais uma vez a universalidade da linguagem musical do mestre. Beyron escreveu em „La symbolique musicale de J.S. Bach, au miroir des choral's de l'Orgelbüchlein“ (Positiones lutheriennes, anuário 33, 1985, p. 86): " Dans le choral 31 nous avons une tout autre atmosphere...cellules anapestiquesl signes de joie, qui marchant parallelement a la tierce ou a la sixtel e qui eclatent litteralement en un Alleluia triomphal les dernieres mesures. Cést une atmosphere de victoire." ²

¹ O contraste na arte serve desde o início para destacar o bem do mal e para revelar as virtudes. Já no antigo romance „Sapientia“ de Roswitha von Gandersheim. Gandersheim, Alemanha, por volta do ano 940, este princípio leva a cenas cruéis e até perversos e pornográficos para que as virtudes se destacarem mais.

² Tradução: A simbólica musical nos hinos de J.S.Bach, ou o espelho dos hinos Orgelbüchlein (Livrinho para órgão) (Posições Luteranas, anuário 33, 1985 p. 86):" No hino 31 de coral, temos uma atmosfera toda diferente ... unidades anapésticas como sinais de alegria, que marcham paralelamente em terças ou sextas e que literamente irrompem nos últimos compassos em um Aleluia triunfal. É uma atmosfera de vitória. (Hino de igreja, em francês ou alemão, é choral)

Os hinos finais

No hino final resume-se mais uma vez todo o sentido da cantata. É a contraparte da palavra bíblica inicial, e lhes é comum que o texto não é do poeta que escreveu a cantata. Eles são escolhidos e ajuntados como uma citação de outra fonte.

Sob certos aspectos o hino final é tratado como uma palavra bíblica. Uma cantata sobre um hino como a cantata “Louva ao senhor potentíssimo“ prescindem de uma palavra bíblica na maneira das outras cantatas, e hinos podem servir também como texto para um sermão, em lugar de um trecho da Bíblia.

Isso não é muito incomum, já que muitas igrejas permitem também que os pregadores escolham outros textos fora da Bíblia como palavras de santos, fundadores de igrejas etc.¹ Estes textos não têm o mesmo nomeado como a Bíblia, a não ser que uma igreja contribui ao seu santo, fundador ou profeta tanto prestígio como por exemplo o fazem os mórmons², mas eles são considerados textos sacros pelo prestígio que se atribui aos autores, seja por uma santificação oficial, seja pela ideia da infalibilidade que é atribuída ao papa católico e a profetas e fundadores de certas igrejas evangélicas particulares. Também existem pessoas que desfrutam de uma alta valorização em várias igrejas, como, por exemplo, o teólogo alemão Dietrich Bonhoeffer, e por isso estão em alto prestígio.

O mesmo vale para hinos das igrejas, embora que também neles encontram-se textos mais rasos e sem inspiração.

Mas na prática existe uma grande diferença. O texto bíblico existe antes da cantata. Quem quer escrever uma cantata sobre o domingo Jubilate, lê os textos bíblicos deste domingo e escolhe uma passagem como lema da cantata. O texto bíblico é escolhido antes e os textos livres são escritos assim que calhem bem no contexto da palavra bíblica. Este trecho aparece bem no início da cantata como palavra bíblica, em um recitativo, arioso ou coro.

Já o hino final é escolhido para concluí-la, geralmente depois de escrever a cantata. Geralmente toda a cantata já está pronta, e o autor do texto ou o compositor procuram uma estrofe de um hino, que melhor se encaixe no enredo.

¹ Por exemplo, em muitas igrejas católicas é comum que os noivos podem escolher uma palavra Ernesto Cardenal ou outros poetas religiosos de hoje para o seu casamento.

² Eles ensinam que ainda hoje vivem profetas que anunciam a palavra de Deus assim como na época bíblica, da maneira de que o que estes profetizam é considerada lei divina para a igreja. O fundador da igreja dos mórmons (Santos dos últimos dias) publicou um livro, o [Livro Mórmon](#), que lhes é santo igual a Bíblia.

Esta é a dificuldade. Se não existir uma estrofe com um texto exatamente visando ao tema central ou a conclusão final da cantata, deve ser escolhido uma estrofe que combina melhor entre todas disponíveis. Não é costume de o autor da cantata escrever uma estrofe ele mesmo.

Na Cantata 12 o hino final concorda belamente com o enredo e continua sem ruptura o que os dois movimentos anteriores preparam. O caráter otimista da melodia do fim do século XVII, que exprime firmeza na fé, permanece também na composição a quatro vozes muito firme e homófono. Somente à palavra "väterlich" (paternal) ligam-se colcheias macias descendentes cantadas pelo tenor.

O espírito belo e positivo do texto é valorizado pela sobrevoz, que pode ser executada também por uma trombeta.

Bach trabalha nessa cantata também com o significado dos números. Vimos vários exemplos nos movimentos anteriores. Um número significativo pode ser coincidência, mas a frequência e soma deles todos mostra que alguém os escolheu de propósito. Mas o número de compassos de um hino final é normalmente fixo e poderia ser mudado somente quando se muda o tipo de compasso, mas dificilmente se chega assim ao valor pretendido.

Resta como outro meio o número das notas, seja do soprano ou seja de todas as vozes. O número das notas do soprano é definida pela melodia tradicional do hino, mas Bach pode aumentá-lo se compor algumas colcheias de ligação a mais, como é o estilo dele também em outros hinos. Mas o aumento teria limites, ao máximo chegaria mais ou menos ao dobro das notas do original.

Já o número total das quatro vozes cantadas mais da sobrevoz tem uma margem de variação maior. Pelo fato de ter escolhido uma sobrevoz Bach aumenta o número de vez, e para acertar exatamente o número desejado ele pode adicionar ou eliminar colcheias e semicolcheias, com que ele costuma enriquecer as vozes. Assim Bach chegou a 224 notas, a duplicação de 112, o número de CHRISTUS (3 + 8 + 17 + 9 + 18 + 19 + 20 + 18).¹ Com esse aviso Bach confirma que alcançamos o alvo da viagem, o Cristo, o Salvador. Seguíamos-lhe na ária do baixo, tomávamos a resolução firme de sermos-lhe fieis na ária do tenor, e chegamos agora em seus braços, e nisso Deus e Cristo é o mesmo, não faz diferença que antes falavam de Cristo e agora, no hino, de Deus.²

¹ Para quem estiver sem conhecimento na matéria seja explicado que a base da numerologia na Europa é o alfabeto latino, que tem 24 letras, o J era ainda desconhecida, em lugar dele usava-se a letra I. Se nas línguas modernas ocorre uma letra J, ela é contada como a letra I e vale então 9. K vale 10, L vale 11 etc. U e V são também ainda a mesma letra e valem 20. I und J = 9 rechnet, K erhält 10 usw. Christus é em alemão e também em latim o nome de Cristo.

² Se Bach ou Franck tivessem insistido na palavra "Gott" (Deus) em lugar de "Jesus", teriam tido que escolher uma outra estrofe de hino que talvez não se encaixasse tão bem no texto. Parece que usavam Deus e Jesus como sinónimos, em conformidade com a teologia evangélica como também católica.

12 é também um número da igreja, porque ele fica pelos doze apóstolos ou discípulos. Com este significado encontra-se no coro inicial desta cantata, onde os cristãos santificados carregam a cruz, o sinal de Jesus ("das Zeichen Jesu"). Já neste lugar ele fica em lugar de todos os verdadeiros cristãos, que todos carregam o sinal de Jesus. Estes cristãos agora são ligados com Deus. O número 1, que significa Deus, liga-se ao 12 e vira 112. 112, por sua vez, é também Cristo. 112 diz então: "Em Cristo somos ligados com Deus" ("em 112 são ligados 12 e 1").

Que simbólica forte e emocionante! E isso em uma obra dos primeiros anos do compositor, embora que se aprende que Bach aplicava a numerologia somente nas obras dos últimos anos de sua vida. E com esta simbólica termina essa cantata impressionante.

O hino final da Cantata 103 contém 247 notas, o que não deixa pensar em Bach ter aplicado numerologia. O número de compassos é 12, o que combina bem com o número 12 da Cantata 12, mas este número não é obra de Bach.

A melodia é do hino "Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (O que meu Deus quer, aconteça sempre ou O que meu Deus quer, seja feita sempre), o texto é de Alberto, Duque da Prússia,¹ que foi o último grão-mestre da Ordem Teutônica, uma ordem de cavaleiros alemães, que não somente agiam no Israel, mas também na Prússia, onde tribos cristãs pediram por ajuda contra tribos pagãos. Prússia virou um estado sob tutela da ordem, mas no início do século XVI Alberto aderiu à reforma luterana, e com isso também a ordem acabou de existir e o território dele virou o [Ducado da Prússia](#). É um hino que exprime confiança em Deus e consolo e prontidão de aceitar e levar a cruz. O conteúdo é muito perto do hino final da Cantata 12. A melodia em si exprime força de caráter e esperança e combina idealmente com o texto. Por essas qualidades a melodia foi também usada para outros textos semelhantes nos hinários.² Por isso a melodia era conhecida e despertava os sentimentos consentâneos. Hoje ela é ainda cantada e conhecida entre os luteranos do Norte da Europa.

Bach usa o hino "Was mein Gott will" na Paixão de Mateus depois da famosa palavra de Jesus "Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille" (Meu pai, se não for possível que esse cálice passe, eu o beberei, assim a tua vontade seja feita; ou, literalmente: assim aconteça a tua vontade). Depois dessa prova de obediência absoluta o recitativo para e no meio do constrangimento dos ouvintes pela situação soturna o coral entra com as palavras e canto firmes: O que meu pai quer, aconteça sempre.

¹ Também conhecido como Albrecht, der Ältere (Alberto, o mais velho) e Albrecht von Hohenzollern, ou, na Polônia, como Albrecht Hohenzollern.

² No Hinário da Igrejas Evangélicas da Alemanha encontram-se "Wer Gott vertraut hat wohl gebaut" (Quem confia em Deus constrói bem) e "Wie' s Gott gefällt, so gefällt's auch mir" (O que agrada a Deus, agrada também a mim), ambos do século XVI.

Uma comparação das duas versões revela que Bach acha também em um simples hino meios de impressão e interpretação: Nos compassos 3 e 4 a palavra "verlassen" (abandonado) traz dissonâncias notáveis, todo ao contrário das colcheias macias no mesmo lugar na versão da Paixão de Mateus. Macio parece, por sua vez, o compasso 3.1, onde na Paixão um acorde firme figura a vontade de Deus. A flagelação na Paixão com as palavras "züchtiget mit Maßen" (flagela com moderação), que o tenor e, em partes, o contralto descrevem nitidamente, falta na cantata, mas nesta o baixo pinta uma bela figura que provavelmente descreve o ato do "Aufsetzen" (pôr) da coroa. Uma Corta bem destacada em compasso 5 no soprano e outra no penúltimo compasso no contralto sublinham o caráter alegre, ao contrário à versão da Paixão. A palavra "Wohl" (bem) causa está última Corta, enquanto a Corta em compasso 5 tem sua origem na alegria e emoção sentidas na pronúncia da palavra "dir" (a Ti ou para Ti).¹

Durante a palavra "Freudenkron" (coroa da alegria ou coroa pela alegria) o baixo sobe, querendo alcançar a alegria que está lá em cima com Deus, assim como o vimos em outros lugares semelhantes nas árias e recitativos. A figura do contralto no quarto compasso antes do fim poderia ter a mesma função.

No ano 1724 a congregação de Leipzig já ouvira na festa da Epifania, no dia 6 de janeiro, então três meses antes do domingo Jubilate, na cantata "[Sie werden aus Saba kommen](#)" um hino final com a mesma melodia.² A comparação das duas confirma também a importância do acorde em Fá# em compasso 3.1.

Embora que o hino nesta versão perca um pouco da sua confissão de fé heróica e de sua força originária, por causa da dominância dos melismas macios, também este hino pertence claramente pelo seu texto à temática típica da melodia: Confiança em Deus, também sob a cruz e na miséria.

Em resumo podemos constatar que a alegria reina no hino final da Cantata 103 como princípio geral, e Bach mostra-a tão claramente dentro das possibilidades de um hino simples.

¹ Também aqui uma comparação com outras obras corrobora a certeza de nossa interpretação. Cortas encontram-se ligadas a pronomes pessoais ou possessivos, que se referem a Deus ou Jesus ou ligam o homem com eles: Paixão de Mateus, ária "[Ich will bei meinem Jesus wachen](#)", Cantata 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" no recitativo "[Ach Jesu, meine Ruh](#)" e na ária "[Komm, mein Jesus, und erquickte](#)" e ibidem em compasso 8 com "meinem" (meu), compasso 18, 24 e outros com "du" (tu), Cantata 68, no recitativo "Ich bin mit Petro" compasso 4 com "mein Jesus" (meu Jesus), entre outros.)

² Este teve na melodia um melisma na antepenúltima sílaba antes da repetição, enquanto a versão dos hinários de hoje traz um melisma na penúltima sílaba antes da repetição.

O hino final da Cantata 146 foi preservado sem texto, o que deu origem a múltiplas especulações. A melodia é do hino "[Werde munter, mein Gemüte](#)" (Levanta-te, minha alma, ou: desperta, meu espírito), porém na cantata a melodia aparece um pouco diferente em relação à versão conhecida hoje nos hinários. O uso da época corresponde mais com a forma da Cantata 146, mas apresenta várias formas. Na Paixão de Lucas de Bach, que provavelmente não é uma composição autêntica dele, o hino se encontra com o "Stille, Stille heißt die Losung der Gottlosen in der Welt". Aqui faltam em relação à cantata só as duas cortas e o salto tipicamente barroco para baixo no penúltimo compasso. O uso das duas cortas prova a alegria geral do hino. A ela o texto perdido deveria fazer jus.¹

Algumas propostas para substituir a falta do texto foram já apresentadas no capítulo sobre os textos das cantatas (página 15). O texto proposto de Neumann "Ach, ich habe schon erblicket" exige uma nota a menos no antepenúltimo compasso. Além disso, palavras importantes como "steh da vor Gottes Thron" (fico diante do trono de Deus) e depois "Freude" (alegria) não deixam vestígios na música. Neumann alega que na época o texto teria sido cantado com essa melodia, mas Bach usa no Orgelbüchlein com a primeira estrofe do hino "Alle Menschen müssen sterben" uma melodia diferente. Além disso, o mesmo texto encontra-se como hino final já na Cantata 162, com outra melodia e com uma Corta com a "erblicket" (vi), o que corresponde à antecipação do sentimento alegre no hino final da Cantata 103 (compasso 5). Também a respeito do movimento das colcheias a composição não acompanha o texto assim, como se o espera em músicas de Bach.

Pior ainda é a concordância com o texto de Peters, a segunda estrofe de "[Werde munter, mein Gemüte](#)". A "Barmherzigkeit" cairia na Corta o que não faz sentido, porque uma palavra como Barmherzigkeit (misericórdia) deve ser composta com colcheias em curvas macias ou simplesmente com semínimas e uma cadência amena, seja com subdominante, seja com dominante da dominante. E a Corta de compasso 8 cairia absurdamente em "Sünde" (pecado)! Se procurar o texto neste hino deveria pelo menos escolher a oitava estrofe "O du großer Gott, erhöre" O baixo firme nos últimos dois compassos iria confirmar o "Amen" (Assim seja).

Ainda melhor seria a primeira estrofe de "[Freu dich sehr, o meine Seele und vergiß all Not und Qual](#)" (Regozije muito, ó minha alma, e esqueça toda miséria e aflição²) (EKG 319,EG 524). A cromática do compasso 5 combina bem com a palavra "Trübsal"

¹ Bach usa a mesma melodia também na Cantata 147 na famosa versão "Jesus, alegria dos homens". Mais exemplos veja no site [Bach Cantatas Website](#).

² Texto e tradução completa: Freu' dich sehr, o meine Seele! / Und vergiß all' Noth und Qual. / Weil dich nun Christus, dein Herre, / Ruft aus diesem Jammerthal: / Aus Trübsal und großem Leid / Sollt du fahren in die Freud', / Die kein Ohr jemals gehöret / Und in Ewigkeit auch währet. (Regozija, ó minh`alma/ e esqueça toda miséria e aflição./ Porque agora Cristo, teu Senhor,/ te evoca (chama para sair) deste vale de lástimas./ Da soturnidade e grande sofrimento/ terás que viajar para a alegria/ que jamais foi ouvido por orelha nenhuma/ e demora até a eternidade.

(soturnidade, tristeza) e em compasso 8 a palavra "Freud" cai também em um lugar muito conveniente. Em compasso 7 a palavra "fahren" (andar em um veículo) combina com a linha do baixo, embora que eu esperasse neste caso também em compasso 8,1 duas colcheias. Estranha seria a Corta em compasso 4, que acompanharia a palavra „Not“ (miséria). Esta palavra negativa aparece com uma negação, o contexto é então positivo, sem miséria. Mas o costume de Bach é compor as palavras em tais contextos no sentido original. Por isso, para ser exato no contexto histórico, não deveria ter essa Corta.

Também a última estrofe deste hino calharia bem. Neste caso as colcheias ondedas poderiam esboçar os anjos.¹ "[Freu dich sehr, o meine Seele](#)"² era um hino muito conhecido na época de Bach e talvez pudesse ser cantado pelo coro sem texto, só com as notas na mão, se talvez faltasse o tempo para copiar os textos. Ele repercute o tema da cantata, traçando a trajetória da soturnidade e aflição até a alegria ("aus Trübsal und großem Leid...in die Freud") e combina assim também idealmente com o evangelho do domingo Jubilate.

Para esta proposta a última nota da partitura deve servir para duas sílabas, teria que ser dividida. Mas uma solução sem mudança de nota alguma não existe dentro do estilo desse hino, já que a rima acontece entre o último compasso e o antepenúltimo. Um coral hábil teria executado isso naturalmente sem nem o maestro falar.³

O texto da proposta de Wustmann é o seguinte:

<i>Denn wer selig dahin fährt,</i>	Pois quem parte (daqui) bem-aventurado
<i>Da kein Tod mehr klopfet an:</i>	porque morte alguma bate mais na sua porta
<i>Dem ist alles wohl gewähret,</i>	a ele tudo será cedido de mão beijada
<i>was er ihm nur wünschen kann.</i>	tudo o que possa lhe desejar.
<i>Er ist in der festen Stadt,</i>	Ele está na cidade firme,
<i>da Gott seine Wohnung hat,</i>	onde Deus tem a sua habitação
<i>er ist in das Schloss geführt,</i>	é levado no palácio
<i>das kein Unglück nie berührt.</i>	que jamais foi afetado por desgraça.

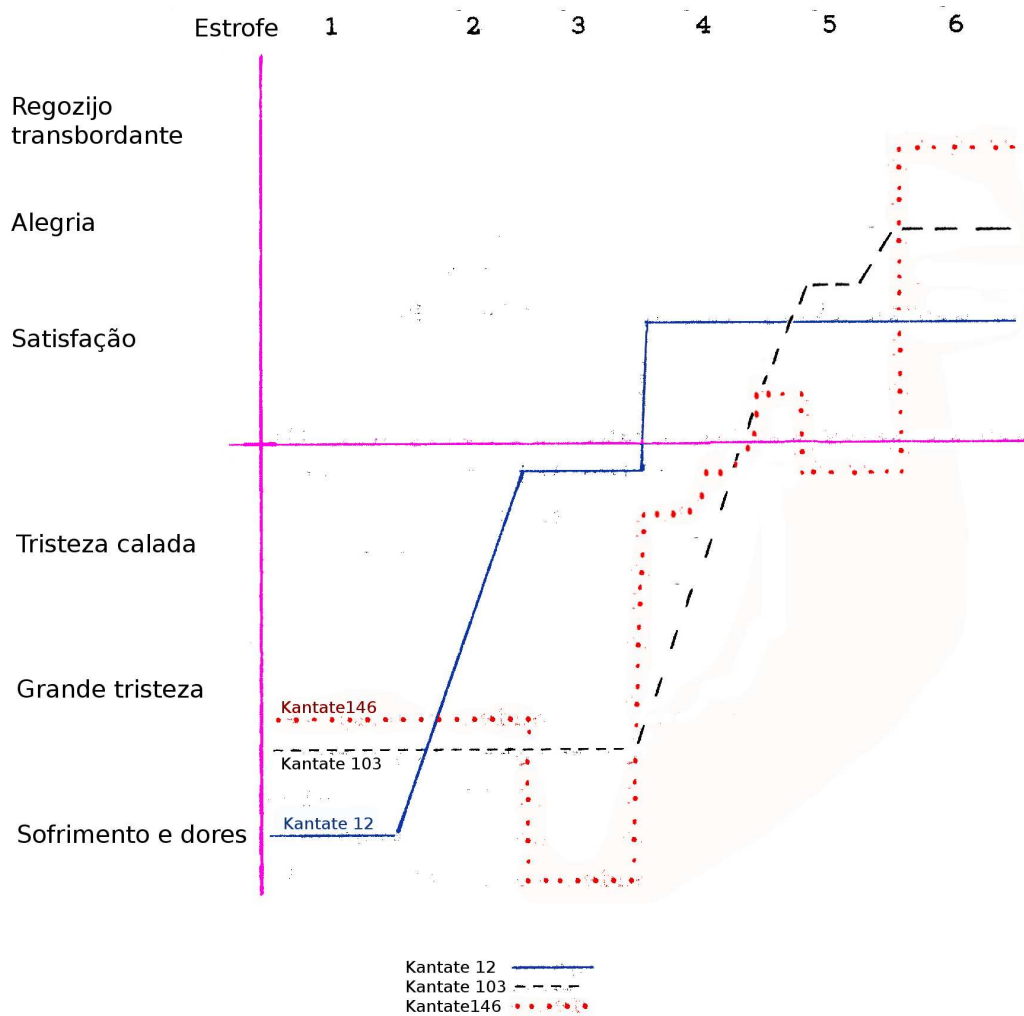
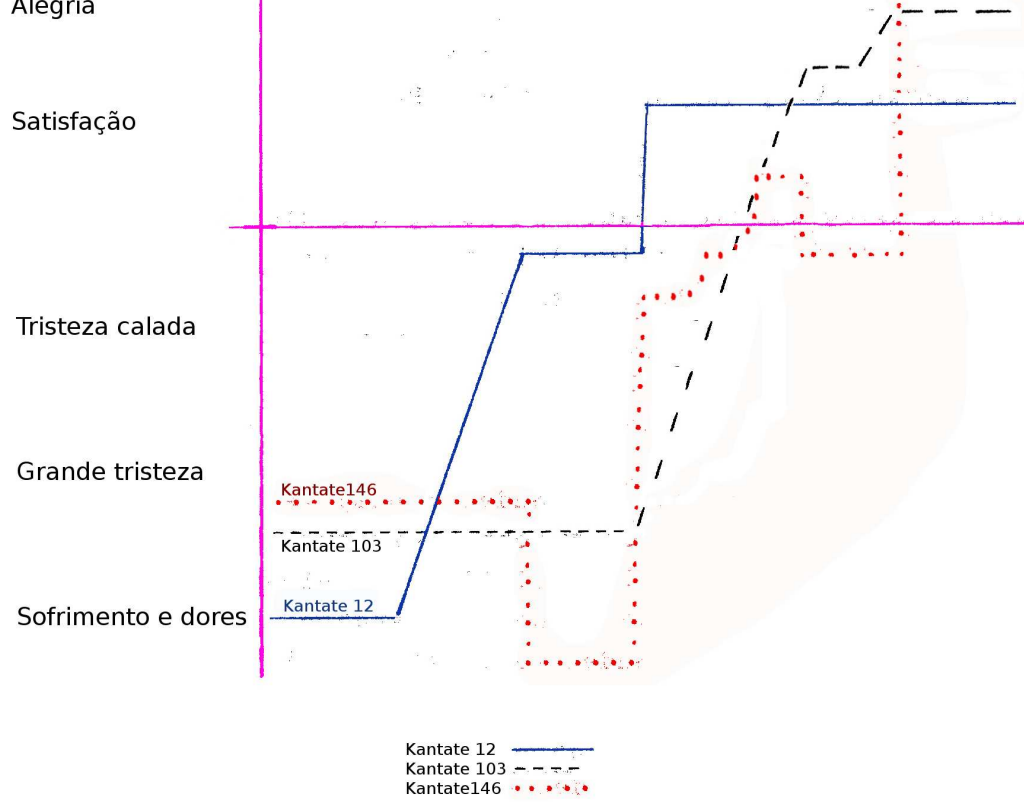
Examinando esta estrofe sinto falta de algo correspondendo à palavra morte („Tod“). Também as colcheias nos últimos quatro compassos parecem-me sem razão. Também teria ser fácil para Bach ilustrar a palavra „fähret“ (anda de veículo, viaja, anda, dirige) com mais colcheias no baixo em compasso 2, tempos 3 e 4 (C-D-E-C). Em geral, o texto prescinde da euforia que esperamos depois do desenvolvimento nos movimentos anteriores.

De qualquer forma, a música do hino representa uma disposição alegre e remida.

¹ Antigamente o fim da estrofe era um pouco diferente: "...mit den heiligen Engeln droben ewig Gottes Gnade loben." (...com os anjos santos lá em cima louvar eternamente a graça de Deus.)

² Veja também o hino com melodia no site russo <http://peterpaul.ru/948>

³ Veja também em Kritischer Bericht zur NBA (Kantaten zum Sonntag Jubilate) p. 86



Diferenças em relação ao diagrama dos textos das três cantatas (página 17) ocorrem na Cantata 146 nas estrofes 2 e 4. Com elas a ascendência na gráfica virou ainda mais acidentada e menos constante do que antes no diagrama textual. Na Cantata 103 a curva no primeiro movimento foi simplificada. Se quiser diferenciar entre a parte inicial da orquestra alegre e o recitativo do baixo, no meio do primeiro movimento, cheio de sofrimento, a trajetória seria ainda mais movimentada e complicada.

Na Cantata 103 somente o quinto movimento saiu na música mais positivo do que no texto, fora disso não tem divergências.

Em BWV 12 as gráficas de texto e música são completamente idênticas.

Muitas particularidades comuns na linguagem musical provam a semelhança das afirmações em todas as três cantatas. A comparação revela o que é comum e revela o teor teológico que é a base de todas as três cantatas. A linguagem musical de Bach é intemporal e já totalmente desenvolvida nas obras dos primeiros anos, o que facilita a comparação das três cantatas.

2) A homilética na substância musical do mestre mostra-se claramente. A música aparece como irmã gêmea da pregação, que interpreta textos, assim como foi exposto e postulado em cima no capítulo “Base e princípios das composições” (página 10).

A exegese de Bach é sempre objetiva, alcançando assim quase uma identidade de música e texto, ou a música interpreta e sublima o texto em um sentido claro e perceptível, matizando e adornando-o, assombrando ou alumando. Em ambos os casos as contribuições da música são concretos e mensuráveis, bem ao contrário de muitas músicas superficiais, sobretudo as populares, onde a mesma música pode ser usada para textos totalmente diferentes e são ouvidos sem raciocínio analítico, sem entender nada.¹ Mas também em relação a colegas eruditos como Haydn e Mozart mostra-se a objetividade e perfeição da música de Bach. Ele não musica textos de uma maneira bonita e amena, mas ele interpreta-as. Assim como Schubert se destaca com sua maneira interpretativa entre os compositores do „Lied“ alemão (canção erudita), também Bach se destaca entre os compositores. Com isso a música não somente vira igual ao texto, mas em muitos casos muito mais sublime.

¹ Dois pintores vivem de retratos. O primeiro pinta a cabeça, depois coloca roupas, que combinam com a pessoa, escolhe bem o modo como a roupa cai e as cores, e também o fundo difere segundo a caráter e as qualidades da pessoa. O outro pinta só a cabeça, todo o resto da imagem vem já pronto do computador: uma roupa caríssima da última moda em cima de um corpo bonito e um fundo qualquer, pronto. Assim não demora, os clientes dele pagam menos e muitos gostam dos retratos industrializados.

Goethe, o mais famoso entre os poetas e escritores alemães, detestava essas qualidades no compositor Schubert, contemporâneo dele, porque Schubert musicou textos de Goethe e este não quis que a música fizesse sombra no texto.

Hoje, pelo contrário, valorizamos a música justamente por isso, e sentimos, como ela leva o texto consigo a um patamar mais elevado, e muitos textos viram imortais somente por causa de uma composição emocionante sobre um texto, fato notabilíssimo nas obras de muitos compositores, sobretudo nas obras de Bach e Schubert, através dos quais muitos textos medíocres sobrevivem até hoje.

3.) Em todas as três cantatas percebe-se um plano arquitetônico claro. Este segue o desenvolvimento do texto. Ligações estilísticas e arquitetônicas interligam os movimentos e revelam a unidade da cantata.

Como argamassa adicional Bach usa a numerologia, adaptando o plano arquitetônico a certos números. Como já alegado a interpretação de tais números deve ser feita sempre com o máximo cuidado, porque uma composição fornece uma grande quantidade de números e alguns deles sempre são números que têm um significado. Números simples como 3 e 7 acham-se em quase todas as obras, até em música popular, sem que eles queiram visar a Deus.

Alguns numerologistas tiram também conclusões do produto transversal¹ ([Quersumme](#)) dos números, deixando assim uma margem muito ampla de especulação. Mas ao analista mais cuidadoso só o cúmulo notável de números ou outros avisos claros podem dar a certeza de que o compositor quisesse exprimir-se também através dos números.

Na Cantata 12 constatamos uma quantidade muito grande de números, justamente na cantata mais antiga destas três, enquanto as ciências buscam por vestígios de numerologia até agora somente nas últimas obras de Bach.

A quantidade de 16 compassos da sinfonia pode ter a sua razão simplesmente na perfeição de quatro frases a quatro compassos. Os outros movimentos apresentam números que visam uma simbólica e podem ser escolhidos por deliberações numerológicas. Somente os número 62 de compassos da ária "Kreuz und Kronen sind verbunden" não permite uma interpretação plausível. E isso embora que outros números dentro da ária deixam a concluir que Bach quer transmitir algo através da numerologia.

Através de muitos livros estudados Bach foi confrontado com a arte da numerologia, que estava muito presente na Europa deste a época medieval. Ao que se sabe Bach foi um representante conservador do milênio ocidental-cristão serôdio, em que a antiguidade junto com suas raízes babilônicas e egípcias sobrevivia na Europa católica-imperial.

¹ Soma dos dígitos ou algarismos de um número. O produto transversal de 174 é $1 + 7 + 4 = 12$.

Certamente Bach foi ao encontro de [Leibniz](#), que formulou a frase famosa "Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi" (A música é o exercício aritmético secreto da alma, que conta inconscientemente).¹ A música compara-se destarte com a primeira arte do antigo [quadrvio](#) das sete artes liberais (aritmética, geometria, astronomia e música). Pelo contar inconsciente constrói uma ponte a Deus.²

Não existe uma regra ou costume segundo o qual todos os movimentos devem conter números significativos. Mas, além disso, consta que em obras, em que o número total dos compassos tem um significativo, normalmente não todos os movimentos podem conter um número de compassos significativo.

Por isso fiz a seguinte conclusão: Se a soma total de compassos da cantata, que é a soma dos compassos dos movimentos ($16 + 141 + 7 + 62 + 40 + 66 + 10 = 342$), tiver um significado, é (quase) certo que um (ou mais) movimentos têm um número de compassos sem significativo, porque o número dele (ou deles) foi escolhido somente para chegar ao número desejado para a soma total. Se inverter essa regra pode-se concluir que o fato de um movimento de uma obra com números secretos não tiver um número significativo pode ser um indício de que a soma total significa algo. E, realmente, o número 342 leva-nos de volta ao título da cantata, a origem da trajetória percorrida nesta cantata: "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst u. Noth sind der Kristen Tränenbrot" – Bach escreve essa frase exatamente assim, com a palavra „und“ em abreviatura („u.“), e Christen (cristãos) com X no início, assim como se escreve em grego, embora que o resto da palavra segue a versão alemã. Com essa maneira de escrever o valor de letras dessa frase é 684, exatamente o dobro de 342.

Ouvindo a cantata ninguém percebe, mas quem verifica percebe que Bach repete o título da cantata no final, quando se conclui o último compasso e completa assim o número 342. Parece como um pastor, que no final de um sermão bem-feito repete mais uma vez o lema ou título do sermão, para que a palavra, que foi alumiada e contemplada de todos os aspectos, caia mais uma vez no coração aberto e preparado dos ouvintes.³

Com essa descoberta maravilhosa e numerologicamente notável poder-se-ia concluir essa cantata fascinante. Mas gostaria de contar um episódio da própria experiência que deve nos ensinar quão difícil é a distinção entre coincidência e números secretos propositais:

¹ Citado em Gurlitt, W. : J.S. Bach, der Meister und sein Werk, München und Kassel, 1980, p. 49

² Veja tb. Joachim Widmann: "Das unbewusste Zählen der Seele" (O contar inconsciente da alma) em Musik und Kirche, 52. ano, Kassel e Basel 1982, p.287

³ Sobre a contagem diferente de Hirsch, que chega a 666, veja em cima p. 41, anotação 2

Bach cita nessa cantata dois hinos: "Was Gott tut, das ist wohlgetan" e "Jesu, meine Freude". Para descobrir números escondidos calculei também o valor de letras destes. Para o primeiro calculei alternativamente também o valor da primeira parte "Was Gott tut". Assim recebi os valores 167 e 153, e fiquei pasmadíssimo.

Um dia antes decorara justamente esses dois números, porque comprara um cadeado de números para a minha nova bicicleta. Se eu fosse uma pessoa famosa os analíticos teriam bastante material para inventar interpretações, ainda mais porque a bicicleta era um presente da Associação Johann Sebastian Bach de Hamburgo. Poderia se especular que tivesse manipulação, ou, pelo menos, que eu tivesse escolhido entre muitos um cadeado com estes dois números importantes de minha tese, que escrevi nestes dias. Mas na verdade comprei o cadeado antes de conhecer os números. Foi, então, por mais incrível que seja, mera coincidência.

4.) O resultado mais importante e mais satisfatório do trabalho comparativo é para mim, que destarte as qualidades, especialidades e belezas na composição do grande mestre transluzem mais claro. Muito do que podíamos descobrir como qualidade comum das três cantatas, vale também para outras obras de Bach. O mestre fala em uma maneira direta para nós ouvintes ou leitores de suas obras. A linguagem dele é clara e inteligível, embora que o ouvinte de hoje, que vive ouvindo as músicas da época do romantismo e da moderna, inclusive a música popular e de filmes com seus inúmeros efeitos, tenha que se esforçar para entender as figuras sutis da música barroca. Mas depois a música de Bach fala e o sentido vira nitidamente perceptível, quanto mais nos dedicamos à sua música e comparemos as obras entre si. Por isso pode se aprender tanto somente estudando essas três cantatas.

Bach não se deteve com cada palavra, mas descreve as associações que certas palavras evocam, ou ele compõe o caráter geral da peça. As afirmações principais são transmitidas de maneira tão especial e particular, que destaca a obra de Bach da de todos os outros compositores. Não quero, neste momento, me envolver na antiga discussão sobre música programática e „Tonmalerei“ (pintura ou imitação de ruídos na música) na obra de Bach e a avaliação e definição certa das figuras e afetos. Queria somente mostrar a língua de Bach e como ele consegue exprimir conteúdos até complicados em suas composições, desde que há palavras, sentimentos ou humores que se deixam traduzir na linguagem musical, porque eles causam associações nos ouvintes que correspondem com os sentimentos evocadas pela música.¹ Ao contrário dos compositores românticos Bach não usa somente música que exprime os sentimentos, mas aplica termos múltiplos, combinando expressão sentimental da música com figuras predefinidas, mas ele descreve também termos como números ou conceitos visuais,

¹ Por exemplo dor, Espírito Santo, alegria, e também coisas figurativas como coroa ou serpente, ao contrário de palavras como física, convenção de partido, feminismo, sindicato ou poliéster. Composições que se atreviam a compor um discurso seco feito em uma convenção de partido ou outros textos objetivos e secos não tiveram sucesso.

lançando também mão da numerologia e de meios não audíveis, mas visuais, que explicam-se só a quem lê a partitura. Na ciência falam de figuras, afetos, figuras afetivas, símbolos ou música programática e briga pelos termos certos. (Para ficar a largo dessa discussão uso expressões gerais, na medida do possível, assim como o pratiquei em toda a monografia. Sabemos do que os compositores querem dizer e que cada vez mais se torna perceptível como base ou fundo geral.)

As figuras têm a sua origem e sua analogia na retórica, que Bach estudou como matéria ordinária na Escola São Micael Lüneburg (Michaelisschule Lüneburg). Vários teóricos já publicaram a respeito das figuras retóricas e musicais antes da época de Bach.¹

Bach escreve uma música altamente espiritual em que vislumbra a filosofia, ou, mais exata, a teologia de sua época e igreja. Mesma tão carregada a música parece sempre perfeita. Quem não conhecesse a música de Bach e lesse esse livro ou outra obra semelhante sobre as composições de Bach, deveria esperar uma música ressecada e construída sem naturalidade. Em vez disso deparamos com uma música magistral, perfeita em si como as obras de todos os grandes compositores.

E quanto ao entrelaçamento de música e palavra encontramos uma perfeição e um equilíbrio incomparável. Música e texto formam um casal ideal, como um homem e uma mulher amorosos que se procuram, ajudam, por vezes cedendo aos desejos de um, por vezes, andando firmemente unidos na fé pelo caminho da vida para alcançarem juntos perfeição e grandeza.

Ao contrário dos outros compositores Bach afigura-se como um arquiteto que produz primeiramente a matéria prima e dispõe-na depois em formas magníficas como uma catedral gótica. Os outros compositores parecem-nos muitos mais como implementadores de conceitos e ideias; eles figuram nisso quase como um médium e são levados pela ideia. Se as obras de Beethoven são, às vezes, mais longas do que comum, a razão está na força da ideia musical exigiu esse tamanho. Quanto ao tamanho de obras do mestre de Leipzig percebemos como motivo um plano oriundo de cálculos arquitetônicos, matemático ou outros.

A musa beija os músicos e leva-os consigo a viagens para países fantásticos, dos quais eles nos contam em suas obras. Bach, no entanto, leva por sua vez a musa, levanta-a para o reino sublime da perfeição espiritual.

¹ Compare Martin Voigt: Bach als Ausleger der Hl. Schrift (Bach como intérprete da Sacra Escritura), p. 15

Justamente porque conhecemos o romantismo, Wagner e a música moderna, podemos apreciar o Bach em sua verdadeira sublimidade. Aprendemos que o sentimental sozinho não pode satisfazer todas as necessidades.

"Por isso em nós surge uma saudade pela música da forma nobre e perfeita. Somos tão suscetíveis para uma teia de tons tecida com vozes independentes, como talvez nenhuma geração antes. Caminhamos pela paisagem acidentada da música moderna e temos fome e sede pelas regras arquitetônicas sublimes. ... Quem percorre as obras do mestre com atenção, ficará surpreendido pela veemência da tendência para a "Tonmalerei" (pintura ou imitação com tons, música programática). O maestro do Coral São Tomé (Thomaskantor) aproveita cada oportunidade de descrição que se encontra no texto para uma composição. ... Mas sabe em tudo guardar a medida certa. Sua „Tonmalerei“ é íntima, mas não sentimental. Abre o caminho para a fantasia do ouvinte. Por isso Bach é todo moderno. Mas seus efeitos calham sempre bem na música e jamais viram intrometidos."¹

Nisso o trabalho de Bach brota de um interior cheio de paz. Bach é como um místico, cuja alma se derrete neste oceano infinito, que nós chamamos de espírito de Deus. Seus sentimentos e emoções transluzidas por suas composições foram filtrados e purificados pela luz do que é maior de todos, e assim parecem as articulações de um cristão crente que não é sacudido pelas paixões, mas que já os sobrepujou.

Paul Hindemith disse no panegírico festivo na festa de 200 anos da morte de Bach em 1950 Hamburgo, Alemanha, concluindo: „Se uma música conseguir alinhar-nos em nosso âmago para o mais nobre, conseguiu o melhor. Se um compositor subjugar a sua música de tal maneira de que ela puder fazer este melhor, conseguiu o máximo. BACH ALCANÇOU ESSE MÁXIMO”²

¹ Schweizer, proêmio de Bach: "Auswahl der besten Klavierwerke" (Coletânea das melhores obras para piano), Universal Ed., Wien 1929. ("Darum überkommt uns ein Sehnen nach der Musik der edlen und vollendeten Form. Wir sind für ein Tongewebe aus obligaten Stimmen empfänglich, wie vielleicht kein Geschlecht vor uns es war. Wir durchwanderten das zerrissene und zerklüftete Land der modernen Kunst und haben Hunger und Durst nach erhabener Gesetzmäßigkeit. ...Wer die Werke des Meisters mit Aufmerksamkeit durchgeht, ist von der Vehemenz der Tendenz zur Tonmalerei überrascht. Der Thomaskantor erfasst jede Gelegenheit der Schilderung, die in einem zu vertonenden Text gegeben ist. ...Aber in allem weiß er Maß zu halten. Seine Tonmalerei ist sinnig, aber nicht sinnlich. Er deutet der Phantasie des Hörers ihren Weg. So ist er durch und durch modern. Aber seine Wirkungen bleiben immer musikalisch und werden nie aufdringlich.")

² Paul Hindemith: Ein verpflichtendes Erbe, Festrede auf der Bachfeier der Hansestadt Hamburg am 12. Sept. 1950 („Ist es einer Musik gelungen, uns in unserem Wesen nach dem Edlen auszurichten, so hat sie das Beste getan. Hat ein Komponist seine Musik so weit bezwungen, dass sie dieses Beste tun konnte, so hat er das Höchste erreicht. BACH HAT DIESES HÖCHSTE ERREICHT.“)

Sem o fundo espiritual a música de Bach fica ininteligível e até mesmo impensável. Antes da época do esclarecimento toda a vida do homem estava interligada com a fé. Sim, a religião era expressão direta da vida. Bach é nisso um representante conservador dessa época serôdia, em que não somente os músicos e outros artistas, mas também artesões simples e outras pessoas entenderam seu trabalho como serviço religioso a Deus. Às obras do mestre antecede sempre o Iesu Iuva (Jesus, ajuda), mais expressa do que nas obras dos outros artistas, e ele conclui na consciência: Soli Deo Gloria. Na obra de Bach a música está toda no serviço ao Supremo, cuja palavra santa ela anuncia e interpreta, a quem adora e exulta.

E isso tudo em uma época em que o interesse pelo culto diminuía significativamente, e os músicos se viravam para a ópera e a música nas cortes e para a sociedade civil! E isso também em uma época, em que a arte de pregar nos cultos estava por baixo, visto do ângulo retórico-teológico e exegético.

Bach levanta-se como um profeta, solitário mas aparecendo à posteridade em uma luz pura, como uma coluna firme de fé; e ele relata em sua música da magnificência e do amor de Deus e das experiências dos seres humanos com ele. O ouvinte sente uma nesga dessa luz, mas muito chega à consciência somente através de uma análise mais profunda, e nesse trabalho comparativo sobre as três cantatas as peculiaridades e semelhanças da música bachiana revelam-se luzindo claramente diante o ouvinte.

Até Nietzsche pagou respeito à grandeza espiritual do mestre escrevendo: „Quem desaprendeu o cristianismo ouve-o aqui verdadeiramente como um evangelho.”¹

Bach alinha-se a Martinho Lutero, com quem confirma a tese de que a música sacra é exegeta das Escrituras Sagradas. Música que não queira seguir a este ideal, mas seguia seu próprio ideal, era para Bach "Geplärr", isso é berros e bueiro de bebês ou música inferior.

Em dezembro 1932 a revista francesa *Revue Musicale* publicou a edição especial sobre Bach. Em página 25 acha-se a citação comemorável, com cujo lema quero concluir o tratado:

„Ainsi, dans les poèmes de Bach, la force expressive est due à connaissance des livres consacrés. Il est impossible de ranimer une de ses oeuvres, si l'on pretend ignorer que cet organiste s' etait fait une Bible de son orgue.”²

¹ Citado segundo Martin Voigt: J.S.Bach als Ausleger der Schrift, Hannover, 1986: "Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium."

² Tradução própria: "Assim, nas poemas de Bach, a força expressiva deve-se ao conhecimento dos livros sagrados. É impossível reanimar uma de suas obras se pretendermos ignorar de que esse organista fizera uma Bíblia de seu órgão."

weinen, klagen, sorgen, zagen
(Dominica Jubilate)

Nº 1. Sinfonia

Johann Sebastian Bach
1685 - 1750

Adagio assai

Oboe

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Continuo e Fagotto

Nº 3. Recitativo

Violino I II

Viola

Alto

Continuo e Fagotto

Trüb-sal, durch viel Trüb - sal in das Reich Got - tes ein-ge - hen.

Lento

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Wei - nen, Kla - gen, Sor - gen, Za - gen.

Wei-nen, Kla - gen, Sor - gen, Za - gen.

Za - gen, Wei-nen, Kla - gen, Sor - gen.

Sor - gen, Wei-nen, Kla -

Nº 4. Aria

Oboe

Alto

Continuo

Kreuz und Kro - ne sind ver - bun - den, Kampf und Klein - od - sind

eint, Kreuz und Kro - ne sind ver - bun

Nº 5. Aria

olino I
olino II
Basso
ontinuo

I.
II.
B.
at.

Ich fol-ge Chri-sto nach, von

I.
II.
B.
at.

ihm will ich nicht las - sen, ich fol-ge Christo

Dominica Jubilate.

„Ihr werdet weinen und heulen.“

BWV 103

Flauto piccolo.
Flauto I.
Flauto II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

Violino concertato e Flauto traverso col Flauto piccolo.

Nº 7. Choral

Oboe (Tromba)
Soprano
Violino I col Soprano
Alto
Violino II col Alto
Tenore
Viola col Tenore
Basso
Continuo = Fagotto

Was Gott tut, das ist wohl-ge-tan, da-
Es mag mich auf die rau- he Bahn Not,

Ob.
S.
A.
T.
B.
Cont.
e Fag.

bei will ich ver- blei- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in
Tod und E- lend, treu- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in
bei will ich ver- blei- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in
Tod und E- lend, treu- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in
bei will ich ver- blei- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in
Tod und E- lend, treu- ben, so wird Gott mich ganz va- ter- lich in

Ob.
S.
A.
T.
B.
Cont.
e Fag.

sei- nen Ar- men hal- ten drum laß ich ihn nur wal- ten.
sei- nen Ar- men hal- ten drum laß ich ihn nur wal- ten.
sei- nen Ar- men hal- ten drum laß ich ihn nur wal- ten.
sei- nen Ar- men hal- ten drum laß ich ihn nur wal- ten.

12

18

24

Ihr werdet wei - ßen und heu -

1

Ihr werdet wei - ßen und heu - ßen, wei - ßen und heu - ßen, wei - ßen und heu - ßen, wei - ßen und heu - ßen.

Adagio, 101

ca. ca. freuen. freuen. Ihr a.ber werdet tran - rig sein, ihr werdet tran - rig sein, ihr a.ber werdet tran - rig sein.

105

sein, ihr werdet tran - rig sein, ihr a.ber werdet tran - rig sein.

39

len, wei - ßen und heu - ßen, a.ber die Welt wird sich freu -

145

en, a.ber, a.ber, a.ber, a.ber die Welt wird sich freu -

101

Doch es - ru Tran - rig. Keit soll in Freu -

110

Doch es - ru Tran - rig. Keit soll in Freu -

Links das partituras completas: [BWV 12](#), [BWV 103](#) e [BWV 146](#)

2. RECITATIV.

Tenore. Wer soll, le nicht la Klagen an-ter-gahn, wann uns der Lieh-ote wird ent-ri-oen? Der
 Continuo. Arst-ist-ou-er dir zu fin-den.

See-le Heil, die Zuflucht kranker Herzen sch't nicht auf uns-er Schmer-ern.

3. ARIE.

Violino concertante
 o
 Flauto traverso.
 Alto.
 Continuo. *staccato e piano*

10
 7
 59
 62
 66
 69

4. RECITATIV.

Alto. De wirst mich nach der Angot auch wie der am er-qi-chen; so will ich mich zu
 Continuo. dei-ner An-kauf schi-chen, ich treu-e dem Ver-hei-erungs-wort, dass mei-ne Trau-fg-heit in
 Fru-do soll ver-lich-rot ver-den.

13
 16
 19
 22
 25

heils Arst-ist-ou-er dir zu fin-den, ich su-che
 durch ganz Gi-le-ath, ich su-che durch ganz
 Gi-le-ath; wer heilt die Wun-den mei-ner Sin-den, weil man hier
 hei-ern Hal-am hat, wer heilt die Wun-den mei-ner Sin-den,

5. ARIE.

Tromba. *(Ubbi d'amore I. II. col Violino I.)*
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Tenore.
 Continuo.

Er ho-let euch, er ho-let euch, ho-
 trüb-le Stimmen, ihr that euch sel-ber all-er-ue-vek, ihr that euch sel-ber all-er-ue-vek, ihr

„Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.“

Soprano.
Tromba, Flauto traverso,
Oboe d'amore I. II.,
Violino I. col Soprano.

Ich hab' dich ei- nen Au- gen- blick, o lie- bes Kind, ver- las- sen; a- ber, sich' mit gro- ßem Glück und Trost ohn' al- le Man- nen:

Alto.
Violino II. col Alto.

Ich hab' dich ei- nen Au- gen- blick, o lie- bes Kind, ver- las- sen; a- ber, sich' mit gro- ßem Glück und Trost ohn' al- le Man- nen:

Tenore.
Viola col Tenore.

Ich hab' dich ei- nen Au- gen- blick, o lie- bes Kind, ver- las- sen; a- ber, sich' mit gro- ßem Glück und Trost ohn' al- le Man- nen:

Basso.

Ich hab' dich ei- nen Au- gen- blick, o lie- bes Kind, ver- las- sen; a- ber, sich' mit gro- ßem Glück und Trost ohn' al- le Man- nen:

Continuo.

Ich hab' dich ei- nen Au- gen- blick, o lie- bes Kind, ver- las- sen; a- ber, sich' mit gro- ßem Glück und Trost ohn' al- le Man- nen:

will ich dir schon die Freu- den- Kron' auf- se- tzen und ver- eh- ren. Dein
will ich dir schon die Freu- den- Kron' auf- se- tzen und ver- eh- ren. Dein
will ich dir schon die Freu- den- Kron' auf- se- tzen und ver- eh- ren. Dein
will ich dir schon die Freu- den- Kron' auf- se- tzen und ver- eh- ren. Dein

kur- zes Leid soll sich in Freud' und o- wig Wohl ver- eh- ren.
kur- zes Leid soll sich in Freud' und o- wig Wohl ver- eh- ren.
kur- zes Leid soll sich in Freud' und o- wig Wohl ver- eh- ren.
kur- zes Leid soll sich in Freud' und o- wig Wohl ver- eh- ren.

Oboe I.
Oboe II.
Taille.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Organo.

(Tutti)
(Solo)

2. Adagio.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo.

(Violino)
Alto.
Continuo.

in das Reich Got- tes ein- ge- hen, in das Reich Got- tes ein- ge- hen, wir
- das Reich Got- tes ein- ge- hen, wir
in das Reich Got- tes ein- ge- hen, wir
Got- tes ein- ge- hen, durch viel Trüb- sal in das Reich Got- tes ein- ge- hen,

ich will
nach dem Him- mel zu- nach dem Him- mel will ich zu-

4. RECITATIV.

Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Continuo

Ach! wer doch schon im Him-mel wär! wie dränget mich nicht die bö-se

5. ARIE.

Flauto traverso.
Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Soprano.
Continuo.

Welt! Mit Wei-nen steh ich auf, mit Wei-nen leg' ich mich zu Bet-te, wie trüg-lich wird mir nach-ge-

stell! Herr! merke, schau drauf. Sie hassen mich, und oh-ne Schuld, als wenn die Welt die Macht mich

6. RECITATIV.

Tenore.
Continuo.

Ich bin be-reit mein Kreuz ge-dul-dig zu er-tra-gen, ich weis, dass al-le mei-ne Pla-gen nicht werth der Herr-lich-keit, die Gott an den er-wähl-ten

Schaa-ren und auch an mir wird of-fen-ba-ren. Jetzt wein ich, da des Welt-ge-

Ich äh-e mei-ne Zäh-ren mit

Himmel bei meinem Jammer fröh-lich scheint: bald kommt die Zeit, da sich mein Herr er-freut, und da die

Welt einst oh-ne Trö-ster weint. Wer mit dem Fein-de ringt und schlägt, dem wird die

Kro-ne bei-ge-legt, denn Gott trägt hei-ßen nicht mit Hän-den in den Him-mel.

Links das partituras completas: [BWV 12](#), [BWV 103](#) e [BWV 146](#)

7. DUETT.

Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Basso.
Contino.

8. CHORAL.

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Literatura

- Albrecht, Christoph: Musik und Kirche, 52. ano, Kassel Basel 1982
- Ambrose, Z.Ph.: Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und die antike Redekunst, em Bach-Jahrbuch 1980, 35-46
- Aurifaber, Johannes: Tischreden D. Martin Luthers, Eisleben 1566
- Axmacher, E.: Bachs Kantatentexte in auslegungsgeschichtlicher Hinsicht, in: Petzoldt, M. (Hrsg.): Bach als Ausleger der Bibel; theologische und musikwissenschaftliche Studien zum Werk J.S. Bachs, Göttingen 1985
- Axmacher, E.: Erdmann Neumeister - ein Kantatendichter J.S. Bachs, em: M+K 1990
- Bach-Jahrbücher (Livros anuários da Sociedade Bachiana) desde 1904, Leipzig, depois Berlin
- Bartel, D.: Hdb. der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
- Beyron, Georges: La symbolique musicale de J.S. Bach, au miroir des chorals de l'Orgelbüchlein. In: Positions luthérienne ano 33, 1985, p. 86 ss
- Blume, F.: Kurzanalyse zur Kantate 103 von J.S. Bach, em: 14.Deutsche Bachfestschrift
- Boyd, Malcolm: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk – Deutsche Übersetzung: Konrad Küster, Stuttgart 1984
- Dahlhaus, C.: Zur Geschichte der Permutationsfuge, em: Bach-Jb 1956
- Daw, Stephen: Bach, the Choral Work, London 1986
- Dehnhard, W.: Kritik der zahlensymbolischen Deutung im Werk J.S. Bachs, in: Alte Musik als ästhetische Gegenwart I (editado de Berke, D. e Hanemann, D. Kassel 1987, 450-452
- Dürr, Alfred: Die Kantaten von J.S. Bach, Kassel 1971
- Duparcq, Jean-Jacques: De quelques aspects de la symbolique de nombres chez J.S. Bach, in: Positions luthérienne Jg. 33, 1985, S. 69 ff
- Feldmann, Fritz: Numerorum mysteria, em Sonderdruck (Impressão especial) de: Hohnerstiftung, Trossingen, Archiv für Musikwissenschaft, editado de Willibald Gurlitt em conjunto com Heinrich Besseler, Walter Gerstenberg, Arnold Schmitz, Trossingen 14. ano, 1957
- Fröde, Christine: Texte zu den Kantaten Motetten, Messen, Passionen und Oratorien von Johann Sebastian Bach, Leipzig 1986
- Gojowy, D.: Wort und Bild in Bachs Kantatentexten, em: Mf 15/1, 1972, 27-39

- Gurlitt, W.: J.S. Bach, der Meister und sein Werk, München und Kassel 1980
- Hahn, Harry: Symbol und Glaube im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers
Von J.S. Bach, Beitrag zu einer Bedeutungskunde, Wiesbaden, 1973
- Herrenalber Texte 64, Karlsruhe 1985
(Nele: Wolfgang Böhme: J.S. Bach: Prediger in Tönen)
- Hirsch, Arthur: Die Zahl im Kantatenwerk J.S. Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1986
- Hindemith, Paul: Ein verpflichtendes Erbe, Festrede auf der Bachfeier der Hansestadt
Hamburg am 12. September 1950 (Panegírico na festa comemorativa a Bach da
Cidade Livre de Hamburgo, no dia 12 de setembro).
- Hochreither, Karl: Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann
Sebastian Bachs, Merseburg 1983
- Hoffmann, Erbrecht, M.: Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck, in:
J.S. Bach in Thüringen, Festgabe zum Gedenkjahr 1950, Weimar 1950
- Kelletat, Herbert: Zur musikalischen Temperatur, Tomo1 e 2, Merseburger Verlag
1981/82
- Kluge-Kahn, Hertha: J.S. Bach Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem
Spätwerk, Wolfenbüttel e Zürich 1985
- Köberle, Wolfgang: J.S. Bach als Ausleger der Hl. Schrift, em: Quatember, ano 49,
1985, p. 2 ff
- Kühn, Karl Theodor: Das weibliche in der christlichen Mystik, Ottersberg 1985
- Leiturgia, Handbuch des evang. Gottesdienstes, Bd. 1-5, Hrsg: Karl Ferdinand Müller
und Walter Blankenburg, Kassel 1955
- Lutherische Liturgische Konferenz: Die Kantate J.S. Bachs im Gottesdienst, Hänssler
1985
- Maurer, Bernhard: J.S. Bach als Klangsymbol des Glaubens, in: Pastoraltheologie,
tomo 73, 1984, p. 66 ss
- Missale Romanum, Editio Vaticanum
- Musik und Kirche, 52. ano, Kassel und Basel 1982 (Nele: Joachim Widmann: das
unbewusste Zählen der Seele)
- Neumann, W.: J.S. Bachs Chorfuge, Leipzig 1938
- Ochlewski, Tadeusz: Lustró Liczb, Warszawa 1968

- Petzold, Martin: Bach als Ausleger der Bibel, Göttingen 1985 (Nele: Walter Blankenburg: Aufklärungsauslegung der Bibel in Leipzig zur Zeit Bachs.)
- Petzold, Martin: Schlusschoräle ohne Textmarken in der Überlieferung von Kantaten J.S. Bachs (em Musik und Kirche, 59. anuário, 1989)
- Rilling, H.: J.S. Bachs H-moll-Messe, Neuhausen-Stuttgart 1979 (Veja nele Vergleich des Crucifixus mit BWV 12)
- Schering, A.: Bach und das Symbol, in Bach-Jb 1923, 1928 und 1937
- Schering, A.: Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941
- Schering, Arnold: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik – Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis. Leipzig 1936
- Schmitz, A.: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs, Mainz 1949
- Schöneweiß, Susanne: Monografia: Die Kantaten J.S. Bachs zum Sonntag Jubilate, Hamburg 1986
- Schreier, M.: Comentário no disco vinil: Bach: Kantaten Nr. 12 und 146 (Maestro Rilling), Stuttgart 1981 (Hänssler)
- Schweitzer, A.: J.S. Bach, Leipzig 1908 (a Edição de Wiesbaden 1957 tem menos páginas, deve-se diminuir a paginação por umas 29 páginas)
- Schweitzer, A.: Proêmio a „Auswahl der besten Klavierwerke“ (Ed. H. Neumayr) Wien 1929
- Schwendowius, B. und Dömling, W. (Hrsg.): J.S. Bach. Zeit, Leben, Wirken. Kassel 1976 (Polydor intern.)
- Smend, Friedrich: Bach-Studien, Kassel 1969
- Smend, Friedrich: J.S. Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung. Kassel e Basel 1950
- Smend, Friedrich: J.S. Bach Kirchenkantaten, Berlin 1950
- Spindler, W: Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Kantaten J.S. Bachs. Die musikalische Umsetzung der Rezitativtexte, Dissertação Erlangen 1973
- Spitta, Ph.: J.S. Bach, Wiesbaden 1979 (8. tiragem)
- Spitta, Ph.: Mariane von Ziegler und J.S. Bach, in: Zur Musik, 16 Aufsätze, Berlin 1892, p. 93 ss
- Stiller, Günther: Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Evangelische Verlagsanstalt Berlin 1970

Thieme, U.: Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock, em: Tibia 1983/2

Unger, H.H.: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jh.,
Dissertação filológica, Berlin 1941

Voigt, Martin: J.S. Bach als Ausleger der Hl. Schrift, Hannover 1986

Werckmeister, A.: Harmonogia Musica, Halberstadt 1702

Werckmeister, A.: Musikalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707

Widmann, Joachim: Das unbewusste Zählen der Seele. Em: Musik und Kirche,
52. ano, Kassel 1982

De Wilka, H. Mathilda Meta: Azar, azedume e o sacudir desse. Curitiba 1991

Wustmann, R.: J.S. Bachs geistliche und weltliche Kantatentexte, Wiesbaden 1967

Links das partituras completas: [BWV 12](#), [BWV 103](#) e [BWV 146](#)

<http://www.bach-cantatas.com/BGA/BWV012-BGA.pdf>

<http://www.bach-cantatas.com/BGA/BWV103-BGA.pdf>

<http://www.blogger.com/BWV%20146>