

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

O OBOÉ E A REPRESENTAÇÃO DA CONFIANÇA NAS
ÁRIAS DAS CANTATAS SACRAS DE J. S. BACH

KATIA REGINA KATO JUSTI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

J983o	<p>Justi, Katia Regina Kato. O Oboé e a representação da Confiança nas árias das cantatas sacras de J.S.Bach. / Katia Regina Kato Justi. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Helena Jank. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Bach, Johann Sabastian, 1685-1750. 2. Cantatas. 3. Árias. 4. Oboé. 5. Retórica. I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(lf/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: “The Oboe and the representation of Trust in the sacred arias of the cantatas from J.S.Bach”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Bach, Johann Sabastian, 1685-1750
– Cantatas – Arias – Oboe – Rethorics

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr^a Mônica Isabel Lucas

Prof Dr. Paulo M. Kühl

Prof Dr. Marcos Pupo Nogueira

Prof Dr. Esdras Rodrigues da Silva

Data da defesa: 20 de Janeiro de 2007

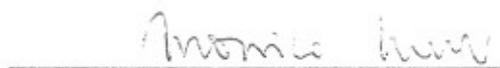
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

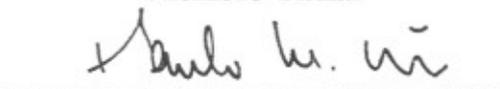
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pela
Mestranda **Kátia Regina Kato Justi** - RA 860514, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas - ECA USP
Membro Titular



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl - DAP/IA - UNICAMP
Membro Titular

200723753

À minha família

Agradecimentos

à Prof^a. Helena Jank, pela orientação;
à Mônica Lucas , por toda ajuda e entusiasmo contagiante;
aos Professores Parcival Módolo e Paulo Kühl pelos ensinamentos;
à Lúcia Carpena, pela imensa amizade e apoio;
a Cassiano Barros, pela ajuda;
ao meu tio Dílson Dias, o *expert* em Excel;
aos colegas da Pós, com quem tanto aprendi;
ao Paulo Justi, meu eterno agradecimento pelo constante companheirismo, apoio e enorme estímulo.

*“Disse, ouviste, tendes
os fatos, julgai.”*

Lísias

Resumo

Este trabalho propõe a investigação, do ponto de vista da retórica, da utilização do oboé, oboé *d'Amore* e oboé *da Caccia*, nas árias sacras das cantatas de Johann Sebastian Bach. Para tanto, iniciamos nossos estudos a partir do Movimento da Reforma Protestante, suas origens e fundamentos e sua grande influência na música. Procuramos fazer, nos diversos períodos da vida de Bach, um levantamento de todas as árias compostas para oboé, com especial ênfase nas árias compostas para um instrumento *obbligato*. Avaliamos também a grande importância das doutrinas da *Musica Poetica* e da retórica na vida e no pensamento musical alemão e como essas doutrinas influenciaram as composições de Bach. Finalmente buscamos traçar relações entre os aspectos retórico-musicais e a utilização do oboé *obbligato* nas árias sacras com os afetos da confiança e do temor.

Palavras-chave: J.S. Bach; cantatas; árias; oboé; retórica; afetos.

Abstract

This work aims at investigating, from a rhetoric point of view, the use of the oboe, oboe *d'Amore* and oboe *da Caccia* in the sacred arias of Johann Sebastian Bach cantatas. For this, we started our study from the Protestant Reform Movement, its origins and bases and its great influence in the music. Treating the different periods of Bach's life, we tried to gather all of his arias composed for the oboe, with special emphasis in the arias composed for an obbligato instrument. We also evaluated the great importance of the doctrines of *Musica Poetica* and of life rhetorics to the musical German thought. We also evaluated how these doctrines influenced Bach's compositions. Finally, we tried to trace the relationships between the rethorical musical aspects and the use of the *obbligato* oboe in the sacred arias with the affects of trust and fear.

Keywords: J.S. Bach; cantatas; arias; Oboe; rethoric; afeccts.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1. A Reforma e suas influências na Música	3
1. A Reforma Protestante, causas e conseqüências – um breve histórico	3
2. A Música na Reforma	8
2.1. A relação de Lutero com a música	9
2.2. A música no culto reformado	11
2.3. Lutero e Bach	19
Capítulo 2. A Cantata e Bach	23
1. A Cantata – Origem	23
1.1. A Cantata Alemã	23
1.2. As cantatas de Bach	27
2. Dos períodos das composições das cantatas	28
2.1. O período Mülhausen (1707-1708)	28
2.2. O período Weimar (1708-1717)	30
2.3. O período Cöthen (1717-1723)	35
2.4. Período de transição	40
3. O período Leipzig (1723 – 1750)	42
3.1. A prática litúrgica em Leipzig	43
3.2. Características das Cantatas do Período de Leipzig	45
3.2.1. Primeiro Ciclo	45
3.2.2. Segundo Ciclo	46
3.2.3. Terceiro Ciclo	48

3.2.4. Quarto e Quinto Ciclos	50
4. Grupos Instrumentais e Vocais em Leipzig	51
4.1. <i>Stadtpeifer</i> e <i>Kunstgeiger</i>	52
4.2. Grupos Vocais	55
4.3. Instrumentos, instrumentistas e construtores	56
4.3.1. Oboé	56
4.3.2. Oboé <i>d'Amore</i>	58
4.3.3. Oboé <i>da Caccia</i>	59
4.3.4. Oboístas e Construtores de Leipzig	59
5. Árias para Oboé(s) no período de Leipzig	60
Capítulo 3. A <i>Musica Poetica</i> e a importância da retórica as cantatas sacras	71
1. A Virtude e o justo meio	75
2. Aspectos retóricos nas Árias	77
3. O afeto da confiança e seu contrário, o terror, nas árias com oboé de Bach	82
4 Árias com oboé	86
Conclusão	105
Bibliografia	107
Anexo 1 – Árias totais com oboé	111
Anexo 2 – Árias com um instrumento <i>obbligato</i>	121

Introdução

O conjunto das cantatas de Johann Sebastian Bach constitui, provavelmente, o exemplo mais nítido de um compositor a serviço de sua fé religiosa. Este é um fato reiterado pelos estudiosos e verificado amplamente em sua biografia. A sua fé dedicada aparece, por exemplo, nas singelas iniciais “SGD” (*Soli Deo Gloria*), colocadas no final da composição e que indicava que a obra tinha sido realizada “*Para maior glória de Deus*”. Esta fé deve-se à sua ligação com o protestantismo, que ocorre tanto na sua formação quanto na sua atuação de compositor, e foi esta ligação a responsável pelas principais características encontradas nas cantatas. Bach seguiu à risca todos os preceitos pregados por Lutero em relação à música e isso fez com que ele se tornasse o mais luterano entre todos os compositores luteranos.

O Movimento da Reforma Protestante foi iniciado por um monge agostiniano, de formação católica e, portanto, Humanista italiano. Sabe-se que o Humanismo foi uma fonte jorrada do Renascimento, que por sua vez recebeu dos pensadores gregos, especialmente Aristóteles, as bases de seu pensamento. Como este conjunto de fatores influencia a composição das árias das cantatas de Bach, tomando como exemplo, as árias com oboé *obbligato*, é a proposta deste trabalho. Pretende-se verificar e situar historicamente a Reforma Protestante e a importância da música para Lutero. Em seguida, um estudo das cantatas sacras de Bach sob a ótica da utilização do oboé como instrumento obrigatório e que se contrapõe a voz solista. Decorre disto a necessidade de constatarmos a importância da *Musica Poetica* e do pensamento de Johann Mattheson, teórico contemporâneo de Bach, que coloca a retórica como guia da música, que serviria também para a realização do sermão sonoro protestante. Procura-se evidenciar a influência de Aristóteles no pensamento retórico, assim como em outros aspectos filosóficos. Finalmente constata-se que há elementos musicais que podem ser declarados francamente retóricos, tanto nas diversas divisões do discurso musical, quanto nos afetos que o compositor queria representar na música, fossem eles na forma de um apelo de confiança ou numa manifestação de temor.

Capítulo 1. A Reforma e suas influências na Música

1. A Reforma Protestante, causas e conseqüências – um breve histórico

Por volta de 1500, os fundamentos da velha sociedade medieval estavam ruindo e uma nova sociedade, com uma dimensão geográfica mais ampla e com transformações nos padrões políticos, econômicos, artísticos, intelectuais e religiosos começava a surgir. As mudanças ocorridas em todos estes níveis foram realmente revolucionárias, tanto por sua natureza quanto pela força de seus efeitos sobre a ordem social.

A nova teologia reformatória de Martinho Lutero (1493-1546) encontrava-se, já no ano de 1517, em parte desenvolvida e em parte em seus fundamentos, mas o potente eco de seu surgimento, a rápida disseminação e o fortalecimento do movimento da Reforma, só foram possíveis porque encontram na Idade Média tardia um ambiente propício para tal fortalecimento e desenvolvimento.

A sociedade européia estava vivendo um período de incertezas e de grande inquietude religiosa. Todos se sentiam culpados e o temor do castigo eterno traduzia-se nas imagens terríveis dos pintores e dos poetas. As várias guerras e a crescente ameaça turca gerada pelas cruzadas, acentuaram nos indivíduos a culpa e a responsabilidade por tamanhas desgraças. Uma angústia coletiva, que caracterizava uma época de fé profunda, dominou todas as camadas sociais. Nos fins do séc. XV, difundiu-se a crença de que ninguém entraria no paraíso depois do Cisma do Ocidente. Esta atmosfera angustiante foi ainda reforçada por pregadores e teólogos populares, que preocupados com a gravidade do pecado, viam os últimos anos da Idade Média como o preâmbulo do Apocalipse. Havia na Igreja Católica um desequilíbrio entre sua função primordial de sustentáculo religioso e espiritual para seus fieis e a preocupação com questões políticas e econômicas, distanciando-se assim de seus ideais de instituição orientada por Deus para propiciar aos homens a salvação. Diante desta situação caótica, pequenos grupos, formados por alguns membros do clero católico e por laicos, começaram a estudar novas vias espirituais,

preparando discretamente uma reforma religiosa. O misticismo¹ foi uma primeira tentativa de distanciar o divino das regras ordinárias. Os místicos católicos² Mestre Eckhart (1260-1327) e Johann Tauler (c. 1300-1361) pregavam uma maior meditação individual através do método pelo qual a alma, através da intuição, poderia ser preparada para a união com Deus, sendo o êxtase o grau supremo de tal união.

A segunda tentativa foi a humanista³ proposta pelos escritos de John Colet, Erasmo de Roterdã (1460-1536) e Lefèvre d'Étaples. Era fundamentada numa idéia otimista da natureza humana e de sua aptidão ao bem como resposta para a salvação. Lutero inicialmente viria a influenciar-se fortemente por tais fundamentos humanistas, sobretudo pelas teorias de Erasmo de Roterdã que mostrava que a sabedoria humana deveria ajudar o homem a compreender as leis divinas; expunha também a conduta ideal do cristão, confirmando que a verdade só é encontrada no evangelho, isto é, na filosofia pura e simples de Cristo. Os humanistas acreditavam na bondade natural do homem e no valor de seus atos positivos associados à ordem divina. Erasmo de Roterdã publicou em 1524 o *De Libero Arbitrio*, defendendo a liberdade do homem de poder aproximar-se ou afastar-se dos meios que levam à salvação eterna, o valor de suas obras e a idéia de que o pecado original corrompeu, mas não aniquilou a natureza humana (EICHER, 1993, p.468). Lutero respondeu brutalmente e rompeu com Erasmo quando escreveu em 1525 o *De Servo Arbitrio*, onde pregava que a liberdade do cristão estava em reconhecer a sua total incapacidade de remeter-se a Deus, atingindo a salvação não por suas obras, mas pela graça divina, ficando verdadeiramente livre para agir por amor.

¹ Filosofia espiritual que defende a fé como sua própria justificação e afirma a validade suprema da experiência íntima, tentando apreender a essência divina ou realidade última das coisas e, por conseguinte, consumir a comunhão com o altíssimo (LOYN, 1990, p. 258). Etmologicamente, mística provém do grego *myô* cujo verbo significa o procedimento de fechar os olhos e olhar para o interior. Daí se deriva, sobretudo, o tipo de mística do mergulho no divino. (EICHER, 1993, p. 564).

² A mística do ponto de vista teológico-cristão não é esotérica (EICHER, 1993, p. 564)

³ Em geral, qualquer filosofia que enfatize o bem-estar e a dignidade humana, e que seja otimista quanto aos poderes do entendimento humano *per se*. Em particular, o movimento característico do Renascimento, que esteve aliado ao estudo renovado das literaturas grega e romana: uma redescoberta da unidade dos seres humanos e da natureza, e uma celebração renovada dos prazeres da vida, dados como perdidos no mundo medieval. O humanismo, nesse sentido renascentista, era bastante consistente com a crença religiosa, supondo-se que Deus havia nos colocado aqui precisamente para aprofundar as coisas que os humanistas achavam importantes. Mais tarde, o termo acabou por se tornar apropriado aos movimentos sociais e políticos anti-religiosos (BLACKBURN, 1997, p. 187).

Este período histórico que ficou conhecido como Humanismo Renascentista, provocou transformações intelectuais, ao norte e ao sul dos Alpes, criando assim um clima que favoreceu o desenvolvimento do protestantismo. Segundo MORA (2001, v.4, p.2510), costuma-se chamar “Renascimento” a um período da história do “Ocidente” caracterizado por vários elementos: retomada dos valores da Antigüidade clássica; crise de crenças e idéias; desenvolvimento da individualidade; “descoberta do homem como homem”, etc. Apresentava como característica fundamental a exaltação do valor humano, como meio e como finalidade, na certeza de se reviver uma época considerada um modelo uniforme: a Antigüidade clássica. Os humanistas propunham o direito de verificar, à luz da filosofia clássica, a Palavra de Deus. Para isto sonhavam com o retorno à simplicidade evangélica, valorizando as obras espirituais e rejeitando as formas mecânicas de devoção. Assumindo tal postura, ajudavam a preparar os espíritos para as propostas luteranas. Os humanistas renascentistas neoplatônicos assemelhavam o homem a Deus. Assim, através das realizações humanas (pintura, escultura, poesia, ciência e arquitetura), Deus se exprimia, tornando os homens seus próprios mensageiros. Porém, esta nova postura humanista e a volta do homem para si mesmo causaria um questionamento do próprio Deus e, conseqüentemente, da autoridade religiosa dominante, a Igreja católica.

Esta época também foi marcada pelas Grandes Navegações Intramarinas, pelo desenvolvimento científico e pelo surgimento da imprensa. As Universidades surgidas no século XII, se desenvolvem fortemente e ajudam a deslocar o centro do ensino para as cidades, fazendo com que a Igreja deixasse de ter o monopólio da educação e do saber. A nova burguesia rica das cidades, em ascensão, desenvolve uma economia com fins monopolistas e lucrativos, enriquecendo-se cada dia mais, criando assim o sistema capitalista. Em contrapartida, houve o empobrecimento dos camponeses e dos nobres inferiores, que continuavam apegados à uma economia relacionada aos meios naturais. Através do fortalecimento econômico os novos burgueses buscavam, além da riqueza, também a ascensão social que era alcançada, dentre outras maneiras, pelo acesso à educação e à cultura. Desta forma, se desenvolvem intelectualmente e voltam a atenção para a criação e manutenção de uma cultura profana feita através do patrocínio de artistas, poetas, arquitetos e artesãos. Porém, o novo mundo rico e laico que estava se formando, via

freqüentemente com maus olhos o grande poder econômico da Igreja, que possuía grandes riquezas que foram conseguidas, entre outras maneiras, através de isenções de impostos, taxas abusivas, venda de indulgências, etc. Este descontentamento apareceu sobretudo na Alemanha, que era a nação responsável pelo envio de grandes somas de dinheiro para a Igreja em Roma. Os novos ricos encontrariam no movimento da Reforma uma maneira possível para o rompimento com Roma. Como consequência deste fato houve, por parte da população, um vislumbre de melhoria econômica: o camponês humilde acreditava que não pagaria mais o dízimo (imposto sobre a produção agrícola) à Igreja; os príncipes acreditavam que haveria a possibilidade de tomar para si as terras da Igreja. Diante de tal situação, é fácil acreditar que houvesse um apoio geral às causas da Reforma (RANDELL 1995, p. 11).

Do ponto de vista político-religioso, na Europa de 1500 a estrutura de poder estava dividida entre dois pólos: o poder civil, representado por um monarca (rei ou imperador), e o poder eclesiástico, exercido pela Igreja, liderada pelo papa, em Roma. Esses dois poderes competiam entre si, mas nenhum dos dois conseguia dominar o outro por muito tempo.

O conceito político medieval de um estado universal estava dando lugar ao novo conceito de nação-estado. Os estados, a partir do declínio da Idade Média, começaram a se organizar em bases nacionais, com um poder central e com governos fortes, servidas por uma força militar e civil, de forte cunho nacionalista e, sobretudo, com forte oposição ao domínio de um governo religioso universal. Muitos monarcas, sobretudo os alemães, estavam insatisfeitos com o enorme poder que o papa exercia, assim, uma das causas da Reforma ter ocorrido pode ser baseada no primeiro exemplo de nacionalismo alemão surgido neste período. Este “nacionalismo” representava um amplo movimento de recusa de uma situação na qual estrangeiros, principalmente italianos que viviam em Roma, controlavam muitos aspectos da vida na Alemanha e extorquiam boa parte da riqueza do país. Com a Reforma, os príncipes luteranos passariam também a influenciar a Igreja, tirando o poder das mãos do papa.

Ao mesmo tempo em que as questões políticas ocorriam, muitos teólogos criticavam a doutrina e as práticas da Igreja Católica. Além da prática da venda de

indulgências, era comum também nas cortes eclesiásticas a compra e venda de justiça. Era possível também conseguir, embora fosse proibido pela lei canônica, uma dispensa para se casar com parentes, obtida através de pagamento. Muitos sacerdotes viviam em pecado aberto ou mantinham concubinas. Coleções de relíquias tornaram-se moda⁴. Os fiéis das dioceses eram abandonados pelos bispos que geralmente negligenciavam a supervisão de seus sacerdotes para verificar se realmente cuidavam do rebanho. Por isto, muitos párocos descuidaram-se da pregação e da visitação, limitando-se apenas a rezar a missa, por eles proclamada como um rito mágico capaz de comunicar a graça a todos (CAIRNS, 2005, p. 227). Enfim, as atitudes da Igreja Católica para com o feitiço organizacional e para com a fé, foram motivos para o surgimento de uma série de razões controversas e idéias distintas que levariam a origem de diversas comunidades eclesiais novas.

Em conseqüência da Reforma, a unidade religiosa da cristandade na Europa ocidental foi eliminada depois de ter existido por mais de mil anos. Essa mudança constituiu marco importante na história européia porque abriu a porta para uma incerteza espiritual generalizada. Onde antes havia apenas um conjunto de crenças amplamente aceitas como corretas, agora havia dois. Todos podiam ver que um dos dois deveria estar errado, e muitos começaram a se perguntar qual deles (RANDELL, 1995, p.13).

A partir de 1520, os ensinamentos reformadores dominaram rapidamente a Alemanha. A maioria dos monges deixou os claustros para pregarem as boas-novas do Novo Testamento. Muitos dos sacerdotes das paróquias tornaram-se luteranos e, em muitíssimos casos, seus paroquianos os seguiram. Quando não encontravam clérigos para pregar, os leigos o faziam. Os livros de Lutero tiveram enorme divulgação e influência. O movimento luterano espalhou-se como um forte reavivamento espiritual. A nova doutrina era fundamentada em três princípios básicos: a supremacia das Escrituras sobre a tradição; a supremacia da Fé sobre as obras; e a supremacia do Povo Cristão sobre um sacerdócio exclusivo (NICHOLS, 2004, p.164). O homem podia agora confessar seus pecados diretamente a Deus e dele receber o perdão, não necessitando mais dos ritos dos sacerdotes; poderia ser justificado através da fé sem se submeter às exigências da Igreja papal; poderia

⁴ O simples olhar em uma das 5005 relíquias de Frederico da Saxônia era tido como capaz de reduzir o tempo do pecador no purgatório em 2.000.000 de anos (CAIRNS, 2005, p. 227).

entender as Escrituras pela iluminação da fé e por elas conhecer a vontade de Deus. Por sua grande doutrina bíblica do sacerdócio de todos os cristãos, Lutero libertou os homens do temor e, libertos do medo, eles foram igualmente libertos do poder da igreja medieval.

Segundo Nichols (2004, p.164) a Reforma do séc. XVI é, depois do advento do Cristianismo, o maior acontecimento da História. Assinala o fim da Idade Média e o início da era moderna. Partindo da religião, ela deu, direta ou indiretamente, um poderoso impulso a todo movimento progressista e tornou o protestantismo uma força propulsora na história da moderna civilização.

2. A Música na Reforma

Pode-se acreditar que, durante o séc. XVII, o foco musical europeu se transfere da Itália para a Alemanha. O poderoso crescimento e desenvolvimento da música alemã durante este período, que culminaria com os criativos trabalhos de Bach, não podem apenas ser explicados nem pela história política dos alemães, nem por sua filosofia mas, sobretudo, ao movimento da Reforma e dos diversos movimentos religiosos que em consequência dela surgiram.

A música, em relação ao movimento luterano, ocupou um lugar tão importante quanto ocupavam as artes visuais no catolicismo. A iconoclastia surgida em consequência do movimento Protestante⁵ fez com que as artes visuais religiosas fossem “abandonadas” nos países onde a Reforma se instaurou. A música então, por sua vez, toma o seu lugar tornando-se a expressão da fé.

De certa forma podemos acreditar que o movimento musical ocorrido durante a Reforma na Alemanha foi análogo ao movimento da 2^a. Prática italiana que levaria, mais tarde ao desenvolvimento das árias da ópera italiana. Na Alemanha ocorre um fato parecido, quando, devido ao desenvolvimento musical ocorrido durante a Reforma houve o

desenvolvimento das árias das cantatas sacras que atingem o seu apogeu com as árias de Bach, como veremos adiante no capítulo 2.

NETTL (1948, p.2) afirma que o sentimento religioso do período Gótico católico, sobretudo na Itália, estava incorporado na arquitetura e nas artes visuais, enquanto a música era comparativamente considerada menos elaborada e menos importante. Mesmo nas composições de Palestrina, em cujos trabalhos religiosos se podem encontrar a sua mais profunda expressão, parecem dever em significância quando colocados próximos a Bach. Por sua vez, a arte dos sons foi a única forma de arte dos protestantes e seu sentimento pio encontrou na música sua melhor expressão artística. A fé jubilante de Lutero, sua experiência de Deus plena de alegria, seus ensinamentos de salvação pela graça, causaram nele uma irreprimível exultação perante o seu Deus, e seus sentimentos puderam encontrar expressão somente pela música.

2.1. A relação de Lutero com a música

A educação formal de Martinho Lutero no *quadrivium*⁶ medieval tinha especial ênfase na *musica speculativa*, através da qual a música era entendida como ciência e se baseava nos fundamentos gregos de proporções numéricas. Por esta teoria se chega, durante o período Humanista, ao conceito de que Deus se revelava através das proporções numéricas, e conseqüentemente, pelas proporções dos intervalos musicais. Lutero acreditava ser a música a disciplina mais importante dentre as sete artes liberais (BARTEL, 1997, p.4).

A música enquanto ciência se aproximaria da matemática, estando portanto mais distante das disciplinas retóricas. Porém, a nova ênfase da teologia luterana na prédica

⁵ O movimento iconoclasta da Reforma surge no ano de 1522 em Wittenberg com a publicação da *Da Abolição das Imagens* de Andreas von Karlstadt, que pregava a destruição das imagens como forma de libertação dos valores católicos. Além disso os reformadores seguiam as escrituras onde o próprio Deus por intermédio de Moisés (Êxodo 20:4) diz “*Não farás para ti nenhuma imagem gravada, nem reprodução de nada que exista no céu ou na terra.*” (COLLINSON, 2006, p. 210-11).

⁶ Conjunto de disciplinas que, juntamente com o *trivium*, formavam a base para a educação na Idade Média. O *quadrivium* era composto pela aritmética, geometria, astronomia e música; o *trivium* era composto pela gramática latina, retórica e dialética (LOYN, p. 128).

(Palavra de Deus) conduz Lutero a uma “redescoberta” destas disciplinas retóricas. Agora, na nova teologia, as disciplinas do *trivium*, principalmente a retórica, passariam a ter um lugar de destaque e a música, por sua vez, começaria a ter uma ênfase muito maior como composição e também performance, tendo além do caráter *speculativo*, ou seja, meramente teórico, um caráter *pratico*. E era esta música, com uma visão reformada, que Lutero gostaria que fosse usada nos seus cultos. O envolvimento de Lutero com cada aspecto da música⁷ com o qual ele virtualmente tinha entrado em contato, reflete seu entendimento dela como arte prática e performática que tinha grande potencial na vida e na veneração de todos os Cristãos (SCHALK, 1988, p.30).

Mas, mesmo com toda a exaltação de Lutero pela música, é preciso lembrar que ela era serva do texto, estando portanto subordinada à palavra. Módolo (2005, p. 124), em seu artigo “*Impressão ou Expressão*“, reforça esta idéia quando diz que:

é preciso compreender que, apesar do grande amor de Lutero pela música, era a teologia a fonte de suas convicções sobre o propósito e o uso da música no culto. Sua consciência era de que a música era um dom para ser recebido com gratidão e apreço, e que devia ser usado para a glória de Deus e o bem da humanidade. Nada parecia mais natural para ele do que o fato que a música devia ser juntada à Palavra.

Do ponto de vista pedagógico, Lutero, que recebe clara influência aristotélica quanto ao ensino da música nas escolas, pregava o princípio da “Edificação e Educação” e era seu desejo que a música se tornasse instrumento de ensino. Uma de suas preocupações iniciais era a de usá-la na educação para crianças e jovens. Ele acreditava que a música era uma parte indispensável na boa educação, não somente por suas próprias causas, mas também pela maneira como poderia afetar a vida dos jovens e também como, através dela, eles poderiam participar dos atos de veneração (SCHALK, 1988, p.29). Desta maneira então, ele faz com que ela se torne parte do currículo da *Lateinschule* luterana. Para Lutero a música deveria ser ensinada e treinada tanto nas escolas quanto nas igrejas e ele era inflexível sobre a necessidade de treinamento em música para pastores e professores, pois

⁷ O próprio Lutero cantava, tocava flauta e ao que parece sua habilidade no alaúde era muito mais que modesta (SCHALK, 1988, p. 20).

eles eram os responsáveis pelo ensino dos jovens e pelos serviços religiosos. Lutero era particularmente desdenhoso com aqueles que “queriam ser teólogos quando não sabiam nem ao menos cantar”, mas fazia grandes elogios para aqueles que ensinavam os jovens a cantar e praticar a Palavra de Deus (SCHALK, 1988, p. 30).

Lutero via claramente adequado, como uma boa obra para a Glória de Deus, o apoio financeiro à música, organizações musicais e músicos. Para ele, a falta deste apoio seria uma traição ao uso do bom presente de Deus ao serviço de Sua gente. Para tanto ele era eminentemente prático na sua insistência na qual os reis, príncipes, lordes (bem como se possível as pessoas comuns) deveriam apoiar e dar suporte aos *Kantoren* e aos Coros (SCHALK, 1988, p. 25).

O interesse de Lutero na música como uma arte prática fez com que ele próprio engajasse seu interesse e atenção em compor hinos, cantos e, em menor quantidade, música polifônica. Em cada uma destas áreas, Lutero deu sugestões específicas de como compô-las, não hesitando em compô-las ele mesmo, de acordo com o que ele tinha em mente. Segundo Dreher em “Martinho Lutero – Obras Seleccionadas vol. 7”, (LUTERO, 2000, p. 476) no final do séc. XVI chegou-se a afirmar que Lutero teria composto 137 hinos, mas este número não é comprovável e até hoje é tema de controvérsia.

2.2. A música no culto reformado

Para Lutero a música era uma dádiva divina que ocupava, depois da teologia, o mais alto lugar e honra, pois era uma criação e um presente de Deus para a humanidade. Ele acreditava ser a música a única arte capaz para proclamar o Evangelho e deveria ser usada no novo culto reformado como prece para glorificar o Criador, especialmente através da proclamação de Suas palavras.

Na veneração católica do período, a Bíblia tinha pouquíssima importância. Poucos trechos essenciais eram lidos em latim durante os serviços. A congregação não necessitava saber o significado das palavras, pois deveria apenas testemunhar o serviço religioso e não participar dele. Não era conveniente que os leigos estudassem e

interpretassem a Bíblia, esta função era dada aos padres. Lutero discordava desse princípio e acreditava que o papel do padre era ajudar cada pessoa a entrar em contato direto com Deus e para isso deveriam compreender a Bíblia⁸ o máximo possível. A partir disso ele resolve traduzi-la para o alemão e, buscando a participação direta dos fiéis nos cultos, ele inova o serviço religioso passando-o para o vernáculo, desta forma todos poderiam entender e participar do culto. Na nova teologia reformada houve a absoluta prioridade da pregação da Palavra⁹ sobre o sacramento. Os sacramentos foram questionados e Lutero, baseando-se nas Escrituras¹⁰, aceitava apenas dois: o batismo e a eucaristia. A Salvação não seria outorgada nem recebida pela mera realização do sacramento, mas pela Palavra que era a “viva voz do Evangelho” (*viva vox evangelii*) (EICHER, 1993, p. 762). Agora, com a incumbência da Salvação dada a Palavra, a música aliada a ela tem também uma enorme responsabilidade no novo culto luterano, pois era também com ela que o sermão seria realizado. A música passa a ser um veículo da Palavra e assume a função de “Sermão sonoro” (*Sonora praedicatio*).

Lutero acreditava que o uso da música nas prédicas faria com que o ouvinte (fiel) fosse levado a um estado de receptividade às palavras faladas, suscitando a calma e tranquilizando os corações, tornando-os receptivos à Palavra e às verdades de Deus (BARTEL, 1997, p.8). O texto falado poderia ser entendido intelectualmente, mas, tanto os textos quanto os afetos poderiam ser expressados mais enfaticamente através da adição da música. Neste ponto fez-se o uso da arte da retórica, que era usada como instrumento de persuasão, com a finalidade de edificar a congregação. Os compositores deveriam lançar mão de todos os artifícios possíveis para edificar o texto musical. Seguindo orientação do próprio Lutero, a música deveria centrar todas as suas notas e seus cantos no texto, a música vivificaria e carregaria o texto, estando a seu total serviço.

⁸ Baseada na justificação pela fé, no sacerdócio universal e na única autoridade da Bíblia, a Reforma protestante coloca o fiel em relação direta com Deus, cuja Palavra está na Bíblia, que se deve ler e interrogar diariamente (ARIÈS, 2004, p. 102).

⁹ Muitas vezes Lutero frisou que “Palavra”, no sentido bíblico e teológico do termo, seria algo de totalmente diverso do que aquilo que esteve ligado com este conceito na filosofia desde Aristóteles. Ao contrário de Aristóteles, Lutero concederia que “Palavra” é Deus mesmo na sua perfeição, e que “Palavra” e Jesus Cristo são idênticos (EICHER, 1993, p. 762).

¹⁰ Para Lutero somente Deus pode ter a Palavra e ele fala pela Escritura, por isso a Bíblia é a *regina* (rainha) (EICHER, 1993, p. 762).

Para Módolo (2005, p. 124) a música do culto reformado apresentaria a função de “música de expressão”¹¹, ou seja, música que não valoriza o fenômeno musical em si, mas sim aquela cujos textos tinham sido elaborados e escolhidos para que a mensagem neles contida seja compreendida, absorvida e fixada pelos participantes, e cujo sentido seja reforçado pela própria música. Música, portanto, que deve ser serva do texto e veículo para que este seja bem compreendido pela comunidade.

Do ponto de vista da liturgia, Lutero era muito conservador e desejou alterar a Missa católica, da qual ele tinha muito apreço, tão pouco quanto possível. Segundo Bainton (1950, p. 265), um dos pontos principais da mudança era a exclusão das partes da Missa que fizessem alusão ao sacrifício. Lutero começa a fazer em 1523 algumas revisões mínimas essenciais no culto. Ainda em latim, ele modificaria a nova missa em alguns pontos, como por exemplo, excluindo o cânone pois esta era a parte na qual ocorria a referência ao sacrifício. Lutero restauraria a ênfase da Igreja primitiva sobre a Ceia do Senhor como um ato de agradecimento a Deus e companheirismo através de Cristo com Deus e com cada um. A primeira missa Luterana era somente um ato introspectivo de adoração, no qual os verdadeiros cristãos estavam engajados em oração e louvor. Mas, rapidamente, Lutero veio a reconhecer que um ato de adoração sem explanação não era possível para a maioria da congregação. A Igreja envolvia a comunidade e a congregação consistia no povo da cidade de Wittenberg e nos camponeses das vilas em volta. Quantos destes camponeses poderiam entender sua revisão da missa se ela se mantivesse em latim? Eles poderiam, é claro, reconhecer algumas mudanças, como a troca envolvida em dar-lhes o vinho, assim como o pão, e perceberiam que alguma coisa tinha sido alterada sobretudo quando as partes inaudíveis fossem descontinuadas. Mas, uma vez que a missa estava ainda toda numa língua estrangeira, eles poderiam, somente com muita dificuldade, perceber que a idéia do sacrifício tinha desaparecido. A missa, portanto, precisava ser em alemão e

¹¹ Divisão da música em duas funções básicas: música de expressão e impressão, criada e proposta pelo grupo de pesquisadores alemães da *Westfälische Landeskirchenmusikschule* (Escola de Herford) que, durante a 2ª. Metade do séc. XX, era responsável por elaborar toda a música da Igreja Luterana Alemã. Diferentemente da música de expressão, a música de impressão era a música emotiva e de efeito contagiante que, embora possa vir acompanhando o texto, dele não depende nem com ele se preocupa. Sua finalidade é alcançar os presentes emocionalmente, criando um “ambiente” preparatório, suposto ou verdadeiramente litúrgico (MÓDOLO, 2005, p. 122).

gradualmente Lutero chegou à conclusão que ele próprio deveria fazer a revisão. No Natal de 1525 ele introduz em Wittenberg a nova Missa Alemã¹². A idéia do sacerdócio universal¹³ surgida em decorrência da Reforma, fez com que a antiga Missa latina deixasse de ser a base ao serviço. A nova Missa Alemã destinava-se à gente simples, e muitos que iam assisti-la não eram crentes. Assim, a igreja tornaria-se agora não somente a casa de oração e adoração mas também uma sala de aula, pois missa passaria a ter mais escrituras e mais instrução para os fiéis (BAINTON, 1950, p. 266).

Em sua Missa Alemã Lutero deu minuciosas instruções para a parte musical do serviço. O serviço iniciaria com uma canção religiosa ou salmo que deveria ser cantado por todo o coro, que cantaria novamente antes do Evangelho; durante a celebração da Comunhão Sagrada a congregação cantaria o *Sanctus* alemão “Deus seja Louvado”, o hino de Jan Hus (1369-1415) “Jesus Cristo Nosso Salvador” ou *Agnus Dei* alemão. (NETTL, 1948, p.79)

Na nova liturgia, a mudança principal na fórmula da nova missa ocorreu na música e sobre três pontos: o canto entoado pelo sacerdote; os corais interpretados pelo coro e os hinos cantados pela congregação. A primeira porção melódica da liturgia a ser reformada foi a parte entoada pelo sacerdote, incluindo a Epístola e o Evangelho. Lutero estava tão desejoso que cada palavra da escritura pudesse ser distintamente ouvida e entendida que foi um milagre que ele não tivesse abolido a música toda em favor da leitura em voz natural. A explicação para o uso da música no canto do sacerdote se dá devido ao fato de que a palavra cantada seria mais condutiva, ou seja, mais facilmente compreendida, que a falada (BAINTON, 1950, p. 267). Lutero empregou cada artifício para expor o sentido das palavras. Somente uma nota poderia ser usada para cada sílaba, e o órgão¹⁴ acompanhante não podia sobrepujar as palavras. O texto do evangelho não poderia ser obscurecido e as sete palavras de Cristo na cruz não poderiam ser misturadas com os outros

¹² Na Missa Alemã todas as partes estavam em alemão, exceto o refrão grego Kyrie Eleison. As mudanças deixaram intacta a estrutura essencial da antiga missa católica, retendo muitos elementos papais como, por exemplo, genuflexões, vestimentas, leituras, etc. (BAINTON, 1950, p. 266). As missas diárias foram abolidas. Os cânticos usuais foram mantidos, porém eliminando-se as partes que se referiam aos santos. As festas dos santos também desapareceriam e a pregação passaria a ser o elemento principal do culto.

¹³ Idéia pela qual o próprio fiel, sem a intercessão de um pastor, poderia fazer a interpretação das Escrituras, podendo e devendo aproximar o fiel de Deus (NETTL, 1948, p. 72)

¹⁴ Durante o serviço o órgão era apenas usado nas antífonas (BAINTON, 1950, p. 267).

quatro evangelhos¹⁵. O sentido poderia ser mais enfatizado pelo colorido musical dramático. Lutero introduziu diferentes registros para a narrativa do evangelista, para as palavras de Cristo e para as palavras dos apóstolos. O registro principal ele manteria agudo, pois sua própria voz era de tenor, mas explicou que se tratava apenas de sugestões, e que cada celebrante poderia descobrir e adaptar as partes musicais para seguir sua própria extensão vocal. A atenção que Lutero, em todos estes aspectos, devotou ao colocar música para o texto em prosa da escritura no vernáculo, preparou o caminho para os Oratórios. O grau de ajuda que ele recebeu em sua tarefa, aparece em um relato de seu colaborador, o compositor Johann Walther (1492-1548), que escreveu (*in*, BAINTON, 1950, p.268):

Quando Lutero, 40 anos atrás, quis preparar sua Missa Alemã, ele pediu ao Duque Johann eleitor da Saxônia, que Conrad Rupff e eu fossemos convidados para ir a Wittenberg, onde ele podia discutir música e a natureza dos oito modos dos salmos gregorianos. Ele preparou a música para a Epístola e Evangelhos, semelhante as palavras da consagração do verdadeiro corpo e sangue de Cristo; ele as cantou para mim e pediu-me para expressar minha opinião sobre seus esforços. Neste período ele me manteve durante três semanas em Wittenberg, nós discutimos como as epístolas e evangelhos podiam ser adequadamente compostos. Eu passei horas muito prazerosas cantando com ele e descobri, frequentemente, que ele aparentemente não se cansava, nem ficava farto de cantar; além disso ele sempre estava disposto a discutir música com eloquência.

Lutero deu grande atenção à organização musical da Missa Alemã. Segundo NETTL (1948, p.77) uma olhada em seus escritos sobre a Missa confirmam, no que concerne aos modos musicais, as afirmações de Praetorius. Como ocorria já na música da Paixão pré-Luterna, diferentes tretracordes do modo hipolídio foram usados para *Vox Personarum* (todos os personagens na história, exceto Cristo) e a *Vox Christi*. O tom principal – o tom central na qual a voz continuamente permanece, ou retorna, depois de pequenos desvios – é colocada uma quinta acima das Palavras de Cristo para o Evangelista. A partir deste fato ficou o costume, ainda encontrado em Paixões posteriores, do Evangelista cantar na voz do tenor e Jesus no baixo. Esta origem pré-Luterana retoma a

¹⁵ Esta tradição luterana de não misturar as palavras dos evangelhos explica o porquê de Bach compor a

concepção que a mais alta dignidade de Cristo é melhor expressada pela voz masculina, isto é, uma voz grave.

Para o canto do Pastor, Lutero manteve o princípio do canto gregoriano, mas com algumas mudanças e simplificações. Prova de sua compreensão lingüística, musical e psicológica, é o fato de que, ao usar a língua alemã ele dispensou os melismas e ligaduras do canto gregoriano, de tal forma que somente uma nota correspondia a cada sílaba.

Outra característica é o tratamento de Lutero dado à pergunta no texto. Uma vez que a pergunta na língua alemã é geralmente combinada com a elevação da voz no final do período, o final da pergunta no canto também terminaria com a nota mais aguda. Um reflexo disto pode ser encontrado nas paixões do séc. XVII e em Bach.

Nas reformas litúrgicas de Lutero, a estrutura da Missa Latina manteve-se virtualmente intacta, mas o cerne do rito Romano, o Canon da Missa, foi severamente abreviado e teologicamente reinterpretado. Na Missa medieval o Canon era longo, inaudível e adequadamente interpretado como sacrifício propiciatório. Lutero essencialmente trocou-o pelas Palavras da Instituição (*Verba testamenti institutionis*), as quais eram não simplesmente para serem ouvidas, mas também para serem cantadas pelo celebrante. Para Lutero estas palavras de Jesus Cristo não eram um pedido propiciatório endereçadas a Deus, mas palavras de abertura da proclamação de Deus. Uma vez que estas palavras proclamariam o Evangelho de Cristo, Lutero insistiu que elas deveriam ser cantadas (BUTT, 1997, p. 42).

Na Missa Romana as Palavras da Instituição da Sagrada Comunhão não eram cantadas mas meramente murmuradas. Lutero sentiu-se assim, obrigado a introduzir uma inovação radical neste ponto e não foi desproposital sua intenção de colocar mais luz nesta parte da Missa. As palavras que se referiam ao significado do corpo de Jesus e as quais se referiam ao sangue no Novo Testamento, foram, da mesma maneira, igualmente tratadas musicalmente.

Em alemão as palavras são: *“Unser Herr Jesu Christ, in der Nacht da er verraten ward, Nam er das Brod, dankt und brachs, und gabs seynen Jungern und sprach:*

Paixão Segundo São João e São Mateus.

Nempt hyn und esset, das ist mein leyb, der für euch gegeben wyrd, solches thut so oft yhrs thut, zu meynem gedechtnis.”¹⁶

O canto gregoriano da Epístola e o Evangelho foram mantidos para a voz grave até o fim. Assim como os cantos de outros textos que igualmente profundamente o comoviam, este também Lutero começa com a nota aguda “C”, enfatizando a primeira sílaba “*Unser*” (Nosso). Então a voz, como que com humildade, desce uma terça, situando-se em torno da nota “A”, descendo depois ao “F” na segunda sílaba da palavra “*verraten*” (trair), expressando um profundo desespero pelo delito de Seus discípulos. Aqui, onde o próprio Jesus diz “*Nempt*” (Tome), a melodia inicia-se com um “F” grave, com uma simplicidade concisa, movendo-se em torno do tom principal, elevando até a frase “*für euch*” (para vocês), como para dar uma expressão melódica de salvação pela morte do Salvador.

O que vivenciamos, irradiados pela simples seqüência de notas cheia de simbolismo, é o quão profundamente pessoal isso era sentido por Lutero, que o sentia com pesar e ainda com consoladora devoção, irradiado pelo mistério da comunhão. (NETTL, 1948, p. 79). Nós encontramos tais sentimentos novamente mais tarde reverentemente expressados nas Paixões de J. S. Bach e no *Parsifal* de Richard Wagner, entre outras.

O segundo elemento a ser revisado foi o coral para o coro. Aqui, um rico acompanhamento musical estava disponível na polifônica música religiosa da Holanda, a qual Lutero, acima de tudo, admirava. A melodia do canto gregoriano foi tomada como uma base e acerca dela três, quatro ou mais vozes rodavam com ornamentos elaborados em contraponto. Lutero, no prefácio para o trabalho musical de 1538, pessoalmente coletou numa simples passagem, tudo de seu louvor da música junto com a mais adequada descrição jamais contida no coral polifônico holandês (*in* BAINTON, 1950, p.268):

Para todos os amantes da arte liberal da música o Dr. Martinho Lutero deseja a graça e paz de Deus Pai e do Senhor Jesus Cristo. Com todo o meu coração eu louvaria o precioso presente de Deus na nobre arte da música, mas eu raramente sei onde começar ou

¹⁶ Nosso Senhor Jesus Cristo, na noite em que foi traído, toma do pão, agradece e parte-o, dá aos seus discípulos e diz: Tomai e comei, este é meu corpo que vos é dado, fazei isso em minha memória.

terminar. Não há nada na terra que não tenha o seu tom. Mesmo o ar invisível conta quando atinge duramente um corpo. Entre os animais e os pássaros o canto é ainda mais maravilhoso. Davi, ele mesmo um músico, testemunhou com assombro e alegria o canto dos pássaros. O que então eu diria da voz humana, com a qual nada mais pode ser comparado? Os filósofos pagãos têm tentado duramente em vão explicar como a língua do homem pode expressar os pensamentos do coração na fala e no canto, através do riso e da lamentação. A música é para ser louvada como apenas Palavra de Deus, pois através dela, todas as emoções flutuam. Nada da terra é mais poderoso para tornar o triste alegre e o alegre triste, animar o deprimido, abrandar o arrogante, temperar o exuberante, aplacar o vingativo. Até o Espírito Santo paga tributo à música quando registra que o espírito maligno de Saul foi exorcizado quando Davi tocou sua harpa. Os Pais desejam que a música sempre permanecesse na igreja. É por isso que existem tantas canções e salmos. Este precioso presente tem sido conferido aos homens somente para lembrá-los que eles foram criados para louvar e engrandecer o Senhor. Mas, quando a música natural é afiada e polida pela arte, então começamos a ver com assombro a grande e perfeita sapiência de Deus em seu maravilhoso trabalho da música, onde uma voz toma uma simples parte e ao seu redor cantam três, quatro ou cinco outras vozes, saltitando, pulando em círculos, tornando maravilhosamente graciosa a parte simples, como uma dança quadrada no céu, com amigáveis reverências, abraços e voltas amáveis dos parceiros. Aquele que não encontra nisso um inefável milagre do Senhor é verdadeiramente um estúpido e não vale a pena ser considerado um homem.

De acordo com Lutero, a música não tinha como menor mérito ser matéria de discussão. Ele nunca foi controverso em relação ao canto. Os grandes corais polifônicos da Holanda eram católicos, mas Lutero não via razão para deixar de amá-los ou de utilizá-los. Novamente, quando os duques da Bavária tornaram-se seus inimigos mais violentos, ao ponto que se alguém recebesse uma carta sua poderia estar em perigo, ele aventurou-se a escrever ao compositor bávaro Ludwig Senfl (*in* BAINTON, 1950, p. 269):

Meu amor pela música me induz a ter esperança que minha carta não o colocará em perigo de modo algum, quem, mesmo na Turquia, poderia reprovar alguém que ama a arte e louva o artista? Por alguma razão eu louvo seus duques bávaros, mesmo que eles

não gostem de mim, e eu os honro sobre todos os outros, pois eles cultivam e honram a música.

Erasmus visou preservar as unidades políticas européias, Lutero conservou-as na música.

O coral polifônico pedia um coro. Lutero era muito obstinado em seus esforços em favor dos coros treinados. Os coros mantidos pelos príncipes alemães eram dignos de nota, pois eram providos de cantores treinados. Foram formadas as sociedades corais nas cidades e sobretudo as crianças foram treinadas nas escolas.

A última e maior reforma de todas foi no canto congregacional. Na Idade Média a liturgia era quase inteiramente restrita ao celebrante e ao coro. A congregação juntava-se em pequenos responsórios no vernáculo. Lutero desenvolveu assim este elemento, podendo ser considerado o pai do canto congregacional. Este era o ponto na qual sua doutrina do sacerdócio de todos os crentes recebeu sua mais concreta realização. Este foi o ponto, e o único ponto, ao qual o luteranismo foi totalmente democrático; todo o povo cantava. O *Credo* e o *Sanctus*, partes da liturgia foram convertidas em hinos.

Em 1524 Lutero elaborou um livro de hinos com 23 hinos, dos quais ele era o autor das letras e em parte o compositor. Doze eram livres paráfrases de hinos latinos. Seis eram versificações de salmos. Suas próprias experiências de angústia e libertação tornaram-no capaz de fazer, com um sentimento muito pessoal, tais interpretações livres de salmos.

O povo de Lutero aprendeu a cantar. Ensaios eram feitos durante a semana para toda a congregação; em casa, após a hora catequética, cantar era recomendado para toda a família. Um jesuíta testemunhou que “*os hinos de Lutero matavam mais almas que os seus sermões*”.

2.3. Lutero e Bach

Bach foi um profundo devoto e seguidor de Lutero e esta devoção foi herdada de suas gerações anteriores. Durante toda a sua vida ele se manteve fiel aos princípios ortodoxos luteranos, aplicando tais princípios em suas obras.

A educação inicial de Bach, sob a guarda de seu irmão mais velho Johann Christoph, foi no ortodoxo *Lyceum* em Ohrdruf e foi de natureza a não causar qualquer mudança no âmbito da estrita tradição ortodoxa luterana, assim como em Arnstadt, cena de suas atividades como organista, onde esta rígida atmosfera também seria mantida. Foi no período de Mülhausen (1707-1708), onde ele foi organista da *St. Blasius-Kirche*, é que aconteceu uma aproximação direta de Bach com o pietismo¹⁷. Por este período estava ocorrendo uma disputa envolvendo os pietistas e os ortodoxos da cidade. Bach estava entre esta disputa teológica, porém posicionou-se a favor dos ortodoxos, ao lado do pastor da *Marienkirche*, George Christian Eilmar, mesmo tendo em conta que o líder dos pietistas da cidade era o seu superior hierárquico Johann Adolph Frohne.

Entretanto, mesmo entrando em conflito muitas vezes com o núcleo luterano pietista, pode-se notar também traços de influência do pietismo em seus trabalhos. Um grande número de textos mais tarde usados por Bach nas cantatas, reflete a absorção da linguagem e idéias Pietistas e, de fato, a influência cruzada entre as tendências pietistas e ortodoxas. Mas, apesar de tudo, Bach nunca se deixou levar pelo conflito agressivo entre *Kirchen-* e *Seelen-Music* (música tradicional da igreja de um lado e música para a alma de outro) que tinham um efeito sufocante em ambas, tanto na vida musical sacra quanto na secular em qualquer lugar da Alemanha (WOLFF, 2000b, p. 114). As idéias pietistas devem ter sido contrárias à sua forte franca natureza, sua individualidade e sua filosofia como músico. O exagerado sentimento do pietismo não poderia atrair um caráter como o

¹⁷ O Pietismo foi um movimento surgido na Alemanha no séc. XVII, cujo primeiro líder foi o pastor da cidade de Frankfurt, Phillip Jacob Spener. O movimento surgiu a partir do declínio religioso do luteranismo alemão do séc. XVI e XVII, causado pelo excessivo interesse dos teólogos ortodoxos em defender a ortodoxia da doutrina luterana em vez de procurarem fortalecer a vida espiritual do povo, induzindo-os ao serviço cristão. O Pietismo pregava sermões de caráter prático, fervoroso e simples, evitando aquele estilo rígido de oratória tão em moda neste período. Insistia na verdade da regeneração, aquela mudança produzida no coração do homem de fé, pelo Espírito de Deus; insistia no fato de que, ser nascido de Deus e levar uma vida de santidade e serviço, era infinitamente mais importante do que ter pontos de vida ortodoxos quanto à doutrina. Spener com o Pietismo reavivou a doutrina básica da Reforma, o sacerdócio universal dos crentes, e provou que um dos sentidos práticos dessa doutrina era que os leigos deviam participar dos serviços religiosos, ensinando e ajudando uns aos outros. O movimento cresceu com muita rapidez e tomou o caráter de um forte e grande despertar espiritual. Encontrou severa oposição dos teólogos ortodoxos e dos que se opunham aos estritos ensinamentos morais dos pietistas. Por volta de 1685, o Pietismo tornou-se a influência dominante no Protestantismo alemão, revigorando-o espiritualmente. Seu segundo grande líder foi August Frank, pastor e professor da Universidade de Halle, cuja cidade, juntamente com a Universidade, tornaram-se o centro do movimento (NICHOLS, 2004, p. 212).

de Bach, uma vez que a doutrina teológica pietista havia intencionado proibir a música como arte nas igrejas, o que era completamente contrário à idéia luterana, na qual a música era um “instrumento do Espírito Santo”. Teoricamente Bach recusou aceitar o pietismo, mas suas obras foram imbuídas com o espírito do misticismo a ele pertencente.

Após sua morte, em seus pertences, foram encontrados muitos trabalhos teológicos e entre eles estava a edição completa dos trabalhos de Lutero. Fica evidente assim que o grande mestre aderiu estritamente à visão luterana.

Os ensinamentos de Lutero estão presentes, se não em toda, em grande parte de sua obra e talvez tenha sido ele o mais “luterano” entre todos os compositores luteranos. Bach fazia sua música para a maior Glória de Deus e quando colocava a abreviatura SDG (*Soli Deo Gloria*) em seus trabalhos queria indicar com isso que a obra também estava composta em conformidade com os padrões luteranos de música e poderia ser usada nos divinos serviços sem problemas.

Enquanto a música de igreja da época da Reforma colocava em primeiro plano as Escrituras (como as simbolizadas no coral), no barroco inicial (por exemplo com os compositores Schein e Schütz) houve a ênfase na interpretação das Escrituras. No período pós-Schütz (barroco tardio com Hammerschmidt, Pachelbel e Buxtehude, por exemplo) consolidou-se o uso de interpretações das escrituras, chegando-se ao uso de textos contemplativos livres. A palavra das Escrituras foi negligenciada e a interpretação do texto tornou-se o traço principal. O resultado produzido foi o surgimento da chamada *Erbauungs Kantate* (Cantata de Edificação) cuja forma foi cultivada, entre outros, pelos compositores Johann Kuhnau e Georg Boehm (NETTL, 1948, p. 132). Esta interpretação individual alcança seu ponto máximo com Bach, que com sua personalidade superior fez com que a forma cantata fosse identificada consigo mesmo, devido a sua incomparável inspiração.

Deve-se ainda enfatizar a forte personalidade religiosa de Bach. Uma vez que Lutero considerava a música como legítimo meio de expressão da fé, e que a teologia luterana afirmava que a graça é recebida como presente aos homens, não merecedores já

que pecadores, Bach foi estimulado para a criação de uma música alegre¹⁸, bela, jubilosa e que representasse a gratidão a Deus. Deve-se reconhecer ainda na Igreja Luterana, uma certa liberdade litúrgica que permitiu a evolução musical desde o seu início até Bach.



Fig. 1. Painel na *Schlosskirche* em Wittenberg com inscrição de Lutero (Foto da autora)

(Nesta casa de Deus deve ser visto, que “o nosso amado Senhor conversa conosco através de suas Sagradas Palavras e nós a ele nos voltamos através da Oração e do Canto de Louvor” - Lutero)

¹⁸ Esta afirmação não pretende negar a existência de trechos musicais nas cantatas e paixões, em que Bach intencionalmente representa a dor, a morte o desespero. Mesmo em tais trechos pode-se afirmar que está implícita a esperança e o conforto.

Capítulo 2. A Cantata e Bach

1. A Cantata – Origem

A palavra cantata aparece pela primeira vez na Itália em 1620, quando alguns compositores Venezianos, notadamente Alessandro Grandi e Giovanni Berti, publicam um livro de canções seculares chamado “*Cantade et aria*”. Grandi adotou o termo para definir três peças as quais achou inadequado usar a palavra “ária”. Elas eram essencialmente peças com variações estróficas, mas se diferenciavam no uso do baixo que se movia regularmente em semínimas e a linha vocal variava em cada estrofe, se assemelhando mais a um madrigal (SADIE, 2001. Vol.5, p.9).

A cantata surge, então, como uma monodia com variação estrófica que se desenvolve numa forma musical composta de seções contrastantes. Na segunda metade do séc. XVII ela assume uma forma mais definida de recitativos e árias alternados, para solista com acompanhamento de contínuo, sobre um texto lírico ou por vezes semi-dramático, sob a forma de uma narração ou monólogo. Assim, no seu início a cantata se assemelhava a uma cena extraída da ópera, com a diferença de ser concebida para ser executada numa sala, sem figurinos e cenários e para um público menor e mais seletivo que os do teatro. Devido a este caráter mais elevado, oferecia aos compositores oportunidades maiores de experimentação de efeitos musicais. O italiano Luigi Rossi (1597-1653), importante compositor de ópera da escola romana, foi o primeiro a se destacar nesta nova forma musical.

1.1. A Cantata Alemã

A cantata alemã teve um desenvolvimento diferente das cantatas dos demais países da Europa, sobretudo por ter sido cultivada para ser um gênero sacro e também por ter na sua origem e no seu desenvolvimento muitas diferenças em relação ao modelo italiano (SADIE, 2001, v. 5, p. 21), como por exemplo, a natureza heterogênea dos textos e

das estruturas musicais, que foi uma marca contrastante com a maioria dos elementos da forma italiana.

A cantata de igreja, que desempenhou um papel tão vital na produção de Bach, foi um produto típico do período barroco. Resultou do “concerto sacro” com texto em alemão, uma forma seiscentista em que o fascínio da época pelo uso de grupos de sons rivais encontrou plena expressão. Os solistas “competiam” entre si e com o coro, e os cantores com os instrumentistas. O tratamento vocal era freqüentemente brilhante e propiciava ampla oportunidade para a exibição de habilidades técnicas, além disso, uma interpretação altamente expressiva do texto era encorajada. Aos instrumentos eram também confiadas importantes tarefas, não sendo incomum num concerto sacro, uma introdução puramente instrumental. Entre os principais compositores do gênero neste período Samuel Scheidt (1587-1654), Franz Tunder (1614-17) e Johann Pachelbel (1653-1706) basearam seus concertos em canções de igreja, outros compositores como Heinrich Schütz (1585-1672) e Dietrich Buxtehude (1637-1707) preferiam musicar livremente os textos bíblicos.

Em um uso moderno, a palavra alemã “*Kantate*”, refere-se tanto à forma secular barroca quanto à forma Protestante de música de igreja, que alcançou seu mais alto ponto de desenvolvimento e realização com as cantatas de Bach. O termo “*Kantate*” foi primeiramente usado no séc. XIX pelos editores da *Bach-Gesellschaft* para designar genericamente as obras de Bach deste tipo. Spitta foi o responsável por estender esta denominação para as demais obras análogas no gênero dos outros compositores alemães desde Schütz.

Em 1700 Erdmann Neumeister (1671-1756) de Hamburgo, teólogo ortodoxo, mas também poeta com inclinações pietistas, criou um novo tipo de poesia sacra destinada a ser musicada, que designou pelo termo *cantata* (GROUT; PALISCA, 2001, p. 386). Até o final do séc. XVII os textos das composições luteranas compunham-se principalmente de passagens da Bíblia ou da liturgia da Igreja, juntamente com versos extraídos de corais. Neumeister acrescentou a este repertório estrofes de poesia, versos “madrigalescos”, que comentavam um dado do texto das Escrituras e explicavam o seu sentido ao fiel, com o intuito de que a poesia musicada os levasse a uma reflexão individual e devota do texto.

Desta forma, ele iniciou o desenvolvimento dos textos que resultou na função da cantata como sermão musical.

Os textos poéticos acrescentados eram concebidos para serem musicados como *ariosos* ou como árias e com um recitativo introdutório. Duas novas formas inspiradas na cantata secular e na ópera foram adicionadas: o recitativo seco e a ária *da capo*. O contraste entre os movimentos musicais claramente separados tornou-se regra.

Neumeister caracteriza a cantata sacra em 1704 na *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*¹⁹

Se permitis que me exprima sucintamente, uma cantata não parece ser mais do que uma peça extraída de uma ópera, sendo composta por estilo recitativo e árias. Quem saiba o que estes dois estilos requerem não achará difícil trabalhar com tal tipo de canção. Ainda assim, permiti-me que diga alguma coisa sobre ambos, prestando um serviço aos principiantes no domínio da poesia. Para um recitativo escolhi um verso jâmbico. Quanto mais curto for, mais aprazível e fácil será de compor, embora num período emotivo possa introduzir-se de vez em quando, com efeito agradável e expressivo, um par de versos troqueus, ou dactílico.

Quanto às árias, direi que podem constar de duas, ou mais raramente, de três estrofes, contendo sempre alguma emoção, ou moral, ou qualquer afeição especial. Deveis escolher, conforme vos aprouver, um gênero adequado. Na ária o chamado “capo”, ou começo, pode ser repetido no fim integralmente, o que em música produz um efeito extremamente agradável.

A apresentação da cantata ocupa o lugar do moteto evangélico como principal peça musical no serviço religioso luterano.

Os motetos dos períodos renascentista e barroco eram escritos, primordialmente para um grupo de cantores e não para solistas vocais. Os instrumentos musicais forneciam com frequência reforço ou apoio para as vozes e não se usavam partes instrumentais independentes. Durante o séc. XVII, o moteto latino foi perdendo gradualmente terreno na igreja luterana. Tornou-se costume executar durante os serviços religiosos motetos escritos

¹⁹ Grout, DJ, Palisca, CV, História da Música Ocidental. 2ª. Ed. Lisboa, Gradiva, 2001, p. 387. Cit. in Max Seiffert (ed.), J.P. Krieger, *21 ausgewählte kirchen Kompositionen*, Ddt. 52-53, Leipzig, 1916, p. IXXVII, trad. para o inglês de C. Palisca; versão para o português de Ana Luiza Faria.

por compositores mais antigos, e os *Kantoren* mostravam-se, por conseguinte, relutantes em contribuir com novas obras para a antiquada forma. Por outro lado, o moteto alemão permaneceu em uso geral e era cantado em ocasiões específicas como casamentos, porém, era especialmente adequado a serviços fúnebres. Como textos, preferencialmente eram usados versos corais e textos bíblicos que em geral eram usados de maneira alternada, porém algumas vezes, poderiam aparecer falas simultâneas, com diferentes vozes apresentando textos diferentes (GEIRINGER, 1985, p. 120) .

Como explica Wolff (2000, p. 278), desde a Reforma o moteto passa a ter a função, dentro da tradição luterana, de aprofundar o entendimento da leitura do evangelho. O moteto, que imediatamente seguia o texto correspondente da leitura do dia, o *Próprio da Missa*, geralmente ilustrava um ou mais versos bíblicos centrais. Por volta do fim do séc. XVII, o moteto evangélico foi substituído pelo moteto *concertato*, que teve o acréscimo de árias e coral, e após 1700 foi substituído pelas cantatas, cujo maior número de partes com poesia permitiam realçar enfaticamente o texto bíblico.

No serviço litúrgico luterano, o Próprio latino da Missa, que é a seção que muda de semana para semana de acordo com o calendário da Igreja, foi gradualmente substituído por canções e cantatas em alemão. Uma situação diferente prevalecia no tocante ao Ordinário, que é a seção da Missa que permanece inalterada o ano inteiro. No séc. XVI era freqüente que *Kantoren* luteranos musicassem boa parte do Ordinário latino. O *Credo*, porém, era deixado de fora, e algumas vezes era substituído por uma canção alemã. Além disso, em algumas Missas, fragmentos de textos alemães eram misturados com as palavras latinas tradicionais e com melodias corais protestantes introduzidas na música. Aos poucos, o serviço luterano tornou-se cada vez mais uniformemente alemão, embora para ocasiões festivas específicas os textos latinos permanecessem em uso. Em particular, ainda eram empregados a “*Missa*” latina ou “*Missa brevis*” (consistindo unicamente em *Kyrie* e *Gloria*), assim como o “*Sanctus*”, reservados para as celebrações mais solenes. Cidades como Nürnberg e Leipzig, onde prevalecia o pensamento religioso ortodoxo, levaram essa tradição até o séc. XVIII (GEIRINGER, 1985, p. 123).

1.2. As cantatas de Bach

As cantatas sacras formam a maior parte da produção musical de Bach. Ele compôs cantatas durante grande parte de sua vida, porém foi nos seus últimos anos, período em que se encontrava em Leipzig, que houve sua maior produção e onde há a maior documentação.

De acordo com o seu obituário, escrito por seu filho Carl Philipp Emanuel e por seu aluno Johann Friedrich Agricola, Bach compôs “*cinco ciclos anuais (Jahrgänge) completos de peças de igreja para todos os domingos e festas*” (DAVID; MENDEL, 1988, p. 304). Dos cinco ciclos anuais, os três primeiros estão completos e os dois últimos fragmentados. Um ciclo anual completo era composto de aproximadamente 65 cantatas, levando a uma soma total de 300 cantatas, das quais cerca de 200 foram preservadas.

As “peças de igreja” referidas no obituário de Bach foram muito raramente chamadas de cantatas por ele próprio. Ele algumas vezes usou termos como: “Ode”; “Diálogo”; “Moteto” ou “Concerto” (STAPERT, 2000, p. 20). Na maioria das obras ele não usou nenhum termo para designá-las, sendo simplesmente identificadas pelo dia do ano litúrgico para a qual foram compostas. Todavia, o termo cantata, que mais tarde veio a ser usado em seu sentido genérico para designar composições sacras para voz(es) e instrumentos, tornou-se a designação geral para as suas peças de igreja.

O modelo de texto do poeta-teólogo Erdmann Neumeister foi o usado para os textos das cantatas sacras de Bach de Leipzig, que se baseava de maneira severa na dupla função de pregação da homilia luterana: *explicatio* e *applicatio*, a exegese bíblica e a instrução teológica, e seguiam uma direção de aproveitamento prático e moral. O libreto normalmente era iniciado com o *dictum* bíblico, usualmente uma passagem prescrita pela lição do Evangelho, que servia de ponto de partida (*Eröffnungschor* - coro de abertura). Depois seguia-se a explanação escritural, doutrinal e contextual da lição (1º. par de recitativo-ária), que faziam as considerações das conseqüências e das advertências tiradas da lição, e que conduziram o fiel a uma verdadeira vida Cristã (2º. par de recitativo-ária). O texto se concluiria com a oração congregacional em forma de hino (*Choral*) (WOLFF, 2000a, p. 278).

2. Dos períodos das composições das cantatas

2.1. O período Mülhausen (1707-1708)

Em junho de 1707 Bach obtém o posto de organista da *St. Blasius-Kirche* em Mülhausen em Thuringen. Ele se muda para lá vindo de Arnstadt, de onde saiu após sérios desentendimentos com o Consistório da cidade. Logo após sua chegada, em 17 de outubro do mesmo ano, se casa com sua prima Maria Barbara Bach na pequena cidade de Dornheim.

Neste período existe o relato da composição de seis cantatas. Em duas ele utiliza Oboé, mas em apenas uma delas, na Cantata BWV 131 “*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*” do ano de 1707, sem determinação do período litúrgico, existe uma ária (Ária nº. 2 “*So du willst, Herr, Sünde zurechnen - Erbarm dich mein in solcher Last*”), transcrita originalmente de um coral, para um oboé *obbligato* com dueto de soprano-baixo (WHAPLES, 1971, p.12).

Cantatas do período de Mühlhausen 1707-1708

BWV 4 <i>Christ lag in Todes Banden</i>	BWV 131 <i>Aus der Tiefen rufe ich, Herr,</i>
BWV 71 <i>Gott ist mein König</i>	<i>zu dir</i>
BWV 106 <i>Gottes Zeit ist die allerbeste</i>	BWV 196 <i>Der Herr denket an uns</i>
<i>Zeit (Actus tragicus)</i>	BWV XIX <i>Meine Seele soll Gott loben</i>

O fato do oboé aparecer em duas das seis cantatas compostas, sugere a presença de pelo menos um par de oboístas competentes disponíveis. Entretanto, o instrumental disponível na corte para ser utilizado por Bach era bem pequeno, formado por cerca de 20

músicos (SCHWEITZER, 1966 p. 104), muitos deles eram além de músicos, sapateiros, cozinheiros, etc., fato muito comum nesta época. A Cantata BWV 71 “*Gott ist mein König*” de 4 de fevereiro de 1708, que foi a primeira cantata de Bach a ser publicada (MARSHAL, 1989, p. 6), foi uma exceção na quantidade de músicos. Ela foi composta para a posse do conselho da cidade, e para a ocasião foi utilizado um grande número de instrumentistas divididos em quatro coros instrumentais e dois vocais (WOLFF, 2000a, p. 123):

Coro Instrumental I: Trompetes I – III, Tímpano

Coro Instrumental II: Violinos I, II, Viola, Violone

Coro Instrumental III: Oboés I, II, Fagote

Coro Instrumental IV: Flautas Doces I, II, Violoncelo

Coro Vocal I: S A T B solo

Coro Vocal II: S A T B ripieno (*ad libitum*)

Órgão

As cantatas de Bach deste período apresentam como característica uma forte influência dos compositores do norte e centro da Alemanha, sobretudo Pachelbel, Böhm e Buxtehude, cujas cantatas sacras serviam de modelo. Os libretos baseavam-se quase que exclusivamente em textos bíblicos e em versículos corais, com ênfase sobre os contrastes dramáticos. A sinfonia instrumental inicial era breve e claramente separada das seções vocais. O princípio “*concertato*” governa os coros, que se “rivalizam” com os naipes instrumentais e grande importância é dada ao *arioso* (recitativo melodioso acompanhado por instrumentos). O *recitativo secco* não aparece nas composições deste período (GEIRINGER, 1985, p. 151).

A permanência de Bach em Mülhausen, que se iniciara de maneira feliz, logo ficaria conturbada. Uma crise gerada entre os pietistas e os luteranos ortodoxos da cidade fez com que Bach entrasse, ao lado dos ortodoxos, em duros conflitos teológicos, fato este que gerou profundo descontentamento ao seu superior pietista. Tais conflitos teriam conseqüências negativas para Bach e acarretariam no corte de sua moradia e de diversos

privilégios. Diante dos fatos e das conseqüências, Bach encaminha, em 25 de junho 1708, seu pedido de demissão, ficando portanto, menos de um ano no cargo.

2.2. O período Weimar (1708-1717)

Em julho de 1708 Bach se muda para Weimar. Inicialmente vem para ocupar na corte do duque Wilhelm Ernst o cargo de *Kammermusicus*. A corte do *Wilhelmsburg* em Weimar era, pela graça e vontade de seu governante, a mais devota das cortes ortodoxas luteranas da Alemanha, e é nesta corte que Bach se instala.

No novo cargo estava previsto que ele seria puramente um instrumentista e deveria atuar como organista, cravista ou violinista na pequena orquestra da corte. Mas, encorajado pelo próprio Wilhelm Ernst, que lhe dá plena liberdade, ele se concentrou no órgão durante os primeiros anos de sua estada, aproveitando para compor muitos prelúdios e fugas. Com a capela da corte ele executava música de câmara francesa e italiana, que serviam de fonte de aprendizado, inspiração e experiência para as suas próprias composições.

Por ocasião de sua mudança para Weimar, em quatro meses Maria Barbara fica grávida de sua primeira criança, Catharina Dorothea, batizada em 29 de dezembro de 1708 na igreja *St. Peter und Paul*. Da mesma forma nasceram em Weimar: Wilhelm Friedemann (1710); os gêmeos Maria Sophia e Johann Christoph (1713), que faleceram logo após o nascimento; Carl Philipp Emanuel (1714) e Johann Gottfried Bernhard (1715).

De Weimar, Bach ocasionalmente visitava Weissenfels e foi aí que, em fevereiro de 1713, ele toma parte numa celebração da corte local, que incluiu como parte dos festejos, a apresentação de sua primeira cantata secular, BWV 208 “*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!*”, conhecida como a “*Cantata da Caça*”, que foi a primeira cantata de Bach a ser influenciada pelo estilo italiano de composição com recitativo e ária *da capo*.

Ainda em 1713 ele teve a oportunidade de ir para Halle, suceder o falecido organista da *Liebfrauenkirche*, Friedrich Wilhelm Zachow, mestre de Händel. Porém, como os honorários oferecidos seriam menores dos que os de Weimar, ele desiste. Após este

episódio ele foi então, em 2 de março de 1714, promovido ao cargo de *Konzertmeister* da corte de Weimar. Agora, como parte de suas obrigações estava a composição de uma cantata por mês.

O que se pode mencionar da série de cantatas compostas entre 1714 – 16 é a óbvia e decisiva influência dos novos estilos e formas da Ópera Italiana contemporânea, e das influências das inovações do Concerto Italiano tais como os compostos por Antonio Vivaldi, em especial os concertos *L'Estro armonico*, coleção de concertos compostos em 1712 que foram em grande parte transcritos para órgão por Bach. Este fato foi um momento decisivo no desenvolvimento de Bach: a partir de então ele passa a combinar o antigo estilo contrapontístico, com as influências francesas e do norte da Alemanha, com o plano harmônico e de desenvolvimento temático de Vivaldi.

Bach desenvolveu em suas obras vocais o recitativo, aprimorou a ária e o *arioso*. Os resultados deste encontro podem ser vistos nas cantatas BWV 182, 199 e 61 de 1714; BWV 31 e 161 de 1715; BWV 70 e 147 de 1716. Sua forma favorita, apropriada dos italianos, foram aquelas baseadas no refrão (*ritornello*) ou esquemas *da capo*, nas quais a repetição em massa – literal ou com modificações – de seções inteiras de uma peça, permitiu-lhe criar formas musicais coerentes, com dimensões muito maiores do que até então tinha sido possível. Esta nova técnica adquirida é preponderante em um grande número de árias e movimentos de concerto de Bach, bem como em muitas de suas grandes fugas (especialmente as mais maduras para órgão) e também afeta profundamente seu tratamento dos corais (MARSHALL, 1990, p. 7).

Deste período existe o relato da existência de 26 cantatas.

Cantatas do período de Weimar 1708-1717

BWV 4 <i>Christ lag in Todes Banden</i>	BWV 155 <i>Mein Gott, wie lang, ach lange</i>
BWV 12 <i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	BWV 161 <i>Komm, du süße Todesstunde</i>
BWV 18 <i>Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt</i>	BWV 162 <i>Ach! Ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe</i>
BWV 21 <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>	BWV 163 <i>Nur jedem das Seine</i>

BWV 31 <i>Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert</i>	BWV 165 <i>O heiliges Geist – und Wasserbad</i>
BWV 54 <i>Widerstehe doch der Sünde</i>	BWV 172 <i>Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!</i>
BWV 61 <i>Nun komm, der Heiden Heiland I</i>	BWV 182 <i>Himmelskönig, sei willkommen</i>
BWV 63 <i>Christen, ätzt diesen Tag</i>	BWV 185 <i>Barmherziges Herze der ewigen Liebe</i>
BWV 70a <i>Wachet! Betet! Betet! Wachet!</i>	BWV 186a <i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>
BWV 80a <i>Alles, was von Gott geboren</i>	BWV 199 <i>Mein Herze schwimmt im Blut</i>
BWV 132 <i>Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!</i>	BWV 208 <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!</i>
BWV 147a <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>	BWV XXIV <i>Zweite Mühlhäuser Ratswechselkantate 1709</i>
BWV 150 <i>Nach dir Herr, verlangt mich</i>	
BWV 152 <i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>	

Em 12 delas o oboé(s)²⁰ foi utilizado em alguma ária, das quais sete árias são para um instrumento *obbligato*, assim divididas:

²⁰ Oboé, oboéd'Amore ou oboé da Caccia

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1714	Oboé	Soprano	21	<i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>	3 Trinitatis	3	<i>Seufzer, Tränen, Kummer, Not</i>	Dó menor
1714	Oboé	Soprano	199	<i>Mein Herze schwimmt im Blut</i>	2 Trinitatis	2	<i>Stumme Seufzer, stille Klagen</i>	Dó menor
1714	Oboé	Contralto	12	<i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	Jubilate	4	<i>Kreuz und Krone sind verbunden</i>	Dó menor
1714	Oboé	Baixo	152	<i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>	Sonntag nach Weihnachten	2	<i>Tritt auf die Glaubensbahn</i>	Mi menor
1715 ²¹	Oboé	Soprano-Tenor	185	<i>Barmherziges Herze der ewigen Liebe</i>	4 Trinitatis	Coral 11	<i>Barmherziges Herze der ewigen Liebe</i>	Fá# menor
1716 ²²	Oboé	Soprano-Baixo	63	<i>Christen, ätzt diesen Tag</i>	1 Weihnachtstag	3	<i>Gott, du hast es wohl gefüget</i>	Lá menor
1716	Oboé da Caccia	Tenor	186 ^a	<i>Ärgre dich, o Seele, nicht</i>	3 Advent	3	<i>Messias lässt sich merken</i>	Ré menor

O grupo instrumental disponível em Weimar também era pequeno. Entre os anos de 1708-1709 a Capela Ducal (*Hofkapelle*) contava com doze músicos contratados. Porém, de todos os documentos que se tem registro, se deduz que a Capela Ducal, nos diversos anos fora formada por (TERRY, 1932, p. 4):

A Capela da Corte de Weimar

Nome	Função	Período
Johann Samuel Drese	<i>Kapellmeister</i>	Morto em 01/12/1716
Johann Wilhelm Drese	<i>Kapellmeister</i>	1716 -
Georg Christoph Strattner	<i>Vice-Kapellmeister</i>	Morto em 04/1704
Johann Wilhelm Drese	<i>Vice Kapellmeister</i>	1704-1716
Johann Sebastian Bach	<i>Konzertmeister/Organista da Corte</i>	02/03/1714-02/12/1717
Johann Paul von Westhoff	<i>Violinista/ Kammersecretarius</i>	Morto em 1705

²¹ WHAPLES, 1971, p.12

²² WHAPLES, 1971, p.12

Johann Georg Hoffmann	Violinista	
August Gottfried Denstedt	Violinista/Secretário da Corte	Admitido após 1714
Andreas Christoph Ecke	Violinista	Admitido após 1714
Johann Andreas Ehrbach	Violonista/ <i>Kunstcämmerer</i>	
Christian Gustav Fischer	Fagotista	Morto antes de 1714
Bernhard Georg Ulrich	Fagotista	Admitido antes 1714
Johann Georg Beumelburg	Trompetista	
Johann Wendelin Eichenberg	Trompetista	
Johann Martin Fichtel	Trompetista	
Johann Christoph Heiningen	Trompetista/Cavaliariço	
Johann Martin Fase	Trompetista	Morto antes de 1714
Dietrich Dekker	Trompetista	Morto antes 1716
Johann Christian Biedermann	Trompetista/Vigia do Palácio	Admitido em 1714
Conrad Landgraf	Trompetista	Admitido em 1714
Andreas Nicol	Timpanista	
Johann Philipp Weichardt	Discantista	
Michael Wüstenhöfer	Discantista	
Georg H. Romstedt	Discantista	
Johann Christian Germann	Discantista	
Christian Gerhard Bernhardi	Contralto	
Gottfried Blühnitz	Contralto	
Adam Immanuel Weldig	Falsetista /Pagem Mestre	
Johann Döbernitz	Tenor/Cantor da Corte	
Andreas Aiblinger	Tenor/Secretário	
Christoph Alt	Baixo/(Vice) Cantor da Corte	
Gottfried Ephraim Thiele	Baixo/Secretário da Corte/ Mestre dos Pagens	
Philipp Samuel Alt	Baixo	

Nos registros oficiais da corte não há relato da existência do contrato de nenhum oboísta. Provavelmente os músicos da cidade eram contratados para tocar quando havia necessidade, reforçando assim o grupo da corte. A maioria das cantatas deste período não apresentam partes para oboé(s), entretanto as cantatas que possuem partes sugerem que Bach tinha pelo menos um bom instrumentista ao seu dispor.

A Capela da corte, na qual as cantatas de Bach foram executadas, era mal adaptada para a música de concerto. O prédio era alto e estreito e o órgão estava colocado

no alto, numa pequena galeria do telhado, local este muito pequeno e inconveniente para acomodar os cantores. As condições do local ajudam a explicar a instrumentação leve das cantatas do período de Weimar.

Embora Bach tivesse passado um período inicial feliz na corte em Weimar, logo entraria em atrito com o duque. O duque, querendo mostrar seu descontentamento com as atitudes políticas e pouco ortodoxas de seu sobrinho Ernst August, com quem dividia o governo, proibiu que os músicos da corte, sob pena de multas, tocassem no *Roter Schloss*, castelo de Ernst e onde Bach fazia apresentações regulares de música de câmara. Bach, que era amigo e professor de cravo de Ernst, tenta passar por cima da injusta proibição do duque e aproveitou a ocasião do aniversário de seu aluno para executar em sua corte, uma cantata em sua honra. O duque sentiu-se ofendido e em represália não o promove a *Kapellmeister* (cargo muito desejado e esperado por Bach), por ocasião da vacância do cargo. Indignado e profundamente ressentido com a atitude do duque, Bach passa a não escrever mais nenhuma cantata e passa também a mostrar ainda mais sua simpatia e apego ao jovem Ernst.

Em 1716 Ernst August casa-se com uma irmã do príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen que é a responsável pela indicação de Bach ao irmão, que lhe oferece um cargo na minúscula corte de Cöthen.

Após nove anos de serviços em Weimar, finalizados em 1717 com uma conturbada demissão, Bach pode finalmente transferir-se e estabelecer-se em um novo cargo numa nova cidade.

2.3. O período Cöthen²³ (1717-1723)

A corte de Cöthen adotara desde 1596 a Igreja Reformada (Calvinista), o que significava que, com exceção de certos dias festivos, a música permitida no serviço religioso era o gênero mais simples de salmodia sem adornos. Em sua nova função, portanto, não estava previsto que Bach compusesse música sacra e nem que tocasse órgão.

²³ Adotaremos os nomes das cidades e de cargos como grafados no período.

Por outro lado, o príncipe Leopold estava profundamente interessado em música instrumental e, desta maneira, ele esperava plena produção de seu novo contratado. Bach, mesmo que a doutrina religiosa da corte fosse diferente da sua, aceita o novo desafio com entusiasmo. Desta maneira, em 1º. de agosto de 1717, seu nome passa a constar da folha de pagamento da corte de Cöthen, embora nesta data ainda não tivesse se desligado totalmente da corte de Weimar.

Como *Kapellmeister* ele dirigia uma pequena orquestra, chefiando as cordas, a qual entretinha o soberano no *Ludwigsbau*. Seu pessoal estava agrupado em três categorias (TERRY, 1932, p. 5): 1º. *Kammermusici*, (oito pessoas); 2º. *Musici*, (quatro pessoas), que eram músicos locais mantidos em um emprego ocasional por um salário nominal; 3º. Trompetistas e timpanistas (três pessoas).

Os nomes e os cargos dos instrumentistas que serviram na corte de Cöthen sob o comando de Bach entre 1717 – 1723 são (TERRY, 1932, p. 6):

Instrumentistas da corte de Cöthen (1717-1723)

Kammermusici

<i>Nome</i>	<i>Instrumento</i>	<i>Datas</i>
Josephus Spiess	Violino	
Johann Ludwig Rose	Oboé	
Martin Fr. Markus	Violino	Sai em 06/1722
Johann Christoph Torlee	Fagote	
Johann Heinrich Freitag	Fagote	Morto em 1721
Christian Ferdinand Abel	Violino e Gamba	
Johann Gottfried Würdig	?	?
Christian Bernhard Linigke	Violoncelo	
Johann Valentin Fischer	Violoncelo	Admitido em 06/1719
Christian Rolle	Violoncelo	Admitido em 06/1722
Emanuel H. Gottlieb Freitag	Violoncelo	Promovido em 1721

Musici

Johann Freitag		
Wilhelm Harbordt	Violoncelo	Sai em 01/1718

Adam Weber		
Emanuel H. Gottlieb Freitag	Violoncelo	Promovido em 1721(<i>supra</i>)
<i>Trompetistas</i>		
Johann Christoph Krahl		
Johann Ludwig Schreiber		
<i>Timpanista</i>		
Anton Unger		
<i>Copistas</i>		
Johann Kräuser	Violoncelo	Sai em 12/1717
Johann Bernhard Göbel	Violoncelo	Admitido em 12/1717
Johann Bernhard Bach		Admitido em 1718/sai em 1719
Emanuel Leberecht Gottschalk	Violoncelo	Admitido em 1718/sai em 1719
Carl Friedrich Vetter	Violoncelo	Admitido em 08/1719

Além dos instrumentistas, Bach contava também com um copista, um luxo raro para suas experiências. Dentre os instrumentistas havia músicos vindos de Brandenburgo, além de seis profissionais, que vieram da extinta *Hofcapelle* de Berlin. Entre os músicos berlinenses estava o oboísta Johann Ludwig Rose que ao que parece, era muito estimado como instrumentista uma vez que fora solicitado, junto com Bach e outros quatro seletos músicos da corte, a acompanhar no verão de 1720, a viagem de quatro semanas do príncipe para a estância de Karlsbad.

Embora a corte de Cöthen fosse calvinista, Bach às vezes compunha cantatas sacras para a comunidade luterana local, além também de ter escrito algumas cantatas profanas em homenagem ao príncipe. Entre 1717 e 1723, se tem registro da composição de 13 cantatas.

Cantatas do período de Cöthen 1717-1723

BWV 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*²⁴

BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn*

BWV 66a *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück*

²⁴ A cantata da prova de Leipzig

BWV 134a *Die Zeit, die Tag und Jahre macht*
 BWV 173a *Durchlauchtster Leopold* (Serenada)
 BWV 184a (Nome desconhecido)
 BWV 194a (Nome desconhecido)
 BWV 202 *Weichet nur, betrübte schatten*
 BWV IX *Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne*
 BWV XII *Heut ist gewiß ein guter Tag*
 BWV XIII *Lobet den Herrn, alle seine Heerscharen*
 BWV XXII *Geburtstagskantate*
 BWV XXIII *Glückwunschkantate*

Em três delas o oboé é utilizado em alguma ária, sendo que em duas delas há árias com um instrumento *obligato* assim divididas:

Uma para Oboé em 1723: BWV 22 com contralto;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1723	Oboé	Contralto	22	<i>Jesus nahm zu sich die Zwölf</i>	Estomihi	2	<i>Mein Jesu ziehe mich nach dir</i>	Dó menor

Uma para Oboé de ano desconhecido: BWV 202 com soprano.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
Desconhecido, provavelmente Cöthen	Oboé	Soprano	202	<i>Weichet nur, betrübte Schatten</i>	Hochzeitsfeier (Cantata Profana)	7	<i>Sich üben im Lieben</i>	Ré maior

Em 17 de julho de 1720 no retorno da viagem que Bach fizera a Karlsbad é informado que sua esposa Maria Barbara, morreu de forma súbita em 7 de julho de 1720,

portanto, dez dias antes do seu retorno. Antes de completar 36 anos, sua esposa partira deixando quatro filhos sob sua guarda.

Apesar da dor que ainda sentia pela falta de Maria Barbara, apenas um ano e meio após sua morte, Bach casa-se, em 3 de dezembro de 1721, com Anna Magdalena Wilcken, filha de um trompetista da corte de Weissenfels. Sua noiva era uma excelente soprano e também era contratada da corte de Cöthen desde o outono de 1721. Após o casamento ela manteve seu cargo na corte e ganhava metade do que seu marido recebia. A diferença de idade entre os dois, ela com 20 anos e ele com 36, foi compensada pelo interesse em comum de ambos pela música. Com Bach, Magdalena teve treze filhos, sete dos quais faleceram.

Durante os seis anos passados em Cöthen, Bach compôs: seis sonatas e partitas para violino; seis suítes para violoncelo; algumas sonatas para flauta e cravo; quatro suítes para orquestra; três concertos para violino e os seis *Concertos de Brandenburgo*, além de trabalhar também na Paixão Segundo São João. Apesar deste grande legado, muita coisa deste período infelizmente foi perdida. Neste período, Bach encontrou tempo para compilar seus trabalhos pedagógicos para teclado: o *Clavier-Büchlein*, para seu filho W.F. Bach (iniciado em 22 de janeiro de 1720); algumas das *Suítes Francesas*, as *Invenções* (1723); e o primeiro livro do *Das Wohltemperierte Clavier* (1722). Estes trabalhos estabeleceram um novo padrão de procedimento de afinação e exploravam ao máximo esta nova possibilidade. Agora, pela primeira vez na história do teclado, era possível se executar todas as tonalidades de maneira igualitária e as possibilidades para a organização musical sustentadas pelo sistema de “tonalidade funcional”, um tipo de sintaxe musical consolidada pelos compositores italianos de concerto da geração precedente e um sistema que foi o que prevaleceu para os próximos 200 anos. Ao mesmo tempo, o *Das Wohltemperierte Clavier* é um compêndio das mais populares formas e estilos da época: tipos de dança, árias, motetos, concertos, etc., que apresentavam, então, o aspecto unificado de uma técnica composicional singular: a lógica rigorosa e venerável fuga.

Exceto pela morte de Maria Barbara, seus quatro anos iniciais em Cöthen foram, provavelmente os mais felizes. Bach era reconhecido e respeitado pelo príncipe Leopold, que era genuinamente um amante da música, mas esta situação se deteriora e fica

muito abalada com o casamento, em dezembro de 1721, do príncipe com a princesa Frederica Henrietta de Anhalt-Bernburg. Os festejos do casamento duraram cinco semanas e quando finalmente as coisas se acalmaram em Cöthen, a vida assumiu aspectos diferentes. Segundo o veredicto do próprio Bach, a nova princesa era “*amusa*”, ou seja, uma pessoa sem amor à música ou as artes e ela requeria tanto a atenção de seu marido que Bach começou a se sentir negligenciado. Ao que parece, a influência do regente da corte sobre o príncipe causava ciúmes na princesa que, por sua vez, estava disposta a romper tal relacionamento. Assim, gradualmente a música foi retirada do centro das atividades do príncipe e da corte. Com o passar dos meses, não houve melhorias na situação de Bach e ele continuou relegado ao segundo plano, passando a sentir-se inútil. Isso faz com que ele comece a questionar sua permanência em Cöthen.

2.4. Período de transição

Uma nova oportunidade de mudança surge após a vacância do cargo de *Kantor* na *Thomaskirche* em Leipzig devido à morte de Johann Kuhnau, em 5 de junho de 1722. Bach provavelmente começou a pensar em se mudar para Leipzig, pois lá, além de ser um centro musical importante, ele teria a satisfação de ocupar um cargo com mais responsabilidades e, sobretudo, poderia novamente servir ao Senhor numa igreja luterana. Ele também tinha que pensar, sobretudo, na educação dos seus filhos mais velhos, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel, nascidos respectivamente em 1710 e 1714, os quais não deveriam ser privados, assim como ele próprio havia sido, de uma educação universitária. Mas o cargo ofereceria diversas dificuldades e Bach tinha hesitações de diversos aspectos. No seu cargo em Cöthen ele prestava contas apenas a um príncipe, já em Leipzig, caso conseguisse o cargo, ele teria quase duas dúzias de superiores, entre eles: três burgomestres; dois vice burgomestres e dez assessores, que faziam parte do Conselho da Cidade e eram os responsáveis pela contratação do *Kantor* de St. Thomas e da fiscalização de todas as suas atividades; o Consistório, que era a autoridade eclesiástica e que arbitrava sobre todos os serviços religiosos e de toda a música sacra executada na cidade. Esse

grande número de superiores poderia vir a ser um problema, ainda mais para alguém que não possuía muita diplomacia. O cargo de *Kantor* era socialmente inferior ao de *Kappelmeister*, além também de possuir uma remuneração inferior. Anna Magdalena também não via com bons olhos a possibilidade de mudança, pois ela deveria abandonar seu cargo de cantora em Cöthen, que lhe rendia um salário mensal de 200 táleres. Além disso, em Leipzig, ela não poderia fazer qualquer solo nas igrejas, pois era terminantemente proibida a apresentação de mulheres. Desta maneira restaria a Anna Magdalena apenas a organização da vida familiar, tendo que abandonar a carreira artística.

No entanto, embora com tantas adversidades, Leipzig ofereceria uma boa formação universitária aos filhos de Bach, algo que seria impossível na pequena Cöthen, além disso, ele teria inteiramente ao seu cargo a toda a música sacra de uma grande e importante cidade, o que lhe era bastante convidativo. Leipzig era uma das principais cidades do principado da Saxônia, possuía uma burguesia forte e poderosa, enriquecida pelo comércio e estava geograficamente bem localizada, estando a meio caminho de Nürnberg ao sul, Hamburgo ao noroeste e a Polônia ao leste. Em contraste com Hamburgo e Frankfurt, seus principais rivais mercantilistas, Leipzig era também um centro universitário importante graças a sua Universidade, fundada em 1409.

Após seis meses de hesitação, Bach se postula em dezembro de 1722 ao cargo de *Kantor* em Leipzig. Como “cantata de prova” apresenta ao Conselho a cantata BWV 22 “*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*” na qual os solos de baixo foram executados por ele próprio.

Bach foi o terceiro colocado na lista do Conselho, ficando atrás de Telemann e Graupner e com certeza, aos olhos dos Conselheiros ele era a pior opção. A falta de entusiasmo do Conselho por Bach se explica pelos seguintes fatos: apesar de Bach já ser reconhecido como um ótimo organista, para o cargo isso não interessaria, pois, como *Kantor* ele não precisaria tocar esse instrumento; as suas obras eram desconhecidas, pois somente duas cantatas tinham sido até então impressas (BWV 71 do período de Mülhausen e BWV 208 do período de Weimar) (WOLFF, 2000b, p. 526) A posição que ele ocupava de *Kappelmeister* em Cöthen era de menor importância que as de seus concorrentes, pois tanto Telemann quanto Graupner eram *Director Musices* em Hamburgo e Darmstadt,

respectivamente; e finalmente, Bach não possuía educação universitária, o que lhe deixava muito inferior aos anteriores *Kantoren* na *Thomaskirche*.

Em 31 de maio de 1723, após muito impasse por parte do Conselho, ele finalmente é contratado, mas não sem antes apresentar uma carta de demissão do cargo de Cöthen, fazer um exame teológico e também concordar com uma série de exigências contratuais, entre elas de se comprometer em não fazer uma música de igreja “demasiado teatral”, dar aulas de latim, de catecismo latino de Lutero e não se ausentar da cidade sem a permissão do burgomestre.

3. O período Leipzig (1723 – 1750)

Em Leipzig Bach torna-se “*Cantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis*”. Era o músico mais importante da cidade e o responsável pelo programa musical em todas as igrejas municipais: *Thomaskirche*, *Nicolaikirche*, *Neüen Kirche (Matthäeikirche)* e *Peters-Kirche*.

Seu trabalho regular como *Kantor* começa na *Nicolaikirche* no primeiro domingo depois da Trindade (30 de maio de 1723) com a apresentação da cantata BWV 75 “*Die Elenden sollen essen*” que foi recebida com bom aplauso (“*mit gutem applauso*”) pelos fiéis e segue na *Thomaskirche* no domingo posterior (2º Domingo após a Trindade) com a execução da cantata BWV 76 “*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*”.

A música para o serviço principal (*Hauptgottesdienst*) nas igrejas *Thomaskirche* e *Nicolaikirche* era muito elaborada e o culto chegava a durar quatro horas.

A partir do primeiro domingo após a Trindade de 1723, seu primeiro ano em Leipzig, Bach passa a organizar suas cantatas em ciclos (*Jahrgang*) de acordo com sua seqüência no ano litúrgico. Dos “cinco ciclos anuais (*Jahrgänge*) de peças de igreja, para todos os Domingos e feriados” mencionados no sumário da lista de trabalhos do Obituário de Bach de 1754, apenas os primeiros três ciclos foram transmitidos de forma relativamente intacta e reconhecível. Cerca de dois-terços do repertório das cantatas pode ser considerado perdido e apenas muito pouco pode ser dito sobre as características do quarto e

quinto ciclo. É possível, entretanto, que o número de ciclos de cantata indicado pelo autor do Obituário esteja errado e talvez os três ciclos anuais intactos basicamente representem a produção total de cantatas do compositor (WOLFF, 2000b, p.494).

3.1. A prática litúrgica em Leipzig

A prática litúrgica específica de Leipzig fornece o contexto imediato para os trabalhos vocais de Bach. A liturgia usada em Leipzig durante o séc. XVIII era, de certa maneira, tradicional. Comparada com outros locais da Alemanha, onde as formas litúrgicas Luteranas tradicionais, baseada na dupla função de pregação da homilia (*explicatio* e *applicatio*) estavam começando a se desgastar, Leipzig detinha um alto desenvolvimento e uma rica tradição litúrgica musical.

O primeiro domingo do calendário litúrgico é o Primeiro Domingo do Advento (Advento 1) e para este dia, de acordo com o 1º. *Jahrgang* (1723-1724), a Cantata BWV 61 foi apresentada. Para o Advento 1 do 2º. *Jahrgang* (1724-1725) a Cantata BWV 62 foi especificamente composta e apresentada. É preciso salientar que ambas as cantatas do Advento 1, tanto do 1º. como do 2º. *Jahrgang*, possuem em suas capas anotações do próprio Bach que indicam a lista da ordem da liturgia eucarística básica de Leipzig que era a seguinte (DAVID; MENDEL, 1998, p. 113):

1. Prelúdio	10. Canto do Credo (Hino do Credo de Lutero)
2. Moteto (em latim)	11. Sermão (concluído com a confissão, absolvição, intercessões e notícias)
3. Prelúdio do <i>Kyrie</i> (que deveria ser executado com música instrumental)	12. Após o Sermão, como é hábito, canto de vários versos de um hino
4. (Coleta) Entoação diante do altar	13. Palavras de Instituição (Sacramento)
5. Leitura da Epístola	14. Prelúdio (e execução) da composição (provavelmente a segunda parte da cantata). Em seguida, alternadamente, prelúdio e canto de corais até o final da comunhão <i>et sic porrò</i> .
6. Canto da Litania (somente no Advento e Quaresma)	
7. Prelúdio (e execução) do Coral	
8. Leitura do Evangelho	
9. Prelúdio (e execução) da composição principal (cantata)	

A mesma cantata que era apresentada de manhã nos serviços da *Thomaskirche* era repetida à tarde nas Vésperas da *Nicolaikirche* (ou vice versa). A estrutura litúrgica das Vésperas era mais simples e mais direta que o serviço litúrgico da manhã (BUTT, 1997, p.89):

1. Prelúdio de órgão	6. Segunda parte da cantata (se necessário)
2. Moteto (em latim)	7. Magnificat
3. Cantata	8. Verso e Coleta
4. Hino, apropriado para o dia ou ocasião	9. Benção
5. Sermão, precedido pela leitura da Epístola (em alemão); concluído com a confissão, absolvição, intercessões e notícias	10. Hino

Os editores do *Bach-Dokumente* sugerem que a lista da ordem litúrgica da cantata BWV 61 - originalmente composta em 1714 em Weimar – foi provavelmente escrita em novembro de 1723, época em que a cantata teve sua primeira apresentação em Leipzig; já a lista da ordem litúrgica da Cantata BWV 62 – composta em 1724 – foi

provavelmente escrita em 1736, época de sua segunda apresentação em Leipzig. Mas, uma vez que as duas listas da ordem litúrgicas são virtualmente idênticas, elas sugerem que possam ter sido escritas na mesma época. Isto quer dizer que a lista da ordem litúrgica não foi feita no mesmo ano da composição, uma vez que Bach organizou seus arquivos posteriormente. A conclusão que se chega é a de que não se pode afirmar que o ano do *Jahrgang* em que a cantata aparece signifique o mesmo ano em que foi composta. Porém, qualquer que seja a datação, elas sugerem que Bach foi organizando suas partituras e partes de orquestra posteriormente à composição, até completar (ou próximo de completar) os ciclos de cantatas de acordo com o ano litúrgico, enfatizando assim, a finalidade litúrgica não somente daquelas cantatas para o Advento 1 mas também para todas as cantatas no respectivo *Jahrgang* (BUTT, 1997, p.87).

3.2. Características das Cantatas do Período de Leipzig

3.2.1. Primeiro Ciclo

Apesar da natureza heterogênea, as cantatas do 1o. Ciclo estabeleceram alguns aspectos característicos que permaneceram constantes por todo o repertório de cantatas do período de Leipzig, tais como o grande coral de abertura (muito raramente colocava-se peça solo no início) e o coral final a quatro vozes que era simples, porém, expressivo. As cantatas deste período revelam uma certa uniformidade no arranjo dos libretos, o que por sua vez, resulta em algumas semelhanças estruturais das composições. Bach mostra acentuada preferência por textos que comecem com uma citação bíblica, em geral usada no Coral de abertura, que via de regra, servirá de mote para o restante da obra.

As novas composições para conjuntos corais e instrumentais eram maiores que as das cantatas do período de Weimar, sendo que algumas cantatas de Weimar foram reelaboradas para serem executadas em Leipzig. Este exemplo de reelaboração pode ser notado na cantata BWV 18 (*Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*) que teve a adição de duas flautas doces, e na cantata BWV 182 (*Himmelskönig, sei willkommen*) que

teve o aumento da seção de cordas. A instrumentação passa agora a ser mais refinada e também mais padronizada (todas as cantatas necessitam de um grupo completo de cordas em quatro partes, normalmente arranjado com um grupo de sopros, como três trompetes e tímpano ou dois oboés e flautas).

Para este 1o. Ciclo, Bach também usa obras que tinham sido escritas em Cöthen, como por exemplo, as cantatas BWV 134, 173 e 184. Como estas eram obras seculares, para que se pudesse usá-las em Leipzig, foi necessário realizar mudanças e adaptações no texto a fim de se tornarem obras sacras. De uma maneira geral, mesmo as cantatas compostas no período de Weimar sofreram mudanças, principalmente no que diz respeito à tonalidade, orquestração e adição de novas partes.

3.2.2. Segundo Ciclo

Considerando-se os muitos ajustes e complicações com que Bach se deparou no seu primeiro ano no ofício em Leipzig, é notável que, apesar das inevitáveis mudanças e adaptações no texto das cantatas, ele foi capaz de criar um ciclo anual que estabeleceu um novo modelo composicional, não somente para ele mesmo, mas para o gênero cantata. Ainda que o conjunto do 1o. Ciclo não atingisse, em sua totalidade, uma conformidade literária nem uma unidade musical e apesar de haver claras dificuldades na procura de textos apropriados às cantatas, ainda assim o *Kantor*, sem dúvida, conseguiu um resultado satisfatório. Contando agora com um tempo de preparação maior, no 2o. Ciclo (1724-25) Bach conseguiu um comprovado conceito de *Kantaten Jahrgang*, baseado num tipo uniforme de libretos. Neste sentido, alguns outros compositores como Telemann, Fasch, Stölzel, já haviam compostos ciclos anuais de cantatas. Bach, entretanto, não havia tido ainda uma oportunidade de compor todo um ciclo. Mas, no 1º. Domingo após a Trindade de 1724, ele pôde começar um promissor projeto de cantata de grande homogeneidade, onde ele próprio determinaria os parâmetros de unidade. Cada cantata seria baseada no hino do período eclesiástico correspondente, assim como nas exigências litúrgicas. A primeira e a última estrofe do hino serviriam, respectivamente, como movimento de abertura e de

encerramento da cantata. As estrofes internas, que serviriam aos recitativos e árias, deveriam ser parafraseadas, condensadas ou reconfiguradas para serem acomodadas à estrutura métrica dos versos madrigalescos (WOLFF, 2000a, p. 299).

O 2º. Ciclo de cantatas do período de Leipzig, que vai desde o 1º. Domingo depois da Trindade (11 de junho) de 1724 até a Trindade (27 de maio) de 1725, contém um número ligeiramente menor de obras do que as do 1º. Ciclo. No 2º. Ciclo, porém, os arranjos de obras anteriores são raros entre as composições.

Quase três quartos das cantatas apresentam a mesma sólida construção. Até o dia da Anunciação (25 de março) de 1725, Bach apresentou quase exclusivamente um tipo de obra que poderia ser designado como “cantata coral estrita”. Nesta data o ciclo de cantata coral termina de maneira abrupta com a cantata BWV 1 “*Wie schön leuchtet der Morgenstern*”. Uma hipótese para este final abrupto parece ser a morte em 27 de janeiro de 1725 de Andreas Stübel, emérito *Conrector* da Thomasschule e possível libretista de Bach. A morte do anônimo libretista Stübel ocorre logo após a impressão do caderno de textos das cantatas que compreendia o Domingo da Septuagésima (28 de janeiro) até a Anunciação (25 de março) de 1725.

De 11 de junho de 1724 até 25 de março de 1725 acontece o período mais produtivo de Bach. Ele compõe em algumas semanas cerca de 40 novas cantatas, o que significa compor, em algum período, mais de uma cantata por semana, além das dos Feriados e do período Natalino.

Na primavera de 1725, quando o fornecimento de textos corais das cantatas cessa, Bach passa a adotar medidas emergenciais para conseguir terminar o ano litúrgico. Para o domingo de Páscoa ele reapresenta um antigo trabalho, a cantata BWV 4 “*Christ lag in Todes Banden*”, que, apesar de sua forma antiquada, serviu ao propósito. A cantata baseava-se somente em versos corais inalterados, representava o tipo de cantata coral *per omnes versus* (para todos os versos). Trabalhos de origens e estruturas variadas se seguiram até Bach voltar a receber novos textos de cantatas para as semanas que ainda restavam para finalizar o calendário litúrgico que ia até a o domingo da Trindade. A jovem poeta de Leipzig Christiane Mariane von Ziegler, foi a responsável pelo fornecimento de nove textos de cantatas. Porém, Bach faz mudanças substanciais nas palavras dos textos de Mariane

von Ziegler e muito embora ela tenha publicado mais tarde seus textos de cantatas na forma de um ciclo anual, Bach entretanto, não retorna a ela a poesia sacra (WOLFF, 2000b, p.279).

3.2.3. Terceiro Ciclo

O 3º. Ciclo de Cantatas se inicia no Natal de 1725 e vai até o domingo de Septuagésima (9 de fevereiro) de 1727. A intensidade febril de trabalho criativo declinou um pouco. O 3º. Ciclo abrange quase 14 meses e alguns domingos e dias santos foram contornados pelo compositor. Também é notável o fato de Bach ter incluído nesta coleção não menos que 18 cantatas compostas pelo seu primo Johann Ludwig Bach (1677-1731), *Capellmeister* da corte ducal de Saxe-Meiningen. Começando com a cantata da festa da Purificação da Virgem Maria (2 de fevereiro) de 1726, as cantatas de Johann Ludwig Bach aparecem frequentemente no calendário religioso de Leipzig, tendo sido copiadas nada menos de 11 de suas partituras pelo próprio Bach, que notadamente recebe uma certa influência de tais obras em suas próprias composições. Ao todo, da metade de 1725 até os idos de 1727, Bach parece ter composto cantatas somente em intervalos irregulares. A causa para essa mudança de ritmo é atribuída ao fato de ele precisar de tempo para preparar sua grande obra, a Paixão Segundo São Mateus, que foi apresentada na Sexta-feira Santa de 11 de abril de 1727.

O 3º. Ciclo é composto por sete cantatas do próprio Bach que foram apresentadas entre, e em parte, depois das composições de Ludwig, as quais usam libretos semelhantes aos empregados pelo *Capellmeister* de Meiningen. Elas consistem em duas seções, sendo a primeira baseada num texto do Antigo Testamento, musicado como um coro polifônico ou como uma ária, como por exemplo, na cantata BWV 88 “*Siehe, ich will viel Fischer aussenden*”. Segue-se um certo número de recitativos e árias, dos quais o quarto, iniciando a segunda seção e servindo como uma espécie de mote, emprega um texto do Novo Testamento. Da maneira usual uma harmonização coral forma a conclusão.

A reaparição de características anteriores e a introdução de novas são perceptíveis em todo o 3º. Ciclo. Numerosas cantatas empregam arranjos de dois diferentes corais, e a forma do diálogo ocorre repetidamente, quase sempre entre a Alma (soprano) e Jesus (baixo). As cantatas solo para uma única voz, por via de regra com um coral final (provavelmente entoado pela Congregação), constituem uma importante inovação. Todas as extensões de vozes estão aí representadas, sendo as BWV 52 e 84 para soprano, as BWV 35, 169 e 170 para contralto, a BWV 55 para tenor e as BWV 56 e 82 para baixo.

Depois de usar em seus Ciclos anteriores adaptações de obras vocais previamente compostas, Bach, no 3º. Ciclo, preferiu empregar com frequência antigas composições instrumentais para as suas cantatas de Igreja. A BWV 169, por exemplo, introduz como Sinfonia uma composição que conhecemos como o 1º. Movimento do Concerto em Mi maior para Cravo (BWV 1053). Uma ária da mesma cantata aparece como o movimento lento deste Concerto, com uma grande exibição de engenhosidade na inserção da parte vocal numa composição instrumental. Os dois movimentos da cantata e o Concerto para Cravo parecem derivar de um Concerto para Oboé hoje perdido. Por outro lado, o *Finale* deste Concerto foi usado para a Sinfonia da cantata BWV 49 “*Ich geh und suche mit Verlangen*”. Na cantata BWV 52, a Sinfonia baseia-se no movimento inicial do 1º. Concerto de Brandenburgo; na cantata BWV 110, a Abertura da 4ª. Suíte Orquestral em Ré maior foi transformada no Coro introdutório, servindo a primeira e a última seção em tempo *Grave* como Prelúdio e Poslúdio instrumentais, respectivamente, enquanto que um coro é inserido na seção central.

A partir do verão de 1726 as partes de órgão *obligato* das cantatas BWV 146, 35, 169, 49, e mais tarde nas BWV 188 e 29, introduzem uma completa nova dimensão na música de igreja de Bach. Talvez seu filho mais velho, Friedemann tenha sido levado a assumir as partes de órgão solo (WOLFF, 2000b, p. 283), mas a freqüente lacuna da notação das partes sugere que o próprio compositor tomou o seu lugar no banco do órgão, transferindo a condução da obra para o 1º. Prefeito do Coro. Esta integração inovadora de órgão solo nas cantatas, que possibilitou uma apresentação impressionante do instrumento na Igreja, foi novamente uma brilhante idéia do *Capellmeister-Kantor*, e este 3º. Ciclo de

cantata, em muitos pontos de vista, mostra e deixa suas inigualáveis marcas como hábil instrumentista e organista virtuoso.

3.2.4. Quarto e Quinto Ciclos

Seguindo o 3º. Ciclo veio um 4º. Ciclo, que é, com exceção de poucas cantatas remanescentes, considerado perdido. Conceitualmente este 4º. Ciclo é semelhante ao 2º. Ciclo e retorna ao plano de uma série uniforme de libretos. Inicia-se no Natal de 1728 com a cantata BWV 197a “*Ehre sei Gott in der Höhe*”. O fértil e versátil autor dos libretos, Picander – nome poético de Christian Friedrich Henrici – tornou-se durante o período de Bach o mais importante produtor de textos de Leipzig. A colaboração entre Bach e Picander, que tinha um ofício público no correio em Leipzig e mais tarde serviu como coletor de impostos da cidade, parece ter começado no início de 1725 com a cantata secular congratulatória para a corte de Weissenfels, BWV 249a que foi subsequentemente transformada na Cantata de Páscoa e mais tarde no Oratório de Páscoa, BWV 249. Um ano após a primeira apresentação da Paixão Segundo São Mateus, a mais fina peça de poesia sacra de Picander, ele publicou um ciclo completo de textos de cantatas com o nome “*Cantaten auf die Sonn – und Fest – Tage durch das gantze Jahr*” de onde Bach aproveita textos para nove cantatas, podendo ainda ter composto outras, cujas fontes não sobreviveram. Na verdade, traços de material perdido podem ser encontrados em duas edições impressas de corais de Bach publicadas em 1765-69 e 1783-87. Entre as principais realizações das cantatas de Picander está a interpolação de corais e a versificação livre em árias e coros, dando ao compositor oportunidades para vários tipos de combinações técnicas, como por exemplo nos 2^{os}. movimentos das cantatas BWV 156 e 159 e nos movimentos 1 e 19 da Paixão Segundo São Mateus.

Apesar do Obituário de Bach se referir a um número total de cinco ciclos anuais completos de cantatas, o 5º. Ciclo é dificilmente reconhecível entre as fontes existentes. Todas as indicações mostram que este 5º. Ciclo não alcança o padrão de unidade do 2º. Ciclo e do Ciclo Picander (4º. Ciclo). E se o 1º. Ciclo de 1723-24 realmente foi planejado

como um ciclo duplo, sendo posteriormente completado, então pode-se lá encontrar um 5º. Ciclo, na verdade como sendo a “segunda metade” do 1º. Ciclo (WOLFF, 2000a, p. 307).

As cantatas compostas após 1729 não apresentam essencialmente nada de novo na criação de Bach para o gênero, mas é reconhecido que ele abriu-se para novas tendências estilísticas, especialmente em algumas árias de cantatas tardias (BWV 200, 248a e 30).

Neste período sabe-se especialmente que Bach se volta para o resultado de seus anos produtivos de cantatas de 1720, revisando seus antigos trabalhos para reapresentá-los.

Nas últimas décadas da vida de Bach, sua produção no campo das cantatas sacras parece ter sido muito pequena. A partir de 1729, quando assumiu a direção do *Collegium Musicum* que tinha sido fundado por Telemann, as composições instrumentais e cantatas seculares absorvem seu interesse. Bach também transformou neste período cantatas seculares em oratórios, o que levou à produção do *Oratório de Natal* e do *Oratório da Ascensão*, escritos respectivamente em 1734 e 1735. Apresentou com frequência obras sacras mais antigas sem modificações ou recorreu a adaptações de tais composições. As cantatas que sabemos serem originárias deste período são de valor superior mas não revelam uniformidade em sua construção, quase todas exibem características discerníveis em coleções anteriores (GEIRINGER, 1985, p. 178) .

4. Grupos Instrumentais e Vocais em Leipzig

Fazia parte das funções do *Kantor* a preparação do grupo instrumental e do coro dos alunos que atuavam nas cantatas que seriam apresentadas nas igrejas da cidade. Para as apresentações semanais, Bach era provido pelos músicos das associações musicais da cidade, os *Stadtpfeifer* e os *Kunstgeiger*. O grupo instrumental principal disponível para Bach realizar suas apresentações consistia em um núcleo de oito músicos membros dos *Stadtpfeifer* composto por 4 sopros, 3 violinos e um músico associado. Este grupo tinha permanecido estável em tamanho por muitas gerações e como tal era inteiramente insuficiente para a performance de cantatas. Para tentar amenizar o problema da falta de músicos para as execuções regulares dos finais de semana, Bach muitas vezes usava

também como instrumentistas os alunos da *Thomasschule*. Em ocasiões especiais, ele também contava com os alunos instrumentistas da Universidade de Leipzig.

As melhorias das forças instrumentais que Bach desejava para as suas apresentações, embora modestas, foram matéria de nota. Em um importante memorando (DAVID, MENDEL, 1998, p. 145) escrito em 1730 para o Conselho da cidade, ele indicava que, para se poder fazer uma música de igreja “aceitável”, seria necessário um número de instrumentistas e de diferentes instrumentos: dois ou três 1^{os}. Violinos; um número similar de 2^{os}. Violinos; dois ou três oboístas; um ou dois fagotistas; três trompetistas e um timpanista. Numa nota Bach diz: “se acontecer da peça sacra ser composta também com flautas, o que geralmente acontece por causa da necessidade da variedade, pelo menos duas pessoas a mais serão necessárias”.

Em geral, o grupo de executantes para as cantatas era composto por 16 cantores e 18 instrumentistas, esse número era variável de acordo com a obra, mas raramente o número total de músicos usados para as apresentações regulares era menor que 24 ou excedia os 40.

4.1. *Stadtpeifer e Kunstgeiger*

O cargo público de *Stadtpeifer* surge em Leipzig em 1479 quando o município instituiu um salário anual de quarenta *gulden* e deu uniformes ao Mestre Hans Nagel e seus dois filhos, os quais eram provavelmente aprendizes (TERRY, 1932, p. 14). O ofício de *Stadtpeifer* era representado por um brasão prateado e dourado. Seus instrumentos musicais inicialmente eram o trompete, o *cornetto* (Zink) e o trombone, mais tarde, no período de Bach, deveriam também tocar trompa, bombardas, dulcian, além de ter habilidades com flautas, oboés e cordas (TERRY, 1932, p. 17). Eles atuavam em ocasiões de cerimônias públicas e aumentavam seus proventos tocando em casamentos, os quais apenas eles tinham o privilégio de fazer, recebendo por tais trabalhos, remunerações “extras” proporcionais às posses dos noivos. Porém, esse privilégio não foi intocável. Durante o séc. XVI, músicos concorrentes convidados por patrocinadores públicos

começaram a ameaçar seus interesses pecuniários. Os desafiadores concorrentes eram conhecidos como *Feldtpfeifer und Trommelschläger* (Sopros e Tambores) e atuavam em outras práticas musicais como toque de reunião de cidadãos para avisos e serviços militares. Em 1550, eles conseguem através de uma ordenação pública, que um percussionista e um instrumentista de sopro atuassem em casamentos. O conflito entre as Corporações rivais teve conseqüências ameaçadoras, que só foram resolvidas em 1587 depois de um acordo amigável. Por este acordo o número de *Stadtpeifer* ficou fixado em quatro instrumentistas e que o número de instrumentistas dos seus concorrentes seria de até dois pares de tambores e dois sopros. Os oito músicos agora arranjavam-se entre si em quatro grupos para servir alternadamente em cerimônias para as quais seus instrumentos fossem requeridos, deixando para o *Stadtpeifer* exclusivamente a obrigação da assistência musical em igrejas. Desta maneira, foi constituída uma orquestra cujas atividades persistiram até o período de Bach em diante.

Mas, enquanto os *Stadtpeifer* continuavam executando apenas músicas para sopros (*Blasmusik*)²⁵, os *Feldtpfeifer* e *Trommelschläger* se submetem ao gosto popular. Em 1595, em resposta às preferências do público por novas formas de música doméstica (*Hausmusik*), o Conselho licencia dois violinistas (*fiddlers*) para tocarem em casamentos. Em 1603 foi possível ouvir os “Violinistas Públicos” e em 1607 eles definitivamente se estabeleceram como “Violinistas Municipais” (*Stadtgeiger*). A partir de 1626 os *Stadtgeiger* passam a ser conhecidos como *Kunstgeiger*, (cuja tradução seria algo como “Violinistas Artificiosos”) estabelecendo-se com um número fixo de três músicos e assim se mantendo até o período de Bach. Mas apesar dos *Kunstgeiger* terem permissão de atuar nos casamentos, os *Stadtpeifer* ainda tinham a prioridade dos serviços, tendo o direito de escolher entre os melhores e mais rentáveis. Os *Kunstgeiger*, assim como os *Stadtpeifer*, atuavam também como grupo instrumental para a realização das cantatas semanais nas igrejas, porém eles atuavam junto ao “*Coro secondo*” ou “*kleine Cantorei*” reservando para os *Stadtpeifer* seu tradicional direito de acompanhar o “*Coro primo*” ou “*grosse Cantorei*”. Mas, esta separação não pode persistir mais do que permitiu o caráter da música. Durante o período do *Kantor* Johann Kuhnau, imediato predecessor de Bach, um novo estilo de

²⁵ Grafia de época

cantata decisivamente prevaleceu. Este novo estilo demandava para a sua execução um grupo instrumental misto, com sopros e cordas. Os *Stadtpfeifer* e os *Kunstgeiger* entraram então em entendimento para dar suporte ao “*Coro primo*” na performance musical semanal das cantatas, onde uma ou duas igrejas tinham o privilégio de ouvi-los. O “*Coro secondo*”, que era o coro de motetos de Bach, passaria agora a cantar no antigo estilo musical, com coro *a capella* ou acompanhado apenas pelo órgão ou outro instrumento como corneto ou trombone (TERRY, 1932, p. 15).

Os *Kunstgeiger*, de qualquer maneira, permaneceram inferiores em status e remuneração, e ainda que fossem um grupo privilegiado e oficial, viveram às voltas de desconforto e penúria. Tal situação fica comprovada através de alguns apontamentos de Bach, datados de 1723, onde ele pedia melhores condições salariais aos *Kunstgeiger*.

O salário regular dos músicos da *Stadtpfeifer* não era em termos absolutos tão elevados, porém, eles eram os instrumentistas melhor remunerados da cidade e tinham, além do salário fixo, muitas oportunidades de ganhos adicionais; como consequência desta situação, cada vacância de cargo proporcionava um elevado número de candidatos interessados em ocupar um posto generoso. As audições dos candidatos eram feitas e julgadas por Bach que era o supervisor imediato dos músicos e representante do Conselho da Cidade, seu voto era importante para que promoções de cargos de *Kunstgeiger* para *Stadtpfeifer* ocorressem. Vários testemunhos escritos por Bach demonstram a seriedade com que ele estava envolvido nestas questões das promoções (WOLF, 2000b, p. 262).

Músicos pertencentes às Associações musicais de Leipzig, 1723-50

<i>Stadtpfeifer</i>	Instrumento ^a
(1) Gottfried Reiche ^b (1706-34)	1 ^o . Trompete
(2) Christian Rother ^b (1708-37)	1 ^o . Violino
(3) Johann Cornelius Gentzmer ^b (1712-51)	2 ^o . Trompete
(4) Johann Caspar Gleditsch ^b (1719-47)	1 ^o . Oboé
<i>Kunstgeiger</i>	
(5) Heinrich Christian Beyer (1706-48)	2 ^o . Violino

^a Instrumento principal segundo o memorando de Bach de 23 de Agosto de 1730.

^b *Kunstgeiger* previamente

- | | |
|---|-----------------------|
| (6) Johann Gottfried Kornagel (1719-54) | 1 ^o . Oboé |
| (7) Christian Ernst Meyer (1707-30) | |
| Associado | |
| (8) Candidato a uma posição permanente | Fagote |

4.2. Grupos Vocais

Do ponto de vista vocal, Bach contava com os alunos cantores da *Thomasschule*, colégio pertencente à *Thomaskirche*, cuja responsabilidade pelo treinamento musical era sua. A aptidão musical era um fator decisivo para a inclusão do aluno na *Thomasschule* e fazia parte dos deveres do *Kantor* a seleção do aluno, bem como o seu treinamento diário.

Normalmente a quantidade dos alunos girava em torno de 50 ou 60 jovens, com idade entre 12 e 23 anos. Os alunos eram divididos em quatro classes de coros (*Kantoreien*) que atuavam entre as quatro igrejas da cidade. Os requisitos exigidos para atuar nas determinadas igrejas variavam de classe para classe: na *Thomaskirche*, *Nicolaikirche* e *Neüen Kirche*, era preciso que se soubesse música polifônica, com música figural somente nas duas primeiras; na *Peterskirche* apenas eram cantados cantos monódicos.

Os quatro coros sob a supervisão de Bach em Leipzig eram responsáveis por muitos diferentes tipos de música vocal: o Coro I realizava música de concerto com grande acompanhamento instrumental; o Coro II realizava trabalhos mais simples, com poucos instrumentos; o Coro I, II e III realizavam motetos (em geral *a8*) e todos os quatro Coros realizavam corais (*a4*) e cantos em uníssono (PARROT, 2004, p. 17).

A primeira classe de coro, o “*Coro primo*” ou “*grosse Cantorei*”, era composta pelos 12 ou 16 melhores cantores que eram dirigidos pelo próprio Bach e atuava alternadamente entre as duas principais igrejas, *Thomas* e *Nicolaikirche*. A segunda classe de coro, o “*Coro secondo*” ou “*kleine Cantorei*” era o “Coro de Moteto” que atuava nas demais igrejas cantando no estilo antigo de música *a cappella* ou acompanhada por órgão (TERRY, 1932, p. 15). As demais classes eram dirigidas por alunos escolhidos por Bach entre os mais velhos e experientes da *Thomasschule*.

Para os alunos mais aptos da escola havia também aulas de instrumento, e mais tarde, estes alunos instrumentistas somavam-se aos profissionais nas apresentações. O uso de alunos instrumentistas foi uma maneira encontrada por Bach de amenizar a falta de músicos para as suas performances, porém o uso deles nem sempre era a melhor solução, pois muitas vezes o coro acabaria sendo prejudicado.

4.3. Instrumentos, instrumentistas e construtores

4.3.1. Oboé

Instrumento de madeira, com palheta dupla e afinação em C. É o discante do coro da família dos oboés. Na Alemanha existem relatos relativamente antigos da apreciação do instrumento denominado *Bäurischeschallmey* (Charamela campestre) que mais tarde foi substituído pelo oboé. A charamela tinha um corpo único, com conicidade acentuada e sua execução era com a palheta dupla dentro da boca, diferentemente do oboé, cuja execução se dá com a palheta situada entre os lábios, podendo assim o instrumentista controlar a qualidade sonora, a intensidade, a tessitura e a execução das oitavas. Vem da França, na segunda metade do séc. XVII, a base da técnica da construção do oboé, que fez com que houvesse uma alteração na sua sonoridade em relação à charamela. O formato cônico do tubo do oboé começa a ser construído em três partes, dividido em: parte superior (cabeça); parte central e parte inferior (campana). O instrumento era construído na maioria das vezes com a madeira buxo, mas também era utilizado o ébano, raramente o marfim, assim como árvores frutíferas como a ameixeira. O corpo do instrumento era adornado com anéis de marfim, latão ou prata. O tubo continha na parte da frente seis orifícios, o terceiro e freqüentemente também o quarto em furos duplos, assim como pequenos furos para a chave de Eb e C; na campana encontra-se com freqüência de um a dois furos ressonantes. As chaves normalmente eram feitas de latão e excepcionalmente de prata, sendo que a chave de Eb era dupla, pois contrariando as regras de hoje, o oboé poderia ser tocado com a mão esquerda na parte central.

Na etimologia da palavra oboé (em francês *hautbois*), Eppelsheim observa que *haut* não tem o significado de alto (agudo), mas o significado de forte (som forte). A palavra francesa *hautbois*, sobrepuiu o instrumento que era conhecido como *schallmey*.

Bach utiliza a palavra *oboe* (forma italiana) muito raramente. Ele inicia seu uso em suas obras do período de Weimar e o fortalece em partituras do período de Leipzig. A forma *obboe* é utilizada no período de Mühlhausen. A utilização da palavra *oboe* pode indicar a possível influência da música italiana em sua obra (PRINZ, 2005, pp.275-281).



Fig. 2 – Oboé

Fonte: Prinz, 2005

4.3.2. Oboé *d'Amore*

O oboé *d'Amore* foi um típico produto do barroco tardio. Seu surgimento data de aproximadamente do ano de 1720. É um instrumento um pouco maior que o oboé e afinado uma terça mais grave (A). A sonoridade era considerada mais macia e o caráter mais quente que o oboé (GEIRINGER, 1982, p. 124). Bach utilizava o Oboé *d'Amore* com resultados especiais e seu primeiro uso foi na Cantata BWV 75 “*Die Elenden sollen essen*” de 1723, composta logo após sua chegada em Leipzig.



Fig. 3 – Oboé *d'Amore* e Oboé *da Caccia*

Fonte: Prinz, 2005

4.3.3. Oboé da Caccia

Na primeira metade do séc. XVIII os construtores apresentaram um oboé alto, com uma sonoridade cheia e mais suave. É um instrumento com a afinação uma quinta mais grave que o oboé (F). Inicialmente era um instrumento utilizado em caçadas. Seu som é amável, mas não intenso, por isso não podia ser usado com tanta frequência. Bach o utiliza como expressão de sentimentos mais íntimos.

Em 1724, após conhecer o instrumentista e solista J.C. Gleditsch (WOLFF; KOOPMAN, 1999, p. 25), Bach passa a usar em suas composições o Oboé *da Caccia* e sua primeira aparição se dá na cantata BWV 167 “*Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe*”, mas talvez a sua aparição mais proeminente seja na Sinfonia Pastoral que inicia a cantata BWV 248 II “*Und es waren Hirten in derselben Gegend*” do Oratório de Natal, onde um par de Oboés *da Caccia* é combinado com um par de Oboés *d’Amore*, provocando um efeito surpreendente.

4.3.4. Oboístas e Construtores de Leipzig

Johann Kaspar Gleditsch e Johann Gottfried Kornagel eram os oboístas à disposição de Bach em Leipzig que foram contratados pelo seu antecessor Kuhnau. Gleditsch serviu Bach de 1723 até a sua morte em 1747 e Kornagel serviu de 1723 até meados de 1735.

Observando-se as partes do oboé *obbligato* das cantatas do período de Leipzig, podemos concluir que os oboístas possuíam grande habilidade técnica. Gleditsch, que além de oboísta também tocava *corneto*, tinha interesse em novas composições e seu desejo em procurar peças para seu instrumento pode ser notado no fato dele ter sido um dos incentivadores para a 1ª. Edição (1733) do *Tafelmusik* de Telemann²⁶.

²⁶ Denton, J. William, *The oboe and the oboe d’Amore in Bach’s church cantatas: an examination of Bach’s oboists as well as range and notational problems*. IDRS Journal. Disponível em: <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL6/bach.html>

Bach, desde o início, sempre foi dotado de um espírito de descobridor e de explorador de novas combinações e sonoridades instrumentais. No seu período em Leipzig ele regularmente fez uso do Oboé *d'Amore* e do Oboé *da Caccia* que eram novos tipos de oboé de registro grave que não estavam disponíveis para ele anteriormente. O relato mais antigo de Oboé *d'Amore* encontrado data de 1719 em Leipzig e era de autoria de J.G. Bauer (SADIE, 2001, v.18, p. 280). Leipzig era considerada, nos idos de 1720, o centro dos construtores de Oboé *d'Amore* e de Oboé *da Caccia*, entre os construtores estavam, além de J.G. Bauer (1666-1721), J.H. Eichertopf e J.C. Sattler. Eichertopf foi o principal construtor de Oboé *da Caccia* e foi o responsável por fazer a campana do instrumento em metal e não mais em madeira.

5. Árias para Oboé(s) no período de Leipzig

No seu primeiro ano em Leipzig foram compostas 32 cantatas, em 21 delas há árias para oboé(s) das quais oito são para um instrumento *obbligato*:

Três árias para Oboé:

BWV 89 com soprano; BWV 22 e 48 com contralto;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1723	Oboé	Soprano	89	<i>Was soll ich aus dir machen, Ephraim?</i>	22 Trinitatis	5	<i>Gerechter Gott, ach, rechnest du</i>	Si bemol maior
1723	Oboé	Contralto	22	<i>Jesus nahm zu sich die Zwölf</i>	Estomihi	2	<i>Mein Jesu ziehe mich nach dir</i>	Dó menor
1723	Oboé	Contralto	48	<i>Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen</i>	19 Trinitatis	4	<i>Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder</i>	Mi bemol maior

Quatro para um Oboé *d'Amore*:

BWV 75 com soprano; BWV 64, 136 e 147 com contralto;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1723	Oboé <i>d'Amore</i>	Soprano	75	<i>Die Elenden sollen essen</i>	1 Trinitatis	5	<i>Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich</i>	Lá menor
1723	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	64	<i>Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt</i>	3 Weihnachtstag	7	<i>Von der Welt verlang ich nichts</i>	Sol maior
1723	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	136	<i>Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz</i>	8 Trinitatis	3	<i>Es kömmt ein Tag, so das Verborgme richtet</i>	Fá # menor
1723	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	147	<i>Herz und Mund und Tat und Leben</i>	Mariae Heimsuchung	3	<i>Schäme dich, o Seele, nicht</i>	Lá menor

Uma para um Oboé *da Caccia*:

BWV 167 dueto soprano-contralto.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1723	Oboé <i>da Caccia</i>	Soprano-contralto	167	<i>Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe</i>	Johannistag	3	<i>Gottes Wort, das trüget nicht</i>	Lá menor

O ano de 1724 foi, aparentemente, o de maior produtividade para Bach. Foram compostas um total de 61 cantatas, em 34 há árias para Oboé(s) das quais 10 são para um instrumento *obligato*:

Quatro árias para Oboé: BWV 93 com soprano; BWV 44 com contralto; BWV 73 e 166 com tenor;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1724	Oboé	Soprano	93	<i>Wer nur den lieben Gott lässt walten</i>	5 Trinitatis	6	<i>Ich will auf den Herren schaun</i>	Sol menor
1724	Oboé	Contralto	44	<i>Sie werden euch in den Bann tun I</i>	Exaudi	3	<i>Christen müssen auf der Erden</i>	Dó menor
1724	Oboé	Tenor	73	<i>Herr, wie du willst, so schicks mit mir</i>	3 Epiphantias	2	<i>Ach senke doch den Geist der Freuden</i>	Mi bemol maior
1724	Oboé	Tenor	166	<i>Wo gehest du hin ?</i>	Cantate	2	<i>Ich will an den Himmel denken</i>	Sol menor

Seis árias para Oboé *d'Amore*: BWV 94 e 144 com soprano; BWV 116 com contralto; BWV 8, 121 com tenor; BWV 190 dueto tenor-baixo.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Soprano	94	<i>Was frag ich nach der Welt</i>	9 Trinitatis	7	<i>Es halt es mit der blinden Welt</i>	Fá# menor
1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Soprano	144	<i>Nimm, was dein ist, und gehe hin</i>	Septuagesimae	5	<i>Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben</i>	Si menor
1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	116	<i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i>	25 Trinitatis	2	<i>Ach, unaussprechlich ist die Not</i>	Fá# menor
1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	8	<i>Liebster Gott, wenn werd ich sterben?</i>	16 Trinitatis	2	<i>Was willst du dich, mein Geist, entsetzen</i>	Mi maior

1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	121	<i>Christen wir sollen loben schon</i>	2 Weihnachtstag	2	<i>O du von Gott erhöhte Kreatur</i>	Si menor
1724	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor- Baixo	190	<i>Singet den Herrn ein neues Lied!</i>	Neujahr	5	<i>Jesus soll mein alles sein</i>	Ré maior

Em 1725 foram compostas 32 cantatas, em 25 há árias para Oboé(s) das quais 10 possuíam árias para um instrumento *obligato*:

Uma ária para Oboé: BWV 79 com contralto;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1725	Oboé	Contralto	79	<i>Gott der Herr ist Sonn und Schild</i>	Reformations fest	2	<i>Gott ist unsere Sonn und Schild</i>	Ré maior

Seis para Oboé *d'Amore*: BWV 110, 151 e 205 com contralto; BWV 36c e 68 com tenor; BWV 128 dueto contralto-tenor;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	110	<i>Unser Mund sei voll Lachens</i>	1 Weihnachtstag	4	<i>Ach Herr, was ist ein Menschenkind</i>	Fá # menor
1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	151	<i>Süsser Trost, mein Jesus kömmt</i>	3 Weihnachtstag	3	<i>In Jesu Demut kann ich Trost</i>	Mi menor
1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	205	<i>Zerreisst, zersprenget, zertrümmert die Gruft Der zufriedengestellte Äolus</i>		7	<i>Können nicht die roten Wangen</i>	Fá # menor
1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	36c	<i>Schwingt freudig euch empor</i>		3	<i>Die Liebe führt mit sanften Schritten</i>	Si menor

1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	168	<i>Tue Rechnung!</i> <i>Donnerwort</i>	9 Trinitatis	3	<i>Kapital und</i> <i>Interessen</i>	Fá # menor
1725	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto- Tenor	128	<i>Auf Christi Himmelfahrt</i> <i>allein</i>	Himmelfahrt	4	<i>Sein Allmacht zu</i> <i>ergründen</i>	Si menor

Três árias com Oboé *da Caccia*: BWV 1 e 74 com soprano; BWV 6 com contralto.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1725	Oboé <i>da Caccia</i>	Soprano	1	<i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i>	Mariae Verkündigung	3	<i>Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen</i>	Si maior
1725	Oboé <i>da Caccia</i>	Soprano	74	<i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II</i>	1 Pflingsttag	2	<i>Komm, komm, mein Herze steht dir offen</i>	Fá maior
1725	Oboé <i>da Caccia</i>	Contralto	6	<i>Bleib bei uns, denn es will Abend werden</i>	2 Ostertag	2	<i>Hochgelobter Gottessohn</i>	Mi bemol maior

Em 1726 foram compostas 26 cantatas, em 18 há árias para oboé(s) das quais oito delas possuíam árias para um instrumento *obligato*:

Quatro árias para Oboé: BWV 98 e 187 com soprano; BWV 102 com contralto; BWV 56 com baixo;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1726	Oboé	Soprano	98	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan I</i>	21 Trinitatis	3	<i>Hört, ihr Augen, auf zu weinen</i>	Dó menor
1726	Oboé	Soprano	187	<i>Es wartet alles auf dich</i>	7 Trinitatis	5	<i>Gott versorget alles Leben</i>	Mi bemol maior

1726	Oboé	Contralto	102	<i>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben</i>	10 Trinitatis	3	<i>Weh der Seele, die den Schaden</i>	Fá menor
1726	Oboé	Baixo	56	<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>	19 Trinitatis	3	<i>Endlich, endlich wird mein Joch</i>	Si bemol maior

Duas árias para Oboé *d'Amore*: BWV 129 com contralto; BWV 88 com tenor;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1726	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	129	<i>Gelobet sei der Herr, mein Gott</i>	Trinitatis	4 Vers. 4	<i>Gelobet sei der Herr, mein Gott, der ewig lebet</i>	Sol maior
1726	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	88	<i>Siehe, ich will viel Fischer aussenden</i>	5 Trinitatis	3	<i>Nein, Gott ist allezeit geflissen</i>	Mi menor

Duas com Oboé *da Caccia*: BWV 27 com contralto; BWV 16 com tenor.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1726	Oboé <i>da Caccia</i>	Contralto	27	<i>Wer weiss, wie nahe mir mein Ende!</i>	16 Trinitatis	3	<i>Willkommen! will ich sagen</i>	Mi bemol maior
1726	Oboé <i>da Caccia</i>	Tenor	16	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	Neujahr	5	<i>Geliebter Jesu, du allein</i>	Fá maior

Em 1727 a produção caiu sensivelmente. Apenas seis cantatas são compostas (BWV 58, 82, 84, 157, 159, 193) (WOLFF, 2000a, pp. 305, 307, 309). Em quatro o Oboé(s) é usado em alguma ária solo. As árias com um instrumento *obligato* ficam assim divididas:

Duas árias para Oboé *d'Amore* solo: BWV 193 com contralto; BWV 157 com tenor.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1727	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	193	<i>Ihr Tore (Pforten) zu Zion</i>	Ratswechsel	5	<i>Sende Herr, den Segen ein</i>	Sol maior
1727	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	157	<i>Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn</i>	Mariae Reinigung	2	<i>Ich halte meinen Jesum feste</i>	Fá # menor

Uma ária para Oboé: BWV 82 com baixo.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1727	Oboé	Baixo	82	<i>Ich habe genug</i>	Mariae Reinigung	1	<i>Ich habe genug</i>	Dó menor

A ária da cantata BWV 82 “*Ich habe genug*” foi incluída aqui ainda que Neumann não considere a primeira ária como uma ária para oboé *obbligato*. Não se pode concordar com o autor, uma vez que as características da ária são idênticas às demais, ou seja, a estrutura composicional possui uma linha melódica para a voz solista e uma linha melódica independente para o oboé, ambas acompanhadas pelas cordas e contínuo.

No período final em Leipzig entre 1728 e 1735 foram compostas ao todo 50 cantatas. Neste período as árias ficaram assim distribuídas:

Em 1728 uma ária para Oboé *d'Amore*: BWV 197a com baixo.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1728	Oboé <i>d'Amore</i>	Baixo	197a	<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	1 Weihnachtstag	6	<i>Ich lasse dich nicht</i>	Ré maior

Em 1729 duas árias:

Uma para Oboé: BWV 159 (WHAPLES, 1971, p. 12) com dueto para soprano-contralto;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1729	Oboé	Soprano-Contralto	159	<i>Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem</i>	Estomihi	Coral 2	<i>Ich folge dir nach - Ich will hier bei dir stehen (Mel. "Herzlich tut mich verlangen")</i>	Mi bemol maior

Uma para Oboé *d'Amore*: BWV 201 com tenor.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1729	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	201	<i>Geschwinde, ihr wirbelnden Winde - Der Streit zwischen Phoebus und Pan</i>	(Profana)	9	<i>Phoebus, deine Melodei</i>	Fá # menor

Em 1731 três árias foram compostas:

Uma para Oboé: BWV 140 dueto soprano-baixo.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1731	Oboé	Soprano-Baixo	140	<i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	27 Trinitatis	6	<i>Mein Freund ist mein, und ich bin sein</i>	Si bemol maior

Duas para Oboé *d'Amore*:

BWV 112 com contralto; BWV 36 com tenor.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1731	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	112	<i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i>	Misericordias Domini	2	Vers. 2. <i>Zum reinen Wasser er mich weist</i>	Mi menor
1731	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	36	<i>Schwingt freudig euch empor</i>	1 Advent	3	<i>Die Liebe zieht mit sanften Schritten</i>	Si menor

Em 1732 uma ária para Oboé *da Caccia* foi composta: BWV 177 com soprano

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1732	Oboé <i>da Caccia</i>	Soprano	177	<i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christi</i>	4 Trinitatis	3 Ver.3	<i>Verleih, dass ich aus Herzensgrund</i>	Mi bemol maior

Em 1733 compõe duas árias para Oboé *d'Amore*:

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1733	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	213	<i>Lasst uns sorgen, lass uns wachen Hercules auf dem Scheidewege</i>	(Profana)	5	<i>Treues Echo dieser Orten</i>	Lá maior

1733	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	214	<i>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!</i>	(Profana)	5	Fromme Musen! Meine Glieder	Si menor
------	---------------------	-----------	-----	--	-----------	---	--------------------------------	----------

Em 1734 também três árias foram compostas, todas pertencentes ao Oratório de Natal:

Uma para Oboé: BWV 248 IV com soprano;

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1734	Oboé	Soprano	248 IV	<i>Fallt mit Danken, fällt mit Loben</i>	Neujahr	4	<i>Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen</i>	Dó maior

Duas para Oboé *d'Amore*: BWV 248I com contralto; BWV 248V com baixo.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
734	Oboé <i>d'Amore</i>	Contralto	248 I	<i>Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage</i>	1 Weihnachtstag	4	<i>Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben</i>	Lá menor
1734	Oboé <i>d'Amore</i>	Baixo	248 V	<i>Ehre sei dir, Gott, gesungen</i>	Domingo após Ano Novo	5 (47)	<i>Erleucht auch meine finstre Sinnen</i>	Fá # menor

O último ano que se tem registro de composição das cantatas é 1735 e neste ano se registrou apenas uma ária para Oboé *d'Amore*: BWV 36b com tenor.

Ano	Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período Litúrgico	Ária No.	Nome da Ária	Tonalidade
1735	Oboé <i>d'Amore</i>	Tenor	36b	<i>Die Freude reget sich</i>	(Profana)	3	<i>Aus Gottes milden Vaterhänden</i>	Si menor

Capítulo 3. A *Musica Poetica* e a importância da retórica nas cantatas sacras

A constatação do homem de que é um “permanente” pecador, carrega consigo uma angústia apavorante que fez com que os Reformadores do séc. XVI e, depois deles, todos os mestres pensadores do Protestantismo, vissem na doutrina da justificação pela fé²⁷ a única teologia capaz de tranquilizá-lo. Esta angústia se materializava pelo medo do castigo e das penas eternas. Lutero em 1517 explica que: “a luz do Evangelho se levanta sobre aqueles que a lei aterrou e lhes diz: “Não temais nada” (Is 35,4), “Consola-te, consola-te, meu povo; consolai-vos, almas atormentadas; eis aqui vosso Deus” (Is 40,1) ... Quando a consciência do pecador ouve essa boa nova, ela revive, exulta, enche-se de confiança, não teme mais a morte e, agora amiga da morte, ela já não teme nenhuma pena, nem o inferno.” Além da justificação pela fé, outra característica da doutrina Protestante era a pregação do medo feita através dos sermões, que visava fazer com que os fiéis abandonassem seus pecados e buscassem a salvação. A Alemanha luterana muito cedo viu aparecerem modelos de sermões, de início muito esquemáticos, depois cada vez mais desenvolvidos, que sufocaram progressivamente a espontaneidade e o profetismo que marcavam as palavras de Lutero. A homilética (sermão) luterana se transformou em arte do discurso e forneceu a si própria quadros cada vez mais rígidos que transformaram o sermão em lição. O sermão luterano, com efeito, cultivou a erudição e obras especializadas ofereceram aos pastores coletâneas de textos ordenados por matérias nas quais eles se inspiravam para compor seus sermões. A homilética luterana espalhou-se dentro de um molde retórico esboçado por P. Melancton (*De Officio concionatoris*, 1537) e aperfeiçoado alguns anos mais tarde por Andreas Hyperius (*De Formandis concionibus sacris...*, 1533), onde afirmava que: “os sermões visam instruir, exortar, repreender e consolar”. Destes moldes retóricos surge então a divisão clássica dos sermões luteranos divididos em: 1) *Lehre (doctrina)* seguida, às vezes, de uma refutação (*Widerlegung*) das posições adversas; 2) *Mahnung (exortatio)* visava o convencimento; 3) *Strafe (objurgatio)*

²⁷ Justificação é súplica para dizer o agir salvífico de Deus por Jesus Cristo enquanto ele, inesperada e imerecidamente, elimina o pecado do homem. Deus convence o homem do seu pecado, transferindo o pecado para nova e “justa”, ou seja, correta relação consigo, renovando-o precisamente com isso no seu ser e conduzindo-o à liberdade, fazendo valer a sua vontade criadora sobre o homem, graciosamente, contra a resistência que o homem lhe opõe. (EICHER, 1993, p. 441)

parte do discurso em que ocorriam as censuras e ameaças de castigo; 4) *Trost (consolatio)* onde ocorria o consolo (DELUMEAU, 2003, p. 316). Em semelhante esquema, o par castigo-consolação (*Strafe-Trost*) aparecia como inseparável. Pedia-se ao orador, a partir de uma exposição doutrinal, para inspirar nos ouvintes quatro sentimentos agrupados em dois conjuntos: o amor de Deus e o ódio do pecado; o medo do castigo e a confiança no Salvador.

[0]Os manuais de retórica para pregadores convidavam e aconselhavam, quando a exposição se destinava a comover, a usar uma tática vinda da Antigüidade que era a *amplificatio*, ou seja, a exageração do discurso, recomendando que os oradores não ignorassem a arte de impressionar, pois deveriam impelir os ouvintes para o bem e afastá-los do mal.

Semelhante molde retórico ocorria na cantata luterana, que tinha como base o texto sacro, que como vimos, exercia enorme influência sobre a música a ser composta. O texto ou era de um tema bíblico retirado dos sermões ou ainda de um tema bíblico retrabalhado. Era dele que provinham os ensinamentos e mensagens religiosas que deveriam ser mostrados aos fiéis, através de demonstrações de situações humanas, estados da alma, etc. A natureza da influência do texto, assim como a maneira desta influência se exercer estava diretamente ligada a uma nova doutrina de composição musical surgida na Alemanha entre os séculos XV e XVI denominada *Musica Poetica*. Para o compositor Johann Gottfried Walther em seu manuscrito de 1708, *Praecepta der musikalischen Composition* (In: BARTEL, 1997, p. 22) a definição de *Musica Poetica* era:

Musica Poetica ou Composição musical é uma ciência matemática através da qual uma harmonia agradável e correta dos sons é trazida ao papel para que seja, posteriormente, cantada ou tocada, movendo apropriadamente o ouvinte à devoção a Deus, e portanto também deleitando e agradando o ouvido e o ânimo... É chamada assim porque o compositor não deve entender apenas de prosódia como um poeta para não violar a métrica do texto, mas porque ele também escreve melodia, merecendo, assim, ser chamado de *Melopoeta* ou *Melopoetus*.²⁸

²⁸ *Musica Poetica, oder die musikalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft, vermöge welcher man eine Liebl. Und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, dass solche nachmahls kann gesungen oder gespielt werden, den Menschen fürnemlich zu eifriger Andacht gegen Gott dadurch zubewegen, und dann auch das gehör und Gemüth desselben zu ergetzen und zu vergnügen ... wird sie genennet deswegen, weil ein Componist nicht allein die Prosodie so wohl als ein Poet verstehen muss,*

Joachim Burmeister (1606), citado por Bartel (1997, p. 10), a definiu *Musica Poetica* como “aquela disciplina de música que ensina como compor uma composição musical (...) de maneira a influenciar os corações e espíritos dos indivíduos em várias disposições”.

A *Musica Poetica*, portanto, foi uma doutrina composicional (*Compositionslehre*) criada pelos teóricos luteranos²⁹, então influenciados pelos conceitos retóricos, éticos, políticos e poéticos do Renascimento humanista e por um reavivamento das disciplinas de lingüística e retórica, que buscava unir a racionalidade e a proporcionalidade matemática da teoria da música aos conceitos e fundamentos da retórica, visando, através e pelo texto, atingir, persuadir e afetar os ouvintes pela música executada. Ela estabelecia-se como um conceito único de composição, que procurava um equilíbrio entre ciência e arte, *ratio* (razão) e *sensus* (sensibilidade), especulação e habilidade.

A partir do desenvolvimento da *Musica poetica*, a música passa a assumir um caráter menos especulativo e mais prático, e como consequência, a música instrumental e seus compositores assumem um novo status, passando assim a ser mais valorizados. O compositor teoricamente informado tinha agora uma elevada importância como *musicus poeticus*, trocando de lugar com o teórico *musicus* medieval. Esta importância se dava ao fato de que, enquanto os teóricos medievais apenas conheciam as regras, não sabendo na prática como aplicá-las, e por sua vez os executantes podiam compor e tocar de acordo com as regras, mas não podiam entendê-las ou explicá-las, o músico ideal deveria ser um especialista em ambas as áreas, aquele que sabia compor e executar de acordo com as regras.

A influência luterana sobre os compositores alemães deste período era clara e seguindo os preceitos luteranos de composição, as duas dádivas divinas, a música e o

damit er nicht wieder die quantitaet der Sylben verstosse; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, neml. eine Melodey, von welcher er auch genennet wird Melopoeta oder Melopoeus.

²⁹ Nicolaus Listenius introduziu o termo *Musica poetica* como um gênero de composição musical no tratado *Rudimenta musicae planae* (Wittenberg, 1553). Em 1563 o termo foi usado pela primeira vez como título para o tratado de composição *Praecepta musicae poeticae* (Magdeburg) de Gallus Dressler. A partir de 1600 Joachim Burmeister (1564-1629) estabelece, através de seus escritos, o uso de princípios retóricos na disciplina *Musica poetica* (BARTEL, 1997, p. 20).

evangelho, deveriam se transformar no “Sermão sonoro” (*Sonora praedicatio*) que seria executado durante as funções religiosas. O sermão sonoro tinha, além da função pedagógica, também a responsabilidade de persuadir e mover afetivamente os ouvintes, levando-os a uma grande devoção divina, convencidos intelectualmente pelo texto e movidos em suas paixões pela música. Este sermão musical seria feito de acordo com a antiga e distinta disciplina da retórica³⁰, que durante o período da Reforma Luterana era ensinada pelo *Kantor*, juntamente com a disciplina de música, na *Lateinschule*. Então, através dos séculos XVII e XVIII, a *Musica poetica* gradualmente adotou todos os princípios e procedimentos da retórica e a expressão dos afetos ganhou proeminência. Johann Mattheson³¹ em seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* de 1739, sintetiza o pensamento do período sobre a importância do uso dos afetos, quando diz que: “*em suma, tudo o que ocorre sem afecção nada significa, nada faz e é pior que nada*”³² (MATTHESON, 1999, 146-147 p. 236). Segundo Bartel (1997, p. 53), o gênero barroco mais importante para retratar e provocar os afetos do texto foi a ária, que surge como pontos climáticos de óperas, oratórios e cantatas para comentar ou refletir sobre os procedimentos do *libretto*. Erdmann Neumeister, que forneceu numerosos *libretti* para as cantatas sacras de Bach, definia as árias como sendo “a alma de uma ópera”.

Bach, talvez o maior compositor da linhagem da *Musica Poetica*, tinha muita familiaridade com a arte da retórica e em suas cantatas utilizava-se com grande competência de estruturas, métodos e artifícios retóricos análogos aos dos sermões. Do mesmo modo que o sermão, a composição musical também era considerada a “voz viva do

³⁰ Segundo o autor O. Reboul (2000, p. XIV) uma definição possível para retórica é a arte de persuadir pelo discurso. Ela surge na Grécia no séc. V a.C. e foi usada inicialmente para a defesa dos cidadãos gregos em conflitos judiciais. Retóricos e filósofos atenienses gradualmente produziram sistemas de regras e regulamentos que eram ensinados em várias escolas e academias. Com o surgimento do Cristianismo, catedráticos e escritores da Igreja de Roma adotaram a clássica disciplina da retórica baseada na teoria e prática gregas.

³¹ Johann Mattheson (1681-1764) compositor, crítico e teórico alemão. Desde muito jovem cantou na Ópera de Hamburgo e tocou vários instrumentos. Possui extensa produção musical, a maior parte hoje perdida, que compreende óperas, cantatas, obras de câmara, suítes, etc. Como teórico, seus muitos textos cobrem praticamente todos os aspectos da música da época e refletem tanto sua experiência prática como seus profundos conhecimentos. O mais importante, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), é uma enciclopédia de informações para diretores musicais. Entre as outras obras destaca-se *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713), com uma abordagem progressista da instrução musical, e *Critica musica* (1722-5), considerado como o primeiro periódico musical alemão (SADIE, 1994, p. 587).

³² *Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heißt nichts, thut nichts, gilt nichts.*

Evangelho” (*viva vox evangelii*) e os compositores, assim como os pastores, deveriam usar os artifícios artísticos necessários para convencer os ouvintes. Bach, em suas cantatas, revelava com maestria sua grande capacidade exegética do texto sacro, ao qual adicionava os elementos musicais que deveriam mover e atingir os fiéis, afetando-os e levando-os à virtude. Fazia parte de suas funções como mestre-de-capela, conforme indica Mattheson (1999, 15-16, p. 66), “(...) *saber representar em suas composições as virtudes e os vícios, instilando amor por estas e repulsa àqueles na alma do ouvinte*³³”.

1. A Virtude e o justo meio

Aristóteles inicia a *Ética a Nicômaco* (1991, p. 9) afirmando: “*Admite-se geralmente que toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda escolha, têm em mira um bem qualquer; e por isso foi dito, com muito acerto, que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem.*”

Chauí (2005, p. 440) explica esta afirmação dizendo que a ética, por definição, é uma ciência prática, ou seja, um saber que tem por objeto a ação. Como tudo na natureza, o homem age tendo em vista um fim ou uma finalidade e todas as atividades humanas têm como finalidade um bem. O bem ético do indivíduo, o fim ao qual todo indivíduo aspira é a felicidade, felicidade esta que é alcançada através da virtude. O próprio Aristóteles reforça esta idéia quando na *Retórica* (1998, 1360b, p. 61) afirma: “*Seja, pois, a felicidade o viver bem combinado com a virtude.* “

Milch (1966, p. 43) ao comentar Aristóteles, corrobora estes pensamentos ao dizer que o objeto do desejo (isto é, o fim a que os homens aspiram) é sempre o bem no sentido absoluto, e este bem é conseguido através das virtudes. Segundo ele, a virtude é uma disposição da alma segundo a qual, quando ela tem de escolher entre ações e

³³ (...) *die ein vollkommener Ton-Meister auf alle Weise inne haben muß, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wol vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflößen.* (Tradução Mônica Lucas)

sentimentos³⁴ (afetos), conserva o meio termo relativo a si própria. A virtude opera sempre em duplicidade: com o sentir e com o agir, e a virtude no homem é a característica que faz dele um bom homem e o faz desempenhar bem a sua função.

Este interligado sentir e agir, matérias-primas da virtude, pode ou não ser dividido em partes de maneira proporcional. O equilíbrio encontrado entre as partes pode ser definido como a justa medida, meio-termo ou justo meio. O justo meio, portanto, pode ser sempre determinado por referência aos dois vícios, ao do excesso e da falta, sendo o ponto médio dos sentimentos (afetos) e ações. Este meio termo, ou justo-meio, é determinado por um princípio racional, que seria formulado por uma pessoa dotada de bom senso e de sabedoria prática. Milch (1966, p. 43) afirma que todos os vícios excedem em emoção e ação, ou ainda, não alcançam aquilo que a virtude requer, mas a virtude moral é sempre capaz de descobrir e escolher o justo meio.

Mattheson (1999, 15-16, p. 67) faz uma conexão de virtude com afetos e explica que: *“todo homem sábio (Weltweisen) deve saber o que são os afetos, como incitá-los e controlá-los. Eles são a matéria verdadeira da Virtude, que não é outra coisa senão a inclinação de uma alma bem-disposta e prudentemente moderada”*³⁵. E conclui: *“Onde não se encontra nenhuma Paixão, nenhum Afeto, também não se encontra nenhuma Virtude”*³⁶.

Segundo Chauí, (2005, p. 452), a classificação aristotélica das virtudes consiste em apanhar uma paixão (afeto), situar seus extremos contrários e definir a medida racional que está conforme à natureza do agente, pois este é, antes de tudo e sobretudo, um ser racional. Ainda a respeito das virtudes, Lucas (2005, p. 11) afirma que:

para autores do começo do século XVIII, a virtude aristotélica é confundida com ideais cristãos, o que permitiu que os fins da arte aparecessem como plenamente adequados para a edificação religiosa. Esta idéia, em voga desde o aparecimento da Poética no século XVI, foi amplamente defendida por autores contra-reformados e também por autores que escreveram na Alemanha protestante.

³⁴ Segundo Aristóteles, sentimentos ou emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer (1998, 1378a, p. 106).

³⁵ (...) *die einem vollkommenen Weltweisen (...) so viel aber muß dieser dennoch unumgänglich davon wissen, daß die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als eine wol-eigerichtete und klüglich-gemäßigte Gemüths-Neigung.* (Tradução Mônica Lucas)

³⁶ *Wo keine Leidenschaft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend.* (Tradução da Autora)

O que podemos concluir a respeito da virtude aristotélica nas cantatas de Bach é que ela era a finalidade do compositor, e seria alcançada através dos afetos suscitados no sermão sonoro, ou seja, no conjunto texto-música das árias.

2 Aspectos retóricos nas Árias

Por ser a arte da retórica, por definição, a arte do bem falar e a arte de persuadir, foi natural que durante a era cristã o uso dela ocorresse nos meios religiosos. Ela era usada como ferramenta para toda pregação religiosa, e mais tarde, seguindo já uma tradição que provinha da igreja católica, passou a ser utilizada também no sermão luterano, que adotaria a arte da retórica e faria a união do texto com a música, criando assim um discurso retórico sonoro.

Segundo Chauí (2005, p. 482) a teoria retórica de Aristóteles, que se tornou nuclear em todos os tratados de arte retórica, sobretudo nos dos latinos Cícero e Quintiliano, ensina que a ação primordial da retórica é tocar as paixões, despertá-las, provocá-las, pois o orador não se dirige ao intelecto do ouvinte e sim age no seu ânimo. É neste ponto que a ética, que é *práxis*, se une com a retórica, que é *poiesis*. Para Chauí, Aristóteles jamais poderia imaginar que isso pudesse ocorrer, porém ele próprio admitia que o mestre da ética deveria começar pela persuasão para conseguir formar os hábitos virtuosos e, com isto, criou as condições para que retórica e ética se tornassem inseparáveis. O retórico imita sentimentos e paixões e por essa imitação é capaz de suscitar no ouvinte paixões e sentimentos.

A Retórica de Aristóteles ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos, para tanto ele prevê três meios artísticos de persuasão: os derivados do caráter do orador (*ethos*); os derivados da emoção despertada pelo orador nos ouvintes (*pathos*); e os derivados de argumentos verdadeiros ou prováveis (*logos*). O *ethos*, portanto, é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança. O *pathos* é o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório

com seu discurso. O *logos* diz respeito à argumentação propriamente dita do discurso (REBOUL, 2000 pp. 48-49).

Aristóteles dividiu os gêneros do discurso em três: judiciário (ou forense), deliberativo (ou político) e epidíctico (ou demonstrativo) e argumenta dizendo na Retórica (1998, 1358a, p. 56) que a divisão se deve às classes dos ouvintes a que se destina. O discurso judiciário tem como auditório o tribunal; o deliberativo a Assembléia (Senado) e o epidíctico, espectadores, todos os que assistem a discursos tais como panegíricos, orações fúnebres ou outras. No caso das cantatas de Bach, pelos temas tratados e pela intenção deliberada de convencer os fiéis, o gênero literário de discurso utilizado é o epidíctico, que é um gênero essencialmente pedagógico, muito adequado às pregações religiosas, mais apropriado ao texto escrito e cuja principal função é ser lido (ARISTÓTELES, 1998, 114a, p. 207).

Já na música os gêneros retórico-musicais, também chamados segundo Mattheson (1999, 68-69, p. 137) de estilos ou *Schreib-Arten*, são três: o estilo de igreja; teatral e de câmara, cada um com gêneros subordinados, sendo que a subdivisão de estilos³⁷ alto, médio e baixo encontra-se em todos os tipos de escrita. Mattheson acrescenta ainda que o estilo de igreja, que se refere às funções espirituais, não deve ser restrito apenas ao lugar e ao momento, mas sim às ocasiões espirituais (*geistlich*), às coisas referentes à meditação (*Andacht*) e de edificação (*erbauen*). E afirma que, especialmente neste estilo, o intuito geral da música é causar o temor a Deus de maneira razoável (*vernünftig*), nobre e séria.

Bach tomara ciência da arte da retórica ainda enquanto aluno em seu período em Ohrdruf, estudando entre outros autores Cícero e Aristóteles. Eggebrecht (1991, p. 421) diz que Bach “(...) *estudava na aula de retórica, além de Cícero, a Rhetorica Gottingensis de 1680, que muito se assemelhava à doutrina aristotélica da arte de falar*”³⁸.

Sendo a cantata luterana o sermão sonoro por excelência, e sabendo que como dito anteriormente, o *Kantor* tinha grande familiaridade com a arte da retórica, procuraremos em nosso trabalho identificar nas árias escolhidas alguns aspectos retóricos,

³⁷ Os estilos alto, médio e baixo têm por objetivo comover (*movere*), explicar (*docere*) e agradar (*delectare*).

³⁸ “(...) *las im rhetorischen Unterricht neben Cícero die Rhetorica Gottingensis von 1680, die ziemlich genau die aristotelische Lehre der Redekunst vermittelt.*“ (Tradução Paulo Justi)

sobretudo aqueles que no discurso falado denominam-se Invenção (*Inventio*) e Disposição (*Dispositio*), esta última com suas respectivas fases.

A invenção (*heurésis*, em grego) é a primeira das quatro fases de composição do discurso retórico, que é quando o orador busca compreender o assunto relativo ao tema do seu discurso e reúne todos os argumentos e outros meios de persuasão, que possam servir ao seu propósito (REBOUL, 2000, p. 43).

Mattheson (1999, 120-21, pp. 203-205)³⁹ diz a respeito da Invenção:

é facilmente descrita como o ensinar e o aprender. O entendido Donius a denomina: a Invenção ou Imaginação é uma tal maneira de cantar que cai agradavelmente aos ouvidos. (...) Primeiramente o que deve ser considerado na Invenção musical, diz respeito a estas três coisas: frase principal, tonalidade e medida de tempo (*thema, modus e tactus*), que precisam especialmente ser escolhidos e previamente fixados, antes de se poder pensar em algo posterior, para que a intenção não nos escape.

No processo da invenção musical, Bach procurava identificar o afeto predominante do texto sacro da cantata a ser composta, adequando-o aos materiais que tinha à disposição, tais como tonalidade, fórmula de compasso, escolha de instrumento, etc. Todas essas ferramentas poderiam ser usadas em combinações para produzir uma variedade de afetos, os quais o executante deveria ser capaz de interpretar e dessa maneira atingir a audiência, tentando leva-la a ações moralmente virtuosas e edificantes, unindo assim, o resultado sonoro à ética.

A segunda fase do discurso retórico é a Disposição (*Dispositio*) que trata da construção do plano do discurso. É dividida classicamente em quatro partes: exórdio (*exordium*), narração (*narratio*), confirmação (*confutatio*) e peroração (*peroratio*). Na música, Mattheson (1999, 235, p. 348) a divide em seis partes: *exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio e peroratio*.

Aristóteles (1998, 1414b pp. 208-211) define o *exordium*, também chamado de proêmio, e fala da sua função no gênero epidíctico:

³⁹ Tradução Paulo Justi

Exordium é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo ao prelúdio. Todos eles são inícios e como que preparações do caminho para que se segue. O prelúdio é, por conseguinte, idêntico ao proêmio do gênero epidíctico. Na realidade, os tocadores de aulo, ao executarem um prelúdio que sejam capazes de tocar bem, ligam-no à nota de base. Ora, é deste modo que é preciso compor os discursos epidícticos: tendo-se dito abertamente o que se quer, introduzir o tom de base e conjugá-lo com o assunto principal (...) É por conseguinte, destes elementos que provêm os proêmios dos discursos epidícticos: do louvor, da censura, do conselho, da dissuasão, dos apelos ao auditório. As seções iniciais devem ser ou estranhas ou familiares ao assunto do discurso. (...) A função mais necessária e específica do proêmio é por conseguinte, pôr em evidência qual a finalidade daquilo sobre o qual se desenvolve o discurso. (...) Os elementos que se relacionam com o auditório, consistem em obter a sua benevolência, suscitar a sua cólera, e, por vezes, atrair sua atenção ou o contrário .

Mattheson (1999, 236-237, pp. 349-350) define as partes da *dispositio* da seguinte maneira:

1) o *exordium* é a entrada de uma melodia em que, ao mesmo tempo, toda a intenção e objetivo do discurso devam ser mostradas com o propósito de preparar e tornar os ouvintes estimulados;

2) o *narratio* é uma notícia, um conto, no qual a opinião e a natureza do relato se tornam claros. Ela encontra-se no canto, ou no início do canto, principalmente na voz concertante e relaciona-se ao *exordium* que o antecede, mantendo com ele estreita conexão;

3) o *propositio* ou na verdade o relato, contém resumidamente o conteúdo ou objetivo do discurso sonoro;

4) o *confutatio* é o desenlace da abertura e pode ser expressa na melodia, ou através de combinações, ou através de conduções e refutações;

5) o *confirmatio* é um fortalecimento artístico do relato. É encontrado geralmente no que a melodia tem de brilhante e é supostamente trazido pelas repetições dentro da estrutura da música e não pelas reprises;

6) o *peroratio* é o encerramento do sermão sonoro, o qual, entre todas as outras partes, precisa produzir um especial movimento enfático. Costumeiramente nas árias caracteriza-se pela repetição dos mesmos caminhos e sons que foram utilizados no início, ou seja, no *exordium*.

Nem todas as árias apresentam todas as seis fases do discurso proposta por Mattheson. É preciso lembrar que a ária já é um mini-discurso dentro de um grande discurso que é a cantata. Em nosso trabalho, como dissemos, trataremos apenas das fases do discurso que eventualmente ocorrerem nas árias estudadas.

3. O afeto da confiança e seu contrário, o terror, nas árias com oboé de Bach



Fig. 4 – A Confiança

Fonte: Ripa, 1971

Na edição alemã do famoso livro de emblemas *Iconologia* de Cesare Ripa, produzida em Augsburg no século XVIII⁴⁰ (fig. 5), a confiança aparece representada como sendo uma mulher de cabelos soltos, longos e ondulados, vestida com uma túnica solta. Ela segura em suas mãos um navio com dois mastros e olha confiantemente para o céu. A definição de Ripa da confiança é o reconhecimento de um eminente perigo com a simultânea e firme crença em escapar dele sem injúrias. O navio é o símbolo para a confiança, para os marinheiros é necessário estarem confiantes para se aventurarem em navios e mares perigosos (RIPA, 1971, p. 85).

A definição aristotélica para a confiança é a de ser o justo meio entre o medo⁴¹ e a temeridade. Aristóteles, na *Retórica* (1998, 1383a, p. 120), define a confiança⁴² como sendo o “*contrário do medo, e o que inspira confiança é o contrário do que inspira medo, de modo que a esperança é acompanhada pela representação de que as coisas que estão próximas podem nos salvar, enquanto as que causam temor ou não existem, ou estão distantes.*” E continua afirmando que “*infundem, pois, confiança as desgraças que estão longe e os meios de salvação que estão perto, e igualmente se há meios de reparação e de proteção numerosos ou importantes, ou as duas coisas ao mesmo tempo (...)*”.

Escolhemos árias nas quais o texto sugere o afeto⁴³ “confiança”, pois este ocorre em maior número de vezes⁴⁴ dentre as árias sacras selecionadas.

Nas árias, o afeto da “confiança” pode aparecer sozinho ou associado a outro afeto como por exemplo, “compaixão”, “amor” e “favor”, além de estar associado a “consolo” e “fé” que não são afetos previstos por Aristóteles. É preciso ressaltar que nas árias, o afeto “confiança” em algumas vezes aparece “velado”, ou seja, não é apresentado de maneira explícita no texto, mas sim de maneira subentendida. A palavra “*vertraun*”

⁴⁰ Editado entre 1758-1760 por Johann Georg Hertel, com ilustrações de Gottfried Eichler o Jovem.

⁴¹ Milch (1966, p. 58) comentando Aristóteles, afirma que todos os objetos do medo são coisas temíveis e geralmente são igualmente más, de maneira que o medo é definido como a expectativa do mal.

⁴² A palavra confiança no idioma grego também significa “coragem”, “valor”, mas Aristóteles aqui se refere ao afeto ou disposições passionais, que opõem a confiança ao medo assim como a “coragem” é uma virtude por oposição à covardia, que é um vício. Aristóteles entende por vício tudo o que é excessivo no comportamento humano. (Alexandre Jr., M; Alberto, P.F. e Pena, A.N. in: ARISTÓTELES, 1998, nota de rodapé 32, p. 120)

⁴³ Na *Retórica* de Aristóteles os sentimentos humanos estão divididos em 14 afetos que são: cólera, calma, amor, ódio, temor, confiança, vergonha, impudência, favor, compaixão, indignação, inveja, emulação e desprezo.

⁴⁴ 16 árias dentre as 52 árias sacras para um instrumento (oboé, oboéd’*Amore* ou oboé *da Caccia*) *obligato*.

(confiar) não aparece explicitada com muita freqüência no texto das árias, mas a ausência da palavra não descaracteriza o afeto da “confiança” que o compositor queria demonstrar, uma vez que deve-se levar em consideração toda a letra do texto. Como um exemplo desta situação, vemos que a palavra “*vertrauen*” (confiar) não aparece com a mesma freqüência da palavra “*trost*” (consolo), no entanto, elas possuem a mesma raiz “*treu*” (ter segurança interna) (DUDEN, 2001, p. 867, Vol. 7).

Mattheson (1999, 18-19, p. 71) nos indica a maneira musical de representar a confiança dizendo:

A esperança é coisa agradável e lisonjeira, que consiste em um ansiar alegre, que move a alma com determinado ímpeto. Sua representação requer a mais suave condução da voz e a mais doce mistura de sons, e para ela um forte ansiar serve como estímulo. Apesar de sua alegria ser apenas moderada, este ímpeto a anima, constituindo a melhor disposição e conferindo unidade aos sons na composição⁴⁵. E continua afirmando: “o que em certa medida é contrário à esperança, proporciona igualmente uma mesma direção contrária dos sons e denomina-se: o temor (Furcht), a pusilanimidade (Kleinmüthigkeit), o desânimo (verzagtes Wesen), etc⁴⁶”.

⁴⁵ *Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichlende Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Hertzhaftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn dieser Affect die lieblichste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung von der Wel erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur mäßig ist, die Hertzhaftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge in der Setz-Kunst abgibt.*

⁴⁶ *Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur wiedrigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmüthigkeit, Verzagtes Wesen, etc.*

*Comivias aridos coenam Servosque limentes.
Turbavit ludis Domitianus eos.*



*Der Furchen.
Domitiam Vastnacht Spil
die Gist bekümmert adjuvil.*

Fischer, del.

Hertel, excud.

Fig. 5 - O Terror
Fonte: Ripa, 1971

A personificação do terror é caracterizada por Ripa (1971, p. 76) como sendo uma figura poderosa vestida com um manto que furta-cor. Demonstrando seus propósitos, ele carrega um chicote nas mãos. Tem uma cabeça de leão no lugar de uma cabeça humana, pois o leão inspira terror e simboliza os assustadores aspectos da vida que despertam o terror no coração do homem. O chicote, um instrumento usado para forçar os outros a fazer o que se quer, representa o terror causado pela dor e violência e pelo aparente sucesso do demônio. A troca de cores da roupa simboliza as inexplicáveis trocas na vida, que são tão assustadoras, mas também, as muitas paixões que ocorrem na alma do terrificado.

O terror é o contrário da confiança e Aristóteles na Retórica (1999, 1382b, p. 118) diz que as coisas temíveis são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas. O medo, que acompanha o terror, consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso.

Em nossos estudos avaliaremos duas árias de afetos extremos, ou seja, uma de confiança e outra de terror e tentaremos, a partir das diferenças entre elas, estabelecer quais mecanismos Bach utilizou para demonstrar e caracterizar o afeto da confiança.

4 Árias com oboé⁴⁷

Como dissemos no capítulo II, Johann Sebastian Bach compôs ao longo de sua carreira cerca de 5 ciclos anuais completos de cantatas sacras, das quais apenas 200 chegaram até nós. Deste número total de cantatas, Bach não utiliza o oboé em apenas oito delas. Depois dos instrumentos da família das cordas, o oboé foi o instrumento mais utilizado por ele em suas cantatas. Como era praxe no período, o oboé reforça e dobra a linha melódica dos violinos, criando assim uma combinação timbrística única. Além disto, também assumia a função de instrumento solista nas árias das cantatas. Bach compôs ao longo da carreira cerca de 152 árias⁴⁸ para um ou mais oboés, destas, 52 árias⁴⁹ de cantatas

⁴⁷ O termo oboé utilizado no trabalho refere-se tanto ao oboé, quanto ao oboé *d'Amore* ou oboé *da Caccia*.

⁴⁸ Consideramos aqui tanto as árias das cantatas sacras quanto das profanas. Ver anexo 1.

sacras são para um instrumento solo divididas em: 21 árias para oboé; 23 árias para oboé *d'Amore* e 8 árias para oboé da *Caccia*. Curiosamente, se levarmos em conta as árias sacras e profanas, o número de árias escritas para oboé *d'Amore* é ligeiramente maior que para oboé, e isto provavelmente pode ser explicado pelo fato de o auge do período produtivo de Bach, atingido em Leipzig entre os anos de 1723-25, coincidir com o período, também em Leipzig, do surgimento do instrumento e da disponibilidade de fabricantes e de instrumentistas.

Para tentarmos caracterizar o uso do afeto “confiança”, escolhemos uma dentre um grupo de 16 árias que nos pareceu mais significativa e representativa deste afeto. Tentamos verificar as relações entre o afeto apresentado no texto e as escolhas feitas pelo compositor, tais como; o tipo de oboé, tonalidade, fórmula de compasso, intervalos, etc. Procuramos fazer uma relação entre a composição musical e um discurso retórico, identificando as fases do discurso de acordo com a música.

Os dados históricos permitem crer que Bach, na composição das árias, considerou vários fatores: em primeiro lugar a escolha do texto, de acordo com o período litúrgico em que a cantata seria apresentada com a identificação do afeto predominante; a escolha dos instrumentos adequados ao afeto e isso dependeria de outro fator que era a disponibilidade de instrumentistas e cantores para a execução da cantata no final de semana; a escolha da tonalidade compatível ao instrumento disponível e que mais se adequasse ao afeto proposto e finalmente o uso de elementos simbólicos, tais como fórmula de compasso, intervalos, figuras retóricas, etc.

⁴⁹ Ver anexo 2

Confiança

Cantata - *Es wartet alles auf dich* (BWV 187)

Ano: 1726, retrabalhada em 1740

Período Litúrgico: Sétimo Domingo de *Trinitatis*

Leituras:

Epístola: Romanos 6, 19-23: *Falo à maneira dos homens, por causa da fraqueza da vossa carne; porque assim como oferecestes os vossos membros para servirem à imundície e à iniquidade, assim ofereci agora os vossos membros para servirem à justiça, a fim de chegar à santificação. Porque quando éreis escravos do pecado, estivestes livres quanto à justiça. Que fruto tirastes então daquelas coisas de que agora vos envergonhais? Nenhum, pois o fim delas é a morte espiritual. Mas agora, que estais livres do pecado e feitos servos de Deus, tendes por vosso fruto a santificação, e por fim a vida eterna. Porque o estipêndio do pecado é a morte. Mas a graça de Deus é a vida eterna em Nosso Senhor Jesus Cristo.*

Evangelho: Marcos 8, 1-9: *Naqueles dias, havendo novamente grande multidão e não tendo o que comer, chamados os discípulos, disse-lhes: “Tenho compaixão deste povo, porque há já três dias que não se afastam de mim, e não têm o que comer; e, se os despedir em jejum para suas casas, desfalecerão no caminho, porque alguns deles vieram de longe”. E os discípulos responderam: “Como poderá alguém saciá-los de pão aqui no deserto?”. E Jesus perguntou-lhes: “Quantos pães tendes?”. Responderam: “Sete”.*

E ordenou ao povo que se recostasse sobre a terra; e tomando os sete pães, dando graças, partiu-os e deu aos seus discípulos para que os distribuíssem; e eles os distribuíram pelo povo. Tinham também uns poucos peixinhos; e ele os abençoou e mandou que fossem distribuídos. Comeram e ficaram saciados e dos pedaços que sobejaram, levantaram sete cestos. Ora os que comeram eram cerca de quatro mil. Em seguida Jesus despediu-os.

Ária 5 – Gott versorget alles Leben

Adagio

Oboe I Solo

Soprano

Continuo (2x)
Organo (bez.)
Org.

3 *tr*

5 *tr* *p*

Gott ver-sor - get, Gott ver-sor - get

7 al - - - les Le - ben, was hie - nie - den O - dem hegt, was hie -

9 nie - - den O - dem hegt, was hie - nie - den O - dem hegt

11

Sollt er mir al - lein nicht

13

ge - ben, sollt er mir al - lein nicht ge - - ben, was er al - - - len zu - - ge-

15

sagt, was, was er al - - len zu - - ge-sagt?

17

19

21 *Un poco allegro* *simile*

Weicht, ihr Sor-gen, weicht, ihr Sor-gen, sei-ne Treu-e ist auch

28

mei-ner ein-ge-denk und wird ob mir täg-lich neu-e durch manch

36

Va-ter-liebs Ge-schenk; weicht, ihr Sor-gen-, sei-ne Treu-e ist auch

44

mei-ner ein-ge-denk und wird ob mir täg-lich neu-e

51

durch manch Va-ter-liebs Ge-schenk, durch manch Va-ter-liebs Ge-

Autor do texto: Desconhecido

Texto:

Deus cuida de todos os seres,

De tudo o que aqui respira.

Ele não me deixará só,

O que ele afirmou a todos?

Abandonem as preocupações! A confiança

Nele está também em meu pensamento

E será renovada diariamente

Através de tantos presentes de Amor do Pai.

Gott versorget alles Leben,

Was hienieden Odem hegt.

Sollt er mir allein nicht geben,

Was er allen zugesagt?

Weicht, ihr Sorgen! Seine Treue

Ist auch meiner eigedenk

Und wird ob mir täglich neue

Durch manch Vaterliebs-Geschenk

As leituras do dia, sobretudo a do Evangelho, já indicam que a cantata deveria ser composta tendo como afeto a confiança, uma vez que o tema trata da multiplicação dos pães e dos peixes, ocasião em que Jesus demonstra que o povo escolhido pode nele confiar. Musicalmente a cantata, e especialmente a ária, deveriam acompanhar e realçar o tema e o afeto propostos.

Partes do discurso musical:

Inventio

Instrumento solista: Oboé

Voz: Soprano

Andamento: *Adagio, Un poco allegro, Adagio*

Fórmula de compasso: C, 3/8, C

Tonalidade: EbM. Segundo Mattheson no parágrafo 19 do seu tratado de 1713, *Das Neu Eröffnete Orchestre*⁵⁰, “esta é uma tonalidade que tem muito de patético; não pretende ter a ver com outra coisa senão a seriedade e assuntos tristes, tem ódio figadal a toda e qualquer exuberância.”

Dispositio

Exordium (c.1-5) Visava preparar os fiéis para a instrução que viria a seguir. Nesta ária caracteriza-se pela introdução instrumental, com o oboé apresentando e antecipando o tema que será cantado. Inicia-se com caráter majestoso, de grande sobriedade e seriedade. Se tomarmos a melodia somente com suas notas fundamentais, sem nenhuma ornamentação, temos um pé rítmico⁵¹ espondeico (figura 3), que segundo Mattheson (1999, 164-165; pp. 257-258): “se caracteriza por ter pelo menos duas notas de mesma duração, com ritmo mais simples entre todos os possíveis para a melodia (Ober-Stelle), possui características sérias e respeitosas e de fácil apreensão. Esta observação daria já motivo

⁵⁰ Tradução de Lúcia Carpena e Renate Sudhaus.

⁵¹ Sistema para a notação do ritmo concebida pelos compositores dos séc. XI e XII. Consistia em uma série de seis padrões rítmicos que correspondiam aos pés métricos da poesia francesa e latina denominados de: trocaico; jâmbico; dactílico; anapéstico; espondeico e pirríquio (GROUT, 2001, p.103)

para uma boa Invenção, se quiséssemos colocar algo religioso, sério, honrado e ainda de fácil compreensão”. Mattheson afirma ainda que: “atualmente, até uma ária toda é realizada desta maneira, de preferência com a voz do canto e o baixo parando e avançando sobre este pé rítmico; com os violinos e outros instrumentos acompanhantes, apresentando muitos ornamentos e figuras em semi-colcheias ou colcheias⁵².”



Fig.6 - Tema com notas fundamentais – pé rítmico espondáico

A ocorrência destas observações de Mattheson é confirmada na ária estudada, uma vez que o baixo apresenta num primeiro momento um ritmo majestoso, típico da abertura francesa, sem cromatismos e depois passa a apresentar um ritmo fluente e condutor. Assim, essa movimentação ora majestosa, ora fluente, será alternada na seqüência no *narratio* com a voz. Enquanto esta movimentação ocorre, o oboé acompanhador, tal como ondas, ornamenta a melodia com muitas fusas e ritmos também condutores, dando muita fluência e complementando a frase musical. No compasso 5 o oboé apresenta uma célula rítmica própria, uma célula que não aparece na linha da voz, composta por tercinas, o que transforma a prolação de imperfeita para perfeita. Tal célula pode anunciar a mudança de compasso que ocorrerá no *confirmatio* (compasso 21). Simbolicamente o no. 3 representa a Trindade, que se expressa nesta ária tanto no 3/8 quanto nas tercinas. Portanto, desta maneira, o oboé na melodia antecipa a presença do Pai.

Narratio (c.6-20). O *narratio* tem como função instruir a audiência. Inicia-se com a apresentação do texto cantado pelo soprano. O salto de oitava e o ritmo pontuado, já anunciado pelo oboé no *exordium*, podem simbolicamente representar Deus. Esta afirmação é corroborada pela letra do texto que diz: “*Deus cuida*” (*Gott versorget*). Em seguida, as muitas notas compostas pelas fusas, simbolicamente poderiam representar as vidas, ou os fiéis, de que Deus cuidará. A letra neste trecho aponta: “(*Deus cuida*) *de todas as vidas*” (*alles Leben*).

⁵² *Der Spondäus, welcher aus zween gleich-langen Klängen bestehet, hat billig unter allen rhythmis die Ober-Stelle, nicht nur wegen seines ehrbaren und ernsthaften Ganges; sondern auch weil er leicht zu begreifen ist. Dise Anmerckung gäbe schon Anlaß zu einer guten Erfindung, wnn man etwas andächtiges, ernsthaftes, ehrerbietiges and dabey leichtbegreifliches setzen wollte. (...)Die heutigen Welschen setzen bisweilen gantze Arien, darin die Sing-Stimme und der Baß vorzüglich auf diesem Klang-Fusse stehen und gehen; wobey aber die Violinen und andre begleitende Werckzeuge, im Zwölff- oder Sechs-Achtel-Tackt, allerhand Zierrathen und Figuren durch und durch anbringen.* (Tradução Paulo Justi)

O oboé tem uma dupla função, acompanha a voz principal em contraponto semelhante à linha melódica principal e estabelece a ponte entre esta parte e a próxima. No compasso 11 novamente há a repetição das tercinas, anunciando o que virá.

Confirmatio (c.21-57). Visava a confirmação das propostas anteriores. Aqui estabelece-se com uma mudança métrica e rítmica da composição. Esta mudança ocorre no compasso 21, com a indicação de tempo *Un poco allegro*, e métrica 3/8. Esta segunda parte da ária indica francamente uma alegre dança. Neste momento o texto diz: “*Abandonem suas preocupações! A confiança Nele está também em meu pensamento e será renovada diariamente através de tantos presentes de Amor do Pai.*” (*Weicht, ihr Sorgen, seine Treue Ist auch meiner egedenk/ Und wird ob mir täglich neue/ Durch manch Vater-Liebsgeschenk.*). Esta ruptura da métrica do compasso, passando a ter um tempo perfeito, deixa a estrutura leve, explicitando o texto, que assume um caráter mais afirmativo da confiança que os fiéis deveriam ter no Pai.

Peroratio (c.58-62). Tem como função remeter a audiência para as emoções suscitadas na primeira parte. Caracteriza-se pela repetição do andamento *Adagio*, volta ao compasso quaternário (C) e reapresentação do tema inicial tocado pelo oboé.

Se fizermos uma analogia com as leituras do dia, o *exordium* e o *narratio* com seus ritmos majestosos, muitas notas por compasso e melodia fluente, podem conter a caminhada dos fiéis que seguem Jesus pelo deserto, confiantes que Ele iria provê-los. A *confirmatio* com o 3/8 poderia simbolicamente representar a alegria causada pela multiplicação dos pães e peixes e a *peroratio*, por sua vez, reforça o afeto da confiança com o retorno ao C e repetição dos ritmos e melodias do *exordium*.

Musicalmente, a confiança é representada na ária, além do ritmo, também pelos saltos harmônicos, pois a ária não apresenta dissonâncias “duras” nem cromatismos. De um modo geral é muito melódica e a linha do oboé fica definida numa boa tessitura, proporcionando uma sonoridade acolhedora, doce e agradável. Para o instrumentista não apresenta saltos de difícil execução, nem passagens ritmicamente complicadas, fatores estes que corroboram com a idéia de fluência da melodia.

A escolha da voz de soprano, que é uma voz jovem⁵³, também pode ter uma função persuasiva. Para Aristóteles na Retórica (1999, 1389a, p. 136) em termos de caráter os jovens são: passionais, confiantes, otimistas, vivem da esperança e são corajosos. Tais características combinariam perfeitamente com a intenção da demonstração dos afetos na ária. É necessário salientar que, dentre as 16 árias sacras para um oboé que apresentam o afeto da confiança, o soprano é a voz mais ocorrente, aparecendo 6 vezes.

Terror

Cantata – *Du Friedfürst, Herr Jesu Christ* (BWV 116)

Ano: 1724

Período Litúrgico: Vigésimo quinto Domingo de *Trinitatis*

Leituras:

Epístola: 1 Tessalonicenses 4, 13-18: *Porque se cremos que Jesus morreu e ressuscitou, cremos também que Deus trará com ele aqueles que adormeceram nele. Nós, pois, vos dizemos isso, segundo a palavra do Senhor, que nós, os que estamos vivos, que fomos reservados para a vinda do Senhor, não passaremos adiante daqueles que adormeceram antes. Porque o mesmo Senhor, ao mando de Deus, à voz do Arcanjo, e ao som da trombeta de Deus, descera do céu; e os que morreram em Cristo, ressuscitarão primeiro. Depois nós, os que vivemos, os que ficamos, seremos arrebatados juntamente com eles sobre as nuvens, ao encontro de Cristo nos ares, e assim estaremos para sempre no Senhor. Portanto, consolai-vos uns aos outros com estas palavras.*

Evangelho: Mateus 24, 15-28: *Quando, pois, virdes a abominação da desolação, que foi predita pelo profeta Daniel, posta no lugar santo, o que lê entenda, então os que se acham na Judéia, fujam para os montes; e os que se acham sobre o telhado, não desça para tomar coisa alguma de sua casa; e o que está no campo, não volte a tomar sua túnica. Mas, ai das grávidas e das que tiverem crianças de peito naqueles*

⁵³ É preciso lembrar que as cantatas eram feitas para serem cantadas por um coro de meninos. Assim, portanto, a voz do soprano seria necessariamente uma voz masculina jovem.

dias! Rogai, pois, que não seja vossa fuga no inverno, ou em dia de sábado; porque então será grande a aflição, como nunca foi, desde o princípio do mundo até agora, nem jamais será.

E, se não se abreviassem aqueles dias, não se salvaria pessoa alguma; porém, serão abreviados aqueles dias em atenção aos escolhidos. Então, se alguém vos disser: Eis aqui está o Cristo, ou ei-lo acolá, não deis crédito. Porque se levantarão falsos Cristos e falsos profetas e farão grandes milagres e prodígios, de tal modo que até os escolhidos se enganariam. Eis que eu vo-lo predisse. Se, pois, vos disserem: Eis que ele está no deserto, não saiais; ei-lo no lugar mais retirado da casa, não deis crédito. Porque, assim como o relâmpago sai do oriente e se mostra até ao ocidente, assim será também a vinda do Filho do homem.

Ária 2 - Ach unaussprechlich is die Not

ARIE.

Oboe d'amore Solo.

Alto.

Continuo.

♯ 3 ♯ 6 ♯

Ach, ach, ach, un - aus - sprechlich,

ach, un - aus - sprech - lich ist die Noth und des erzürnten Richters Dräu - en,

ach, un - aus - sprechlich, ach, un - aus - sprechlich, un - aus - sprechlich ist die

Noth, un - aussprechlich ist die Noth und des er - zürn - ten Richters Dräu -

en! Kaum, dass wir noch in dieser

B W V 114

Angst, wie du, o Je-su, selbst ver-langst, zu

Gott in deinem Nu-men schrei-en!

Ach, un-aus-sprechlich, ach, un-aus-sprechlich, ach, un-aus-

sprechlich ist die Noth und des erzürnten Richters Dräu-en,

ach, un-aus-sprechlich, ach, un-aus-sprechlich, un-aus-sprechlich ist die

Autor do texto: Desconhecido

Texto:

Ah, indizíveis são os sofrimentos
e as ameaças do temível Juiz encolerizado!
Mal podemos, em meio a tanto medo,
Como Tu, ó Jesus desejaste,
Clamar a Deus em Teu nome.

*Ach, unaussprechlich ist die Not
Und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, dass wir noch in dieser Angst,
Wie du, o Jesu, selbst verlangst,
Zu Gott in deinem Namen schreien*

Partes do discurso musical:

Inventio

Instrumento solista: Oboé d' Amore

Voz: Contralto

Fórmula de compasso: 3/4

Tonalidade: Fa#m. Mattheson⁵⁴ afirma que, apesar de levar a uma grande tristeza e aflição, é mais apaixonada do que letal; tem também algo de abandonado, singular e misantrópico em si.

Dispositio

Exordium (c.1-12). Inicia-se com a apresentação do tema pelo oboé *d'Amore*, com linha melódica truncada, com grande instabilidade melódica causada por movimentos ascendentes e descendentes, pausas, saltos de 7ª menor. O baixo segue as mesmas características, apresentando uma certa movimentação cromática, como por exemplo no compasso 3. Este quadro, por si só, já daria indicação de que o tema tratado é de grande tensão. No compasso 5, existe uma mudança da célula rítmica. O pé rítmico passa de dactílico, o ritmo por excelência da epopéia, de certas formas da poesia religiosa e dos oráculos, para anapéstico, ritmo empregado tanto para cantos militares como eventualmente para marcha fúnebre. Na tragédia grega o ritmo anapéstico marcava a entrada e a saída do coro (COTTE, 1988, p. 50).



Fig. 7 – Pé rítmico dactílico



Fig. 8 - Pé rítmico anapéstico

⁵⁴ *Das Neu Eröffnete Orchestre*, parágrafo 22. (Tradução de Lúcia Carpena e Renate Sudhaus)

Narratio (c.13-38). Inicia-se com o canto realizando uma figura rítmica de três notas ascendentes (fá, sol, lá) que grita “Ach” seguida por pausas. Na segunda vez o grito é realizado num tom acima (sol, lá, si) ainda seguido por pausas que reforçam a idéia de que, por ser tão terrível o fato tratado é indizível. O grito retorna uma terceira vez, desta vez realizado com uma única nota (dó) e afirma na seqüência: “Ah, indizíveis são os sofrimentos” (*Ach, unausprechlich ist die Not*). A figura retórica aqui utilizada, que segundo Bartel (1997, p. 392) quando se repete, pode ser vista como um clímax, é o *suspiratio* ou *stenasmus*, definida por Kircher como a figura: “... através da qual pode-se expressar gemidos ou suspiros com pausas (...) que, aqui, chamamos de *suspiria* (BARTEL, 1997, p. 393).

Neste momento ele faz uso do trítone na linha do canto, realçando ainda mais o que é “indizível”. Repete-se o trítone, com freqüência nesta seqüência. No compasso 21, o contralto mantém dois compassos de mesma nota sustentada com a palavra “Sofrimento”(Not). É um momento estático, agravado pelos arpejos descendente e ascendente do oboé *d’Amore*. Em seguida, no compasso 24, o contínuo apresenta a figura que, segundo Mattheson e Spiess (BARTEL, 1997, p. 251), se chama *Emphasis*, composta por uma linha descendente de semi-colcheias em escala truncada de terças, de grande dramaticidade e que voltará a se repetir no compasso 69. Neste momento, o texto fala sobre: “as ameaças do temível Juiz encolerizado” (*des erzürnten Richters Dräuen!*). O ponto central do *narratio* acontece no texto na palavra “Medo” (*Angst*). Aqui o compositor movimenta cromaticamente a linha de colcheias no oboé *d’Amore*. Na voz, em notas em *tremulato* e sustentadas, com duração de dois compassos, faz, para uma maior tensão, um movimento cromático ascendente entre um compasso e outro. A palavra medo aparece esta única vez na ária.

Confirmatio (c.39-73) O caráter geral é o mesmo do *narratio*. Uma pequena mudança em relação ao *narratio* acontece na linha do baixo, que aqui movimenta-se inicialmente cromaticamente em semínimas, com uma figura que lembra passos (*passus duriusculus*). Esta movimentação continuará com saltos, apresentando com uma certa freqüência uma idéia geral descendente.

Peroratio (c.74-85) Reapresenta o tema inicial executado pelo oboé *d'Amore* no *exordium*.

Esta ária é de difícil execução, tanto para o cantor, quanto para o instrumentista. A linha do oboé *d' Amore* apresenta saltos de dificuldade técnica considerável, abrange uma grande tessitura e, como conseqüência, soa aflitiva. A melodia truncada, com grande número de pausas, o uso de cromatismo e saltos dissonantes salientam e reforçam as principais diferenças com a ária da confiança. É interessante notar que existe uma analogia desta ária com a ária “*Ach, mein Sinn*” (“Ah, meu espírito”) da Paixão Segundo São João (BWV 245). O texto trata do desespero de Pedro após ter negado Cristo, suas aflições e amarguras. As duas árias têm o mesmo contexto de desespero, aflição e medo e musicalmente elas são representadas semelhantemente. Ambas são em compasso 3/4, estão na tonalidade de F#m e representam o grito “*Ach*”, com a figura do *suspiratio*, de forma análoga.

The image shows a musical score for the aria "Ach, mein Sinn". It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line and the piano accompaniment. The bottom two staves are for the vocal line and the piano accompaniment. The key signature is F# minor (one sharp) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 24. The lyrics are: "ken, ach, wo soll ich mich er - quik-ken; ach, mein". The piano part includes dynamic markings like "f" and "p".

Fig. 9 - Trecho ária “*Ach, mein Sinn*”

Conclusão

Johann Sebastian Bach foi fortemente influenciado pela herança retórica clássica que surge com os gregos, passa pelos latinos, pelo Humanismo e se torna elemento essencial no Movimento da Reforma. A retórica musical criada neste período, seria mais tarde uma ferramenta muito utilizada por Bach e seu uso pode ser claramente notado nos discursos sonoros realizados em suas cantatas. O Movimento da Reforma, especificamente através de Lutero, que valorizou a música tanto como obra divina quanto como elemento doutrinador, encontra em Bach o seu mais legítimo representante. Bach aperfeiçoa o sermão sonoro da cantata luterana, aproximando-o ainda mais ao análogo sermão falado, cujas intenções específicas podem, contemporaneamente, passar despercebido pelo ouvinte, apreciador apenas da beleza sonora.

Percebe-se a grande influência e importância da *Musica Poetica* na obra de Bach. Ela possibilitou uma mudança de *status* dos músicos do período, transformando-os em pensadores que agregariam às suas obras musicais elementos da filosofia, da religião, da retórica, da simbologia, etc..

Pudemos constatar que dentre as árias sacras para um oboé *obbligato* compostas por Bach, a confiança é o afeto mais presente. Verificamos que se verbalmente a confiança pode ser dita de muitas formas, também na música ela pode ser representada de diversas maneiras. Não existe, portanto, um modo único e específico para representar este afeto, porém, ao analisarmos um afeto contrário, ou seja, o temor, chegamos à conclusão de que, de uma maneira geral, a confiança pode ser representada com harmonias simples, ritmos majestosos, melodias fluentes, tessituras confortáveis e saltos consoantes.

Este estudo dos elementos históricos e filosóficos que influenciaram os compositores nos permite não só ampliar nossos conhecimentos, quase sempre restritos às impressões imediatas, mas acima de tudo nos possibilitam olhar e ouvir a música de maneira mais profunda. Não se trata só de novos conhecimentos adquiridos, trata-se de uma alteração na percepção e na recepção da música. As árias de Bach ouvidas sob os enfoques dos afetos, vistas sob a retórica em sua construção, entendidas como sermão sonoro, de certa forma eliminam a distância temporal que existe entre nós e os

contemporâneos de Bach e assim como ele as compôs com devoção, também nós devemos ouvi-las com devoção, não obrigatoriamente religiosa, mas com devoção.

Bibliografia*

AIRES P.; DUBY, G. **História da vida privada – Da Renascença ao Século das Luzes, Vol. 3.** Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** Nova Cultural, São Paulo, 1991.

_____. **Retórica.** Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

_____. **Retórica das Paixões.** Martins Fontes, São Paulo, 2000.

AZEVEDO, A. C. A. **Dicionário Histórico de Religiões.** Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2002.

BAINTON, R. H. **Here I stand – A life of Martin Luther.** Mentor Book, Nashville, USA, 1950.

_____. **The Reformation of the Sixteenth Century.** Beacon Press, Boston, USA, 1985.

BARTEL, D. **Musica Poetica.** University of Nebraska Press, Nebraska, USA, 1997.

BARROS, C. A. **A orientação retórica no processo de Composição do Classicismo observada a partir do tratado *Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793)* de H.C. Koch.** Tese (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de Filosofia.** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

BROCKHAUS AG (Ed). **Duden – Herkunftswörterbuch, Bd. 7.** Dudenverlag, Mannheim, Alemanha, 2001.

BUTT, J. (Editor). **The Cambridge Companion to Bach.** Cambridge University Press, 1997.

CAIRNS, E. E. **O Cristianismo através dos séculos.** Edições Vida Nova, São Paulo, 2005.

* Baseadas na norma NBR 6023 de 2002 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- CHAUÍ, M. **Introdução à história da filosofia**. Cia. das Letras, São Paulo, 2005.
- COLLINSON, P. **A Reforma**. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2006.
- COTTE, R. J. V. **Música e Simbolismo**. Editora Cultrix, São Paulo, 1988.
- DAVID, H. T.; MENDEL, A. (Editors). **The New Bach Reader**. W.W. Norton & Company, New York, 1998.
- DE BONI, L. A. **De Abelardo a Lutero: estudos sobre filosofia prática na Idade Média**. EDIPUCRS, Porto Alegre, 2003.
- DELUMEAU, J. **O Pecado e o Medo**. EDUSC, Bauru, SP, 2003.
- DENTON, J. W. The oboe and the oboe d'Amore in Bach's church cantatas: an examination of Bach's oboists as well as range and notational problems. **IDRS Journal**. Disponível em: <http://idrs.colorado.edu/Publications/Journal/JNL6/bach.html>. Acesso em: 19/05/2004.
- DURANT, W. **História da Civilização VI - A Reforma**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1957.
- DÜRR, A. **Johann Sebastian Bach – Die Kantaten**. Bärenreiter-Verlag, München, 2000.
- EGGEBRECHT, H. H. **Musik im Abendland**. Piper, München, 1991.
- EICHER, P. **Dicionário de conceitos fundamentais de teologia**. Paulus, São Paulo, 1993.
- GAARDER, J.; HELLERN, V.; NOTAKER, H. **O Livro das Religiões**. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.
- GEIRINGER, K. **Instrumente in der Musik des Abendlandes**. Verlag C. H. Beck, München 1982.
- _____. **Johann Sebastian Bach – O Apogeu de uma Era**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Musical Ocidental**. Gradiva, Lisboa, 2001.
- LOYN, H. R. **Dicionário da Idade Média**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- LUCAS, M. I. **Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

LUTERO, M. **Obras Seleccionadas, Vol. 7.** Comissão Interluterana de Literatura, São Leopoldo, RS, 2000.

LUTHER, M. **Table Talk.** Bridge-Logos, Gainesville, USA, 2004.

MARCEL, L. A. **Bach.** Martins Fontes, São Paulo, 1990.

MARSHALL, R. L. **The Music of Johann Sebastian Bach – The Sources, the Style, the Significance.** Schirmer Books, New York, 1990.

MATTHESON, J. **Der vollkommene Capellmeister.** Bärenreiter, Kassel, 1999.

MILCH, R. **Ética Nicomaqueia.** Publicações Europa-América, Portugal, 1966.

MÓDOLO, P. Música: *Explicatio Textus, Praedicatio Sonora.* **Fides Reformata,** São Paulo, v.1, n.1, p.60–64, jan./jun.1996.

_____. “Impressão” ou “Expressão”: o papel da música na Missa Romana medieval e no Culto Reformado. **Teologia para Vida,** São Paulo, v.1, n.1, p.111-128, jan./jun. 2005.

MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia.** Edições Loyola, São Paulo, 2001.

NETTL, P. **Luther and Music.** The Muhlenberg Press, Philadelphia, USA, 1948.

NEUMANN, W. **Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs.** Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1984.

NICHOLS, R. H. **História da Igreja Cristã.** Editora Cultura Cristã, São Paulo, 2004.

PARROT, A. **The Essential Bach Choir.** The Boydell Press, Suffolk, UK, 2004.

PRAUTZSCH, L. **Bibel und Symbol in den Werken Bachs.** Thomas-Morus-Bildungswerk Schwerin Schriftenreihe, 2000.

PRINZ, U. **Johann Sebastian Bachs Instrumentarium, Band 10.** Bärenreiter, Kassel, 2005.

RANDELL, K. **Lutero e a Reforma Alemã.** Editora Ática, São Paulo, 1995.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica.** Martins Fontes, São Paulo, 2000.

RIPA, C. **Baroque and Rococo Pictorial Imagery – The 1758-60 Hertel Edition of Ripa’s Iconologia.** Dover Publication, New York, 1971.

- RUEB, F. **48 variações sobre Bach**. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- SADIE, S. **Dicionário Grove de Música**. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.
- SAUSSURE, A. **Lutero: o grande reformador que revolucionou seu tempo e mudou a história da igreja**. Editora Vida, São Paulo, 2003.
- SCHALK, C. F. **Luther on Music: paradigms of praise**. Concordia Publishing House, Saint Louis, USA, 1988.
- SCHWEITZER, A. **J.S. Bach Vol. I**. Dover Publications, New York, 1966.
- SPITTA, P. **Johann Sebastian Bach, Vol II**. Dover Publication, New York, 1952.
- STAPERT, C. R. **My Only Comfort – Death, Deliverance, and Discipleship in the Music of Bach**. Wm. B. Erdmans Publishing Co., Cambridge, 2000.
- TERRY, C. S. **Bach's Orchestra**. London University Press, London, 1932.
- WHAPLES, M. K. **Bach Aria Index**. Music Library Association, Michigan, 1971.
- WOLFF, C. **Bach – Essays on his life and music**. Harvard University Press, 1996
- _____. **The world of the Bach cantatas. Early sacred cantatas**. W.W. Norton & Company, New York, 1997.
- _____. **Johann Sebastian Bach**. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000a.
- _____. **Johann Sebastian Bach – The Learned Musician**. W.W. Norton & Company, New York, 2000b.
- WOLFF, C.; Koopman, T. **Die Welt der Bach Kantaten Bd. 3**. Metzler Bärenreiter, Stuttgart, 1999.

Anexo 1 - Árias totais

Instrumento	Voz	BWV	Período litúrgico Semana	Período litúrgico	Ano	Tonalidade da ária	Refeita	Ária Nº
Oboé	Soprano	21	3	Trinitatis	1714	Dó menor	1723	3
Oboé	Soprano	89	22	Trinitatis	1723	Si bemol maior		5
Oboé	Soprano	93	5	Trinitatis	1724	Sol menor	1732	6
Oboé	Soprano	98	21	Trinitatis	1726	Dó menor		3
Oboé	Soprano	187	7	Trinitatis	1726	Mi bemol maior	após 1740	5
Oboé	Soprano	199	2	Trinitatis	1714	Dó menor	1723	2
Oboé	Soprano	202		Hochzeitsfeier (Profana)	1730	Ré maior		7
Oboé	Soprano	248IV		Neujahr	1734	Dó maior		4
Oboé	Contralto	12		Jubilate	1714	Dó menor		4
Oboé	Contralto	22		Estomihi	1723	Dó menor		2
Oboé	Contralto	44		Exaudi	1724	Dó menor		3
Oboé	Contralto	48	19	Trinitatis	1723	Mi bemol maior		4
Oboé	Contralto	79		Reformationsfest (Profana)	1725	Ré maior	após 1728	2
Oboé	Contralto	102	10	Trinitatis	1726	Fá menor	1737	3
Oboé	Tenor	73	3	Epiphantias	1724	Mi bemol maior	após 1732	2
Oboé	Tenor	166		Cantate	1724	Sol menor		2
Oboé	Baixo	56	19	Trinitatis	1726	Si bemol maior		3
Oboé	Baixo	152		Sonntag nach Weihnachten	1714	Mi menor		2
Oboé	Soprano-contralto	159w		Estomihi	1729	Mi bemol maior	1729	Coral 2
Oboé	Soprano-tenor	185w	4	Trinitatis	1715	Fá # menor	1723 (Gm)	Coral1
Oboé	Soprano-baixo	63w	1	Weihnachtstag	1716	Lá menor	1723 e 1729	3
Oboé	Soprano-baixo	131w		Sem determinação	1707	Sol menor		Coral 2
Oboé	Soprano-baixo	140	27	Trinitatis	1731	Si bemol maior		6
Oboé I, II	Soprano	77	13	Trinitatis	1723	Lá menor		3
Oboé I, II	Soprano	85w		Misericordias Domini	1725	Si bemol maior		Coral 3
Oboé I, II	Soprano	97		Sem determinação	1734	Fá maior		8
Oboé I, II	Soprano	204		Sem determinação	1726	Sol menor		2
Oboé I, II	Contralto	43		Himmelfahrt	1726	Lá menor		9
Oboé I, II	Contralto	109	21	Trinitatis	1723	Fá maior		5
Oboé I, II	Contralto	174	2	Pfingstag	1729	Ré maior		2

* A letra “w” colocada após alguns números do BWV indica que a informação sobre a ária foi retirada de WHAPLES, 1971 (ver bibliografia).

Anexo 1 - Árias totais

Oboé I, II	176	21	Trinitatis	1725	Mi bemol maior	5
Oboé I, II	38		Trinitatis	1724	Lá menor	3
Oboé I, II	126		Sexagesimae	1725	Mi menor	2
Oboé I, II	135	3	Trinitatis	1724	Dó maior	3
Oboé I, II	142w	1	Weihnachtstag	1712	Lá menor	5
Oboé I, II	14	4	Epiphaniae	1735	Sol menor	4
Oboé I, II	23		Estomihi	1723	Dó menor	1
Oboé I, II	137	12	Trinitatis	1725	Mi menor	3
Oboé I, II	194		Kirch – und Orgelweihe in Störmthal	1723	Fá maior	10
Oboé I, II	33	13	Trinitatis	1724	Mi menor	5
Oboé I, II	44		Trinitatis	1724	Sol menor	1
Oboé I, II, III	41w		Exaudi	1724	Sol menor	2
Oboé I, II, III	52w	23	Neujahr	1725	Sol maior	5
Oboé I, II, III	148w	17	Trinitatis	1726	Si bemol maior	4
Oboé I, II, III	91w	1	Trinitatis	1723	Sol maior	3
Oboé I, II, III	20w	1	Weihnachtstag	1724	Lá menor	5
Oboé I, II, III	26w	24	Trinitatis	1724	Si bemol maior	4
Oboé I, II,	176w		Trinitatis	1724	Mi menor	5
Taille			Trinitatis	1725	Mi bemol maior	5
Oboé I, II,	68w	2	Pfingstag	1725	Dó maior	4
Taille						
Oboé I, II,	101w	10	Trinitatis	1724	Lá menor	Coral
Taille						
Oboé I, II,	208w		(Profana)	1713	Dó maior	7
Taille						
Oboé,	84		Septuagesimae	1727	Sol maior	3
Violino						
Oboé,	39	1	Trinitatis	1726	Fá maior	3
Violino						
Oboé,	69		Ratswechsel (Profana)	Leipzig	Sol maior	3
Violino						
Oboé,	156	3	Epiphaniae	1729	Si maior	4
Violino						

Anexo 1 - Árias totais

Oboé, Violino	Tenor	166	Cantate	1724	Sol menor	2
Oboé, Violino	Tenor	186	Trinitatis	1723	Ré menor	5
Oboé, Violino	Tenor	213	(Profana)	1733	Mi menor	7
Oboé, Flauta, Violino	Soprano-baixo	164w	Trinitatis	1725	Sol menor	5
Oboé, Flauta, Violino	Tenor-baixo	157w	Mariae Reinigung	1727	Si menor	1
Oboé, Fagote, Violino I,II	Baixo	197w	Trauung	1742	Sol maior	6
Oboé I, II, Trompete	Contralto-tenor	10w	Mariae Heimsuchung	1724	Ré menor	após 1744 Coral 5
Oboé I, II, Trompa I, II	Tenor	40w	Weihnachtstag	1723	Fá maior	7
Oboé I, II, Flauta Doce I, II	Baixo	71w	Ratswechsel Mühlnhausen (Profana)	1708	Fá maior	4
Oboé d'amore	Soprano	75	Trinitatis	1723	Lá menor	5
Oboé d'amore	Soprano	94	Trinitatis	1724	Fá # menor	pós 1732 e 173 7
Oboé d'amore	Soprano	144	Septuagesimae	1724	Si menor	5
Oboé d'amore	Contralto	64	Weihnachtstag	1723	Sol maior	após 1735 7
Oboé d'amore	Contralto	100	Sem determinação	732(após	Mi menor	após 1735 5

Anexo 1 - Árias totais

Oboé d'amore	110	1	Weihnachtstag	1725	Fá # menor	após 1728	4
Oboé d'amore	112		Misericordias Domini	1731	Mi menor		2
Oboé d'amore	116	25	Trinitatis	1724	Fá # menor		2
Oboé d'amore	129		Trinitatis	1726	Sol maior	após 1732 1744	4
Oboé d'amore	136	8	Trinitatis	1723	Fá # menor		3
Oboé d'amore	147		Mariae Heimsuchung	1723	Lá menor	após 1728	3
Oboé d'amore	151	3	Weihnachtstag	1725	Mi menor	após 1728	3
Oboé d'amore	193		Ratswechsel (Profana)	1727	Sol maior		5
Oboé d'amore	205		(Profana)	1725	Fá # menor		7
Oboé d'amore	213		(Profana)	1733	Lá maior		5
Oboé d'amore	214		(Profana)	1733	Si menor		5
Oboé d'amore	248 l	1	Weihnachtstag	1734	Lá menor		4
Oboé d'amore	8	16	Trinitatis	1724	Mi maior	período de Leif	2
Oboé d'amore	36	1	Advent	1731	Si menor		3
Oboé d'amore	36b		(Profana)	1735	Si menor		3
Oboé d'amore	36c		(Profana)	1725	Si menor		3

Anexo 1 - Árias totais

Oboé d'amore	Tenor	88	5	Trinitatis	1726	Mi menor	3
Oboé d'amore	Tenor	121	2	Weihnachtstag	1724	Si menor	2
Oboé d'amore	Tenor	157		Mariae Reinigung	1727	Fá # menor	2
Oboé d'amore	Tenor	168	9	Trinitatis	1725	Fá # menor	3
Oboé d'amore	Tenor	201		(Profana)	1729	Fá # menor	9
Oboé I, II	Tenor	94w	9	Trinitatis	1724	Sol maior	pós 1732 e 173Coral +Rec.:
Oboé d'amore	Baixo	197a	1	Weihnachtstag	1728	Ré maior	6
Oboé d'amore	Baixo	248V		Domingo após Ano Novo	1734	Fá # menor	5 (47)
Oboé d'amore	Contralto-tenor	128		Himmelfahrt	1725	Si menor	4
Oboé d'amore	Tenor-baixo	190		Neujahr	1724	Ré maior	5
Oboé d'amore I, II	Soprano	19		Michaelistag	1726	Sol maior	
Oboé d'amore I, II	Soprano	86w		Rogate	1724	Fá # menor	
Oboé d'amore I, II	Soprano	95w	16	Trinitatis	1723	Ré maior	
Oboé d'amore I, II	Soprano	107	7	Trinitatis	1724	Si menor	
Oboé d'amore I, II	Contralto	92w		Septuagesimae	1725	Fá # menor	
Oboé d'amore I, II	Contralto	133	3	Weihnachtstag	1724	Lá maior	

Anexo 1 - Árias totais

Oboé d'amore I, II	Contralto	154	1	Epiphánias	1724	Lá maior
Oboé d'amore I, II	Contralto	206		(Profana)	1734	Fá # menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	24	4	Trinitatis	1723	Lá menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	36w	1	Advent	1731	Si menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	104		Misericórdias Domini	1724	Si menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	117		Sem determinação	Leipzig	Mi menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	123		Epiphánias	1725	Fá # menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	168w	9	Trinitatis	1725	Fá # menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	178	8	Trinitatis	1724	Si menor
Oboé d'amore I, II	Tenor	248VI		Epiphánias	1734	Si menor
Oboé d'amore I, II	Baixo	113	11	Trinitatis	1724	Lá maior
Oboé d'amore I, II	Soprano-contralto	3	2	Epiphánias	1725	Mi maior
Oboé d'amore I, II	Soprano-contralto	36w	1	Advent	1731	Fá # menor
Oboé d'amore I, II	Soprano-contralto	88	5	Trinitatis	1726	Lá Maior
Oboé d'amore I, II	Soprano-baixo	248III	3	Weihnachtstag	1734	Lá maior
Oboé d'amore, Violino	Soprano	210		(Profana)	1740 (após)	

Anexo 1 - Árias totais

Oboé d'amore, Violino	210a	(Profana)	1738	
Oboé d'amore, Violino	139	23 Baixo	1724	Fá # menor
Oboé d'amore, Violino	60	24 Contralto-tenor	1723	Si menor
Oboé d'amore, Violino I, II	210w	Soprano	1740 (após)	Dó # menor
Oboé d'amore, Violino I, II	210a w		1738	Dó # menor
Oboé d'amore I, II, Soprano Violino	197w	Trauuung	1742	Sol maior
Oboé d'amore I, II, Baixo Violino	139w	23 Trinitatis	1724	Fá # menor
Oboé d'amore I, II, Soprano-contralto Violino	3w	2 Epiphantias	1725	
Oboé d'amore I, II, Soprano-contralto Violino	88w	5 Trinitatis	1726	
Oboé d'amore, flauta	125	125 Mariae Reinigung	1725	Si menor
Oboé d'amore, flauta	9	6 Trinitatis	1732	Lá maior

Anexo 1 - Árias totais

Oboé d'amore, flauta	Soprano-contralto	99	15	Trinitatis	1724	Si menor
Oboé d'amore I,II, flauta	Soprano	146w		Jubilate	1737	Ré menor
Oboé d'amore I,II, flauta, violino I, II	Tenor	55 w		Oculi	1714	Mi bemol maior
Oboé d'amore, flauta, violino I, II, gamba I, II, alaúde I, II	Tenor	198 w		Trauerode	1727	Mi menor
Oboé d'amore, gamba	Contralto	76	2	Trinitatis	1723	Mi menor
Oboé d'amore, violoncello	Soprano	49	20	Trinitatis	1726	Lá maior
piccolo Oboé da Caccia	Soprano	1		Mariae Verkündigung	1725	Si maior
Oboé da Caccia	Soprano	74	1	Pfingsttag	1725	Fá maior
Oboé da Caccia	Soprano	177	4	Trinitatis	1732	Mi bemol maior
Oboé da Caccia	Contralto	6	2	Ostertag	1725	Mi bemol maior
Oboé da Caccia	Contralto	27	16	Trinitatis	1726	Mi bemol maior
					1737	3
						3 Ver.3
						2
						2

Anexo 1 - Árias totais

Oboé da Caccia	16	Neujahr	1726	Fá maior	1730 e 1745	5
Oboé da Caccia	186a	Advent	1716	Ré menor		3
Oboé da Caccia	167	Johannistag	1723	Lá menor		3
Oboé da Caccia I, II	179	Trinitatis	1723	Lá menor		
Oboé da Caccia I, II	87	Rogate	1725	Sol menor		
Oboé da Caccia I, II	119	Ratswechsel (Profana)	1723	Sol maior		
Oboé da Caccia I, II	65	Epiphantias	1724	Mi menor		
Oboé da Caccia, violino	80	Reformationstfest (Profana)	1724	Sol maior		
Oboé da Caccia, violino	80a	Oculi	1715	Sol maior		
Oboé da Caccia, flauta	101	Trinitatis	1724	Ré menor		
Oboé da Caccia, flauta doce	69a	Trinitatis	1723	Dó maior		
Oboé da Caccia, flauta doce I, II	13 w	Epiphania	1726	Ré menor		

Anexo 1 - Árias totais

Oboé da Caccia, órgão obligato	Contralto	27	16	Trinitatis	1726	Mi bemol maior
---	-----------	----	----	------------	------	----------------

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Instrumento	Voz	BWV	Nome	Período litúrgico Semana	Período litúrgico	Ano	Tonalidade	Refeita	Texto-Autor	Ária Nº	Ária Nome	Texto	Tradução
Oboé	Soprano	21	Ich hatte viel Bekümmernis	3	Trinitatis	1714	Dó menor	1723	Salomo Frank; 2. Salmo 94, 19; 6. Salmo 42, 12; 9. Salmo 116, 7; Georg Neumark 1657; II Apocalipse 5, 12-13	3	Seufzer, Tränen, Kummer, Not	Seufzer, Tränen, Kummer, Not/ Ängstlich Sehnen, Furcht und Tod/ Nagen mein bekümmtes Herz./ Ich empfinde Jammer, Schmerz.	Lamentos, lágrimas, tristeza, miséria/ Angústia, medo e morte/ Corroem meu coração aflito/ Sinto desolação, dor.
Oboé	Soprano	89	Was soll ich aus dir machen, Ephraim?	22	Trinitatis	1723	Si bemol maior		Desconhecido; I. Hosea II, 8; 6. Johann Heermann 1630 (Wo soll ich fliehen hin)	5	Gerechter Gott, ach, rechnest du	Gerechter Gott, ach, rechnest du?/ So werde ich zum Heil der Seelen/ Die Tropfen Blut von Jesu zählen/ Ach! Rechne mir die Summe zu!// Já, weil sie niemand kann ergründen/ Bedeckt sie meine Schuld und Sünden.	Deus de justiça, ah, me julgas?/ Assim, eu vou para a salvação das almas/ Contarei as gotas de sangue de Jesus./ Ah! Realize minhas contas!// Sim, porque ninguém pode sabê-las./ Cubra minha culpa e meu pecado.
Oboé	Soprano	93	Wer nur den lieben Gott lässt walten	5	Trinitatis	1724	Sol menor	1732	I; 2; 4; 5; 7. Gerog Neumark 1657; 2; 3 e 6. Desconhecido (Picander?)	6	Ich will auf den Herren schauen	Ich will auf den Herren schaun/ Und stets meinem Gott vertraun./ Er ist der rechte Wundermann./ Dar die Reichen arm und bloss/ Und die Armen reich und gross/ Nach seinem Willen machen kann.	Eu quero olhar o Senhor/ E colocar em meu Deus a confiança/ Ele é o verdadeiro Milagroso/ Que pode despojar os ricos/ E engrandecer os pobres/ Segundo Sua vontade.
Oboé	Soprano	98	Was Gott tut, das ist wohlgetan	21	Trinitatis	1726	Dó menor		Desconhecido; I. Samuel Rodigast 1674	3	Hört, ihr Augen, auf zu weinen	Hört, ihr Augen, auf zu weinen./ Trag ich doch/ Mit Geduld mein schweres Joch./ Gott, der Vater, lebet noch./ Von den Seinen/ Lässt er keinen.	Interrompa seu pranto./ Eu carrego sim/ Meu pesado jugo com paciência/ Deus, o Pai vivo/ Entre os seus não abandona nenhum.
Oboé	Soprano	187	Es wartet alles auf dich	7	Trinitatis	1726	Mi bemol maior	após 1740	Desconhecido; I. Salmo 104, 27; 28; 4. Mateus 6, 31-32; Erfurt 1563	5	Gott versorget alles Leber	Gott versorget alles Leben./ Was hienieden Odem hegt./ Sollt er mir allein nicht geben./ Was er allen zugesagt?/ Weicht, ihr Sorgen seine Treue/ Ist auch meiner egedenk/ Und wird ob mir täglich neue/ Durch manch Vater Liebsgeschenk.	Deus cuida de todos os seres./ Cuida dos que aqui respiram/ Ele não deve me deixar só./ O que ele a todos afirmou?/ Renda-se, seu cuidado e a sua fidelidade/ É o que tenho em vista/ E será um presente de Amor do Pai mesmo que renovado a cada dia
Oboé	Soprano	199	Mein Herze schwimmt im Blut	2	Trinitatis	1714	Dó menor	1723	Lehms 1711; 6. Johann Heermann 1630	2	Stumme Seufzer, stille Klagen	Stumme Seufzer, stille Klagen./ Ihr mögt meine Schmerzen sagen./ Weil der Mund geschlossen ist./ Und ihr nassen Tränenquellen/ Könt ein sichres Zeugnis stellen./ Wie mein sündlich Herz gebüsst/ Mein Herz ist jetzt ein Tränenbrunn, die Augen heisse Quellen./ Ach Gott! wer wird dich doch zufriedustellen?	Suspiros mudos, queixumes silenciosos./ Podeis contar do meu sofrimento./ Pois minha boca está fechada./ E vós, ó fontes de pranto./ Podeis testemunhar seguramente/ Como meu coração pecador penitencia./ Meu coração é agora uma nascente de lágrimas./ Os olhos, fontes ardentes/ Ah, Deus, quem Te satisfará então?
Oboé	Soprano	202	Weichet nur, betrübte Schatten		Hochzeitsfeier (Profana)	1730	Ré maior	(provavelmente Köthen)	Desconhecido	7	Sich üben im Lieben	Sich üben im Lieben./ In Scherzen sich Herzen/ Ist besser als Florens vergängliche Lust./ Hier quellen die Wellen./ Hier lachen und wachen/ Die siegenden Palmen auf Lippen und Brust.	Exercitar-se no amor./ Divertir-se em carícias/ É melhor que o prazer passageiro de Flora/ Aqui brotam as ondas./ Aqui riem e observam/ As palmas da vitória nos lábios e no peito.
Oboé	Soprano	248IV	Fallt mit Danken, fällt mit Loben		Neujahr	1734	Dó maior		2. Lucas 2, 21; 3 e 5. Johann Rist 1642; 7. Johann Rist 1642 (Hilf, Herr Jesu, lass gelingen)	4	Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen	Flösst mein Heiland, flösst dein Namen/ Auch den allerkleinsten Samen/ Jenes strengen Schreckens ein?/ Nein, du sagst ja selber nein. (Nein./ Sollt ich nun das Sterben scheuen?/ Nein, dein süßes Wort ist da/ Oder sollt ich mich erfreuen?/ Ja, du Heiland sprichst selbst ja. (Ja.)	Conduza, meu Salvador, conduza teu Nome/ Mesmo as menores sementes/ Não devem se atemorizar?/ Não, Tu dissestes "Não." (Não)! Devo eu temer a morte?/ Não, suas doces palavras estão aqui/ Devo eu me alegrar?/ Sim, você O Salvador, já disse "Sim." (Sim)

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé	Contralto	12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	Jubilate	1714	Dó menor	Salomo Frank (provavelmente) : 3. Atos dos Apóstolos 14,22; 7. Samuel Rodigast 1674 Desconhecido; I. Lucas 18, 31 e 34; 5.	4	Kreuz und Krone sind verbunden	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.	A coroa e a cruz são ligadas/ Luta e recompensa são unidas./ Os cristãos têm em todas as horas/ Suas angústias e seus inimigos./ Mas as chagas de Cristo são o seu consolo.
Oboé	Contralto	22	Jesus nahm zu sich die Zwölf	Estomihi	1723	Dó menor	Elizabeth Kreuziger 1524 (Herr Christ, der einig Gotts Sohn Desconhecido; I e 2 João 16, 2; 4. Martin Moller 1587; 7. Paul Fleming 1642 (In allen meinen Taten)	2	Mein Jesu ziehe mich nach dir	Mein Jesu, ziehe mich nach dir./ Ich bin bereit, ich will von hier/ Und nach Jerusalem zu deinen Leiden gehn./ Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit/ Von dieser Leid- und Sterbenszeit/ Zu meinem Troste kann durchgehends wohl verstehen.	Meu Jesus, atrain-me para perto de Ti/ Estou pronto, quero partir daqui/ E ir a Jerusalém para o Teu sofrimento/ Feliz de mim, se a importância/ Desse sofrimento e dessa morte/ Eu puder entender completamente para meu conforto.
Oboé	Contralto	44	Sie werden euch in den Bann tun I	Exaudi	1724	Dó menor	Desconhecido; I. Romanos 7, 24; 3. Martin Rutilius 1604; 7. Desconhecido 1620 (Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir)	3	Christen müssen auf der Erden	Christen müssen auf der Erden/ Christi wahre Jünger sein./ Auf sie warten alle Stunden./ Bis sie selig überwunden./ Marter, Bann und schwere Pein.	Os cristãos devem ser sobre a Terra/ Como o verdadeiro jovem Cristo/ Eles esperam todo o tempo./ Até que os salve a benaventurança./ O martírio, a proscricão e a pesada dor.
Oboé	Contralto	48	Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen	19 Trinitats	1723	Mi bemol maior	Desconhecido; I. Romanos 7, 24; 3. Martin Rutilius 1604; 7. Desconhecido 1620 (Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir)	4	Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder	Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder./ Wofem es dein Wille, zerstöret damieder./ Nur schone der Seele und mache sie rein./ Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.	Ah, que caia a Sodoma pecadora./ Até que sua vontade, seja com isso destruída/ Somente poupe a alma e faça-se pura / E de você seja feito um santo Sion.
Oboé	Contralto	79	Gott der Herr ist Sonn und Schild	Reformationsfest (Profana)	1725	Ré maior	Desconhecido; I. Salmo 84, 12; Martin Rinckart 1636; 6. Ludwig Heimbald 1575	2	Gott ist unsere Sonn und Schild	Gott ist unsre Sonn und Schild/ Darum rühmet dessen Güte/ Unser dankbares Gemüte./ Die er für sein Häuflein hegt./ Denn er will uns ferner schützen./ Ob die Feinde Pfeile schnitzen/ Und ein Lästertum gleich billt.	Deus é nosso sol e nosso escudo/ Enaltece as bondades/ Em nosso espírito agradecido/ Ele cuida de Seu pequeno rebanho./ Pois Ele continuará a protegê-los./ Mesmo que o inimigo afie suas flechas/ E um cão blasfemo esteja latindo.
Oboé	Contralto	102	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben	10 Trinitats	1726	Fá menor	Desconhecido; I. Jeremias 5, 3; 4. Romanos 2, 4 5; 7. Johann Heermann 1630 (So wahr ich lebe, spricht dein Gott)	3	Weh der Seele, die den Schaden	Weh der Seele, die den Schaden/ Nicht mehr kennt/ Und, die Straf auf sich zu laden./ Störig rennt./ Ja von ihres Gottes Gnaden/ Selbst sich trennt.	Sofra a alma, que suas culpas/ Não mais reconhece/ E, trás para si o castigo./ Foge obstinadamente/ Sim da Graça de Deus/ Afastando-se por si proprio.
Oboé	Tenor	73	Herr, wie du willst, so schicks mit mir	3 Epiphania	1724	Mi bemol maior	Desconhecido; I. Kaspar Bienemann 1526; 5. Ludwig Heimbald 1563	2	Ach senke doch den Geist der Freuden	Ach senke doch den Geist der Freuden/ Dem Herzen ein./ Es will oft bei mir geistlich Kranken/ Die Freudigkeit und Hoffnung wanken./ Und zaghaft sein.	Ah, varte o espírito da alegria/ Em meu coração/ É frequente em mim o espírito doente/ A alegria e a esperança se perturbam/ E amedronto-me.

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé	Tenor	166	Wo gehest du hin ?		Cantate	1724	Sol menor	Desconhecido; I. João 16, 5, 3 Bartholomäus Ringwaldt 1528; 6. Amalie Juliane von Schwarzburg - Rudolstadt 1688	2	Ich will an den Himmel denken	Ich will na den Himmel denken/ Und der Welt mein Herz nicht schenken./ Denn ich gehe oder stehe./ So liegt mir die Frag im Sinn/ Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?	Eu quero pensar no Céu/ E não entregar o meu coração ao mundo./ Pois se eu vou ou fico/ Permanece em mim uma pergunta./ Homem, ah homem, para onde vais?
Oboé	Baixo	56	Ich will den Kreuzstab gerne tragen	19	Trinitatis	1726	Si bemol maior	Desconhecido; comparar : " Ich will den Kreuzweg gerne gehen" (Neumeister I); 5. Johann Franck 1653	3	Endlich, endlich wird mein Joch	Endlich, endlich wird mein Joch/ Wieder von mir weichen müssen./ Da krieg ich in dem Herren Kraft/ Da hab ich Adlers Eigen schaft/ Da fahr ich auf von dieser Erden/ Und laufe sonder matt zu werden./ O gescheh es heute noch!	Finalmente, finalmente chegará meu tormento/ E de novo afastado de mim./ Então eu recebo a força do Senhor/ E terei qualidades de água/ Sobrevoarei os confins da Terra/ E andarei sem fatigar-me/ Que isto aconteça ainda hoje!
Oboé	Baixo	152	Tritt auf die Glaubensbahn		Sonntag nach Weihnachten	1714	Mi menor	Salomo Franck 1715	2	Tritt auf die Glaubensba hn	Tritt auf die Glaubensbahn./ Gott hat den Stein geleet/ Der Zion hält und trägt./ Mensch, stosse dich nicht dran!	Siga o caminho da fé./ Deus colocou a pedra/ Que carrega e sustenta Sion/Homem não tropeces nela!
Oboé	Soprano- contralto	159w	Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem		Estomihi	1729	Mi bemol maior	Picander III (Jg. 1728/29); Lucas 16, 31; 2. Paul- Gerhardt 1656; 5. Paul Stockmann 1633	Coral 27	Ich folge dir nach - Ich will hier bei dir stehen (Mel. "Herzlich tut mich verlangen")		
Oboé	Soprano- tenor	185w	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	4	Trinitatis	1715	Fá # menor	1723 (sol menor) Salomo Franck 1715; 6. Johann Agricola 1529	Coral 17	Barmherzig es Herze der ewigen Liebe		
Oboé	Soprano- baixo	63w	Christen, ätzet diesen Tag	1	Weihnachtstag	1716	Lá menor	1723 e cerca de 1729 Provavelmente Heineccius 1718	3	Gott, du hast es wohl gefüget		
Oboé	Soprano- baixo	131w	Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir		Sem determinação	1707	Sol menor	Salmo 130; 2. E 4. Bartholomäus Ringwaldt 1588 (Herr Jesu Christ, du höchstes Gut)	Coral 27	So du willst, Herr, Sünde zurechnen - Erbarm dich mein in solcher Last (Mel. " Herr Jesu Christ, du höchstes Gut")		
Oboé	Soprano- baixo	140	Wachet auf, ruft uns die Stimme	27	Trinitatis	1731	Si bemol maior	I.; 4.; 7. Philipp Nicolai 1599; Autor desconhecido do poema livre (Picander?)	6	Mein Freund ist mein, und ich bin sein	Mein Freund ist mein, und ich bin sein./ Die Liebe soll nichts scheiden./ Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden./ Du sollst mit mir in Himmels Rosen weiden./ Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein!	Meu amigo me pertence!/ E eu sou teu./ O amor nada deve separar!/ Deleitar-me-ei com as rosas do Céu contigo./ Deleitar-te- ás com as rosas do Céu comigo./ Lá haverá plena alegria e delicias!

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé d'amore	Soprano	75	Die Elenden sollen essen	1	Trinitatis	1723	Lá menor	Desconhecido; 1. Salmo 22,27; 7. E 14. Samuel Rodigast 1674	5	Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich	Ich nehme Leiden mit Freuden auf mich / Wer Lazarus Plagen/ Geduldig ertragen./ Den nehmen die Engel zu sich.	Aceito com alegria meu sofrimento / Aquele que as pragas de Lázaro/ Carrega com paciência./ Este os anjos tomam para si.
Oboé d'amore	Soprano	94	Was frag ich nach der Welt	9	Trinitatis	1724	Fá # menor	1.; 3.; 5.; 8. Georg Michael Pfefferkorn 1667; 2.; 4.; 6. Desconhecido; 7. Neudichtung Desconhecido (Picander?); 1. Mateus 20, 14; 3. Samuel Rodigast 1674; 6. Markgraf Albrecht von Brandenburg 1547	7	Es halt es mit der blinden Welt	Es halt es mit der blinden Welt/ Wer nichts auf seine Seele hält/ Mir ekeit von der Erden / Ich will nur meinen Jesum lieben/ Und mich in Buss und Glauben üben/ So kann ich reich und selig werden.	Tem haver com o cego Mundo/ Aquele que não se interessa por sua alma./ Isto me horroriza nesta terra / Eu quero somente meu Jesus amar/ E me exercitar em penitência e fé/ Assim eu poderei ser rico e bem aventurado.
Oboé d'amore	Soprano	144	Nimm, was dein ist, und gehe hin		Septuagesimae	1724	Si menor	Desconhecido; 1. João 3,1; 2. Lutero 1524; 4. Georg Michael Pfefferkorn 1667; 8. Johann Franck 1650	5	Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben	Genügsamkeit/ Ist ein Schatz in diesem Leben./ Welcher kann Vergnügung geben/ In der grössten Traurigkeit./ Denn es lässt sich in allen / Gottes Fügung wohlgefallen/ Genügsamkeit.	Temperança/ É um tesouro nesta vida./ Que pode nos dar felicidade/ Mesmo nas grandes tristezas / Pois atinge a todos / O agradável designio de Deus/ Temperança.
Oboé d'amore	Contralto	64	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	3	Weihnachtstag	1723	Sol maior	Desconhecido; 1. 1. João 3,1; 2. Lutero 1524; 4. Georg Michael Pfefferkorn 1667; 8. Johann Franck 1650	7	Von der Welt verlang ich nichts	Von der Welt verlang ich nichts / Wenn ich nur den Himmel erbe / Alles, alles geb ich hin / Weil ich gnug versichert bin / Dass ich ewig nicht verderbe.	Deste Mundo não espero nada / Se eu somente herdo o Céu / Tudo, tudo eu entrego / Porque eu tenho a suficiente segurança / Que eu não perecerei eternamente.
Oboé d'amore	Contralto	100	Was Gott tut, das ist wohlgetan III		Sem determinação	1732(após)	Mi menor	após 1735 Samuel Rodigast 1674	5	Was Gott tut, ist wohlgetan, muss ich den Kelch gleich schmecken	Was Gott tut, ist wohlgetan / Muss ich den Kelch gleich schmecken / Der bitter ist nach meinem Wahn / Lass ich mich doch nicht schrecken / Weil doch zuletzt / Ich werd ergötzt / Mit süssem Trost im Herzen / Da weichen alle Schmerzen.	O que Deus faz está bem feito / Devo agora provar o Cálice / O amargo é de acordo com minha ilusão / Não deixe assustar-me por isso / Porque ainda por último / Deleitar-me-ei / Com doce consolo no coração / Quando todas as dores se aliviarem.
Oboé d'amore	Contralto	110	Unser Mund sei voll Lachens	1	Weihnachtstag	1725	Fá # menor	Lehms 1711; 1. Após Salmo 126, 2-3; 3. Jeremias 10,6; 5. Lucas 2, 14; 7. Kaspar Fügler 1592	4	Ach Herr, was ist ein Menschenkind	Ach Herr, was ist ein Menschenkind / Dass du sein Heil so schmerzlich suchest? / Ein Wurm, den du verfluchtest / Wenn Höll und Satan um ihn sind / Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist / Aus Liebe seinen Erben heisst / ' wenn Seel und Geist / In Liebe dich den Vater heisst (Voigt)	Ah, Senhor, o que é uma criatura humana / Que a sua salvação procura tão dolorosamente? / Tu amaldiçoas um verme / Se estão nele o inferno e Satã / Sim chamas também Teu filho, de alma e espirito / Herança de seu amor.
Oboé d'amore	Contralto	112	Der Herr ist mein getreuer Hirt		Misericordias Domini	1731	Mi menor	(Nachdichtung des 23. Psalms) Wolfgang Meuslin um 1530, Leipziger Kirchenmusik 1731	2	Vers. 2. Zum reinen Wasser er mich weist / Der Geist / Der macht mich wohlgemute / Er führet mich auf rechter Strass / Seiner Geboten ohn Ablass / Von wegen seines Namens willen.	Ele busca água pura para mim / Que me refrescará / Ali está seu Santo Espirito / Que me encoraja / Ele me guia pelo caminho correto / De seus mandamentos, sem cessar / Segundo a vontade de Seu nome.	
Oboé d'amore	Contralto	116	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	25	Trinitatis	1724	Fá # menor	1. E 6. Jakob Ebert 1601; 2.-5. Desconhecido	2	Ach, unaussprechlich ist die Not	Ach, unaussprechlich ist die Not / Und des erzürnten Richters Dräuen / Kaum, dass wir noch in dieser Angst / Wie du, o Jesu, selbst verlangst / Zu Gott in deinem Namen schreiben.	Ah, indizíveis são as aflições / E as ameaças do juiz encolerizado / Mal podemos, em meio a tanto medo / Como Tu, ó Jesus, desejava / Clamar a Deus em Teu nome.

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé d'amore	Contralto	129	Gelobet sei der Herr, mein Gott	Trinitatis	1726	Sol maior	após 1732 1744	Johann Clearius 1665	4	Vers. 4. Gelobet sei der Herr, mein Gott, der ewig lebet / Den alles lobet, was in allen Lüften schwebet / Gelobet sei der Herr, des Name heilig heisst / Gott Vater, Gott der Sohn und Gott der heilige Geist.	Louvido seja o Senhor, meu Deus, que vive para sempre / Louvado por tudo o que voa nos ares / Louvado seja o Senhor, cujo nome é sagrado / Deus Pai, Deus Filho e Deus Espirito Santo.	
Oboé d'amore	Contralto	136	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz	8	Trinitatis	1723	Fá # menor	Desconhecido; 1. Salmo 139, 23; 6. Johann Heermann 1630	3	Es kömmt ein Tag, so das Verborgne richtet / Vor dem die Heuchelei erzittern mag / Denn seines Eifers Grimm vernichtet / Was Heuchelei und List erdichtet.	Chega um dia, / Quando o Oculto julga, / Ante ao qual a hipocrisia tremerá / Pois a ira de Sua vingança / Aniquilará o que está forjado / Na hipocrisia e na astúcia.	
Oboé d'amore	Contralto	147	Herz und Mund und Tat und Leben	Mariae Heimsuchung	1723	Lá menor	após 1728	Salomo Franck 1717, Desconhecido; 6. E 10. Martin Jahn 1661	3	Schäme dich, o Seele, nicht / Deinen Heiland zu bekennen / Soll er dich die seine nennen / Vor des Vaters Angesicht / Doch wer ihn auf dieser Erden / Zu verleugnen sich nicht scheut / Soll von ihm verleugnet werden / Wenn er kommt zur Herrlichkeit	Não te envergonhes, oh alma, / De reconhecer teu Salvador / Que sempre te chama de seu / Na presença do Pai / Pois quem nesta terra o renega atemorizado / Será renegado por Ele / Quando se aproximar a glória.	
Oboé d'amore	Contralto	151	Süsser Trost, mein Jesus kömmt	3	Weihnachtstag	1725	Mi menor	após 1728	Lehms 1711; 5. Nikolaus Herman 1560	3	In Jesu Demut kann ich Trost / In seiner Armut Reichtum finden / Mir macht desselben schlechter Stand / Nur lauter Heil und Wohl bekannt / Ja seine wundervolle Hand / Will mir nur Segenskränze winden.	Na humildade de Jesus encontro o consolo / Em sua pobreza encontro riquezas / Me sinto num estado deplorável / Somente me promete saúde e prosperidade / Sim, sua mão milagrosa / Tece em mim a Coroa da bem-aventurança.
Oboé d'amore	Contralto	193	Ihr Tore (Pforten) zu Zion	Ratswechsel (Profana)	1727	Sol maior	Desconhecido	5	Sende Herr, den Segen ein / Lass die wachsen und erhalten / Die für dich das Recht verwalten / Und ein Schutz der Armen sein.	Envia-nos Senhor, Sua bênção / Deixe-a crescer e aumentar / Aqueles que por ti as leis administram / E os que protegem os pobres.		
Oboé d'amore	Contralto	205	Zerreisst, zersprengt, zertrümmert die Gruft Der zufriedengestellte Äolus	(Profana)	1725	Fá # menor	7	Können nicht die roten Wangen / Womit meine Früchte prangen / Dein ergrimmes Herze fangen / Ach, so sage, kannst du sehn / Wie die Blätter von den Zweigen / Sich betrübt zur Erde beugen / Um ihr Elend abzuneigen / Das na ihnen soll geschehn!	As róseas faces não podem / Onde meus frutos ostentam-se / Capturar teu coração raivoso / Ah, assim digo, você pode ver / Como as folhas dos ramos / Curvando-se sobre a terra / Para evitar sua miséria / Que sobre eles deve acontecer!			
Oboé d'amore	Contralto	213	Lasst uns sorgen, lass uns wachen Hercules auf dem Scheidewege	(Profana)	1733	Lá maior	5	Treues Echo dieser Orten / Sollt ich bei den Schmeichelworten / Süsser Lockung irig sein? / Gib mir deine Antwort: Nein! (Echo) Nein! / Oder sollte das Ermahnen / Das so mancher Arbeit nah / Mir die Wege besser bahnen? / Ach, so sage lieber: Ja! (Echo) Ja!	Fiel Eco deste lugar / Devo eu pelas palavras aduladoras / Ser seduzido docemente? / Dê-me sua resposta: não! Eco: não! / Ou devo eu advertir / Que este tipo de trabalho / Me facilita melhor o caminho? / Ah, digo preferencialmente: sim! Eco: sim!			
Oboé d'amore	Contralto	214	Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!	(Profana)	1733	Si menor	5	Fromme Musen! Meine Glieder / Singt nicht längst bekannte Lieder! / Dieser Tag sei eure Lust! / Füllt mit Freuden eure Brust / Werft so Kiel als Schriften nieder / Und erfreut euch dreimal wieder!	Leais Musas! Minhas companheiras! / Não cantem longas canções conhecidas! / Este dia deve ser de sua felicidade! / Preencha com alegria seu peito / Prostre-se como as letras na pena! / E alegre-se novamente três vezes!			
Oboé d'amore	Contralto	248	Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage	1	Weihnachtstag	1734	Lá menor	2. Lucas 2,1 e 3-6; 5. Paul Gerhardt 1653; 6. Lucas 2,7; 7. Lutero 1524; 9. Lutero 1535	4	Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben / Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn! / Deine Wangen Müssen heut viel schöner prangen / Eile, den Bräutigam sehnluchs zu lieben!	Prepare-te, Sião, com suave afeição / Logo, o mais belo, o mais amado, estará próximo de ti para ver! / Suas faces! Devem hoje estar mais bonitas / Apressre-te, para amar o ardente Noivo!	
Oboé d'amore	Tenor	8	Liebster Gott, wenn werd ich sterben?	16	Trinitatis	1724	Mi maior	no período de 2.-5. Leipzig	2	Was willst du dich, mein Geist, entsetzen / Wenn meine letzte Stunde schlägt? / Mein Leib neigt täglich sich zur Erden / Und da muss seine Ruhstatt werden / Wohin man so viel tausend trägt.	O que te angustia, minha alma / Quando se aproxima minha última hora? / Meu corpo se inclina diariamente para a terra / E lá será o descanso definitivo / Para onde carrega-se milhares.	

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé d'amore	Tenor	36	Schwingt freudig euch empor	1	Advent	1731	Si menor	Desconhecido (Picander?); 2.; 6.; 8. M. Lutero 1524, 4. Phillip Nicolai 1599	3	Die Liebe zieht mit sanften Schritten	Die Liebe zieht mit sanften Schritten/ Sein Treugeliebtes allgemach/ Gleich wie es eine Braut entzückt/ Wenn sie den Bräutigam erblicket/ So folgt ein Herz auch Jesu nach.	O amor atrai com passos doces/ Seu fiel amado/ Como uma noiva fascinada./ Ao ver seu noivo./ Assim também segue um coração a Jesus.
Oboé d'amore	Tenor	36b	Die Freude reget sich		(Profana)	1735	Si menor	Picander	3	Aus Gottes milden Vaterhänden	Aus Gottes milden Vaterhänden/ Fließt seiner Kinder Wohlergeh/ Er kann das Wahre, Gute schenken./ Er gibt uns mehr, als wir gedanken./ Und besser, als wir es verstehen.	De Deus as gentis mãos paternas/ Conduz suas crianças para a felicidade/ Ele pode presentear a verdade e o bem./ Ele nos dá mais do que podemos imaginar./ E melhor do que podemos entender.
Oboé d'amore	Tenor	36c	Schwingt freudig euch empor		(Profana)	1725	Si menor	Picander	3	Die Liebe führt mit sanften Schritten	Die Liebe führt mit sanften Schritten/ Ein Herz, das seinen Lehrer liebt/ Wo andre auszuschweifen pflegen./ Wird dies behutsam sich bewegen./ Weil ihm die Ehrfurcht Grenzen gibt.	O amor conduz-me com passos gentis/ Um coração, que ama seu professor/ Onde outros cuidam com exagero/ Eles se movimentam cuidadosamente./ Porque para eles há um limite respeitoso.
Oboé d'amore	Tenor	88	Siehe, ich will viel Fischer aussenden	5	Trinitatis	1728	Mi menor	Desconhecido, 1. Jeremias 16,16; 4. Lucas 5,10; 7. Georg Neumark 1657	3	Nein, Gott ist allezeit geflossen	Nein, Gott ist allezeit geflossen./ Uns auf guten Weg zu wissen/ Unter seiner Gnade Schein/ Ja, wenn wir verirret sein/ Und die rechte Bahn verlassen./ Will er uns gar suchen lassen.	E deixamos o caminho correto./ Ele nos buscará.
Oboé d'amore	Tenor	121	Christen wir sollen loben schon	2	Weihnachtstag	1724	Si menor	1. e 6. M. Lutero 1524, 2.- 5. Desconhecido	2	O du von Gott erhöhte Kreatur	O du von Gott erhöhte Kreatur/ Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur/ Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben./ Wie gross ist doch der Schöpfer aller Dinge/ Und wie bist du verachtet und geringe./ Um dich dadurch zu retten vom Verderben.	O, criatura exaltada por Deus./ Não compreendas, não, não, admires apenas./ Deus fará a salvação da carne pela carne./ Como é grande o criador de todas as coisas/ E como és desprezível e insignificante/ Para salvar a ti mesmo da perdição.
Oboé d'amore	Tenor	157	Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn		Mariae Reinigung	1727	Fá # menor	Picander I e Quarta Edição; 1. 1. Moisés 32,26; 5. Christian Keymann 1658	2	Ich halte meinen Jesum feste	Ich halte meinen Jesum feste/ Ich lass ihn nun und ewig nicht/ Er ist allein mein Aufenthalt/ Drum fasst mein Glaube mit Gewalt/ Sein segnenreiches Angesicht/ Denn dieser Trost ist doch der beste.	Me agarro com força a Jesus./ Não o deixo agora e eternamente/ Somente ele é meu repouso./ Por ele minha fé se faz firme/ Seu semblante bendito./ Pois este consolo é sem dúvida o melhor.
Oboé d'amore	Tenor	168	Tue Rechnung! Donnerwort	9	Trinitatis	1725	Fá # menor	Salomo Franck 1715; 6. Bartholomäus Ringwaldt 1588	3	Kapital und Interessen	Kapital und Interessen/ Meiner Schulden gross und klein/ Müssen einst verrechnet sein./ Alles, was ich schuldig blieben/ Ist in Gottes Buch geschrieben/ Als mit Stahl und Demantstein.	O capital e o interesse/ Minhas dívidas grandes e pequenas/ Um dia serão pagas/ Tudo, o que eu devo./ Está escrito no livro de Deus/ Como fosse com aço e diamante.
Oboé d'amore	Tenor	201	Geschwinde, ihr wirbelnden Winde - Der Streit zwischen Phoebus und Pan		(Profana)	1729	Fá # menor	1749 ?	9	Phoebus, deine Melodei	Phoebus, deine Melodei/ Hat die Anmut selbst geboren/ Aber, wer die Kunst versteht./ Wie dein Ton verwundernd geht./ Wird dabei aus sich verloren.	Phoebus, com sua melodia/ Nasceu o próprio encanto/ Mas, para quem compreende a arte./ Como o seu som nos maravilha./ Com isso fica fora de si.
Oboé d'amore	Baixo	197a	Ehre sei Gott in der Höhe	1	Weihnachtstag	1728	Ré maior	Picander III (Jg. 1728/29) e Quarta Edição; 1. Lucas 2,14; 7. Kaspar Ziegler 1697	6	Ich lasse dich nicht	Ich lasse dich nicht./ Ich schliesse dich ein/ Im Herzen durch Lieben und Glauben/ Es soll dich, mein Licht./ Noch Marter noch Pein./ Ja! selber die Hölle nicht rauben.	Eu não o deixo./ Eu me fecho em você/ Pelo amor e pela fé no coração/ Isto deve ser minha luz./ Ainda com tormento e com dor./ Nem o próprio inferno me roubará.

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé d'amore	Baixo	248V	Ehre sei dir, Gott, gesungen	Domingo após Ano Novo	1734	Fá # menor	2. Mateus 2,1; 3. Mateus 2,2; 4. Georg Weissel 1642; 6. Mateus 2,3; 8. Mateus 2,4-6; II. Johann Franck 1655 Ziegler I.; 1. segundo Josua Wegelin von Ernst Sonnemann 1661; 5. Mathäus Avenarius 1673 Picander (?); 1. Salmó 149,1; 150,4; 150,6; 7. Johannes Herman 1593	5 (47)	Erliecht auch meine finstre Sinnen	Erliecht auch meine finstre Sinnen/ Erliechte mein Herze/ Durch der Strahlen klaren Schein/ Dein Wort soll mir die hellste Kerze/ In allen meinen Werken sein./ Dies lasset die Seele nichts Böses beginnen.	ilumine também meus espírito obscurecido/ Clareie meu coração/ Através de brilhantes e claros raios luminosos/ Sua palavra deve ser como o brinho da vela/ Em tudo que devo fazer/ Ele não deixa começar nada de mau em minha alma.
Oboé d'amore	Contralto-tenor	128	Auf Christi Himmelfahrt allein	Himmelfahrt	1725	Si menor	1. e 6. Philipp Nicolai 1599, 2.-5. Desconhecido	4	Sein Allmacht zu ergründen	Sein Allmacht zu ergründen/ Wird sich kein Mensch finden./ Mein Mund verstummt und schweigt/ Ich sehe durch die Sterne/ Dass er sich schon von ferne/ Zur Rechten Gottes zeigt.	Seu onipotente poder./ Não será compreendido por nenhum ser humano./ Minha boca se tomará muda e calará / Eu vejo através das estrelas/ Que ele se mostra já a distância/ À direita de Deus.
Oboé d'amore	Tenor-baixo	190	Singet den Herrn ein neues Lied!	Neujahr	1724	Ré maior	1. e 6. Philipp Nicolai 1599, 2.-5. Desconhecido	5	Jesus soll mein alles sein	Jesus soll mein alles sein./ Jesus soll mein Anfang bleiben./ Jesus ist mein Freudenschein./ Jesus will ich mich verschreiben./ Jesus hilft mir durch sein Blut./ Jesus macht mein Ende gut.	Jesus será todo meu./ Jesus permanece meu início./ Jesus é a minha luz de alegria./ Jesus me consagrará / Jesus me auxilia através de seu sangue./ Jesus fará com que meu final seja bom.
Oboé da Caccia	Soprano	1	Wie schön leuchtet der Morgenstern	Mariae Verkündigung	1725	Si maior	Ziegler I.; 1. João 14,23; 4. João 14,28; 6. Romanos 8,1; 8. Paul Gerhardt 1653	3	Erfüllet, ihr himmlischen n. göttlichen Flammen	Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen./ Die nach euch verlangende gläubige Brust./ Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe/ Der brünstigen Liebe/ Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.	Preenchei, ó celestiais chamas divinas./ O peito crente que anseia por vós// As almas sentem os poderosos impulsos/ Do mais ardente amor/ E conhecem na Terra as delicias celestiais.
Oboé da Caccia	Soprano	74	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten II	Pfingsttag	1725	Fá maior	Johann Agricola 1529 (?)	2	Komm, komm, mein Herze steht dir offen	Komm, komm, mein Herze steht dir offen./ Ach lass es deine Wohnung sein/ Ich liebe dich, so muss ich hoffen./ Dein Wort trifft jetzt bei mir ein/ Denn wer dich sucht, fürcht, liebt und ehret./ Dem ist der Vater zugetan./ Ich zweifle nicht, ich bin erhört./ Dass ich mich dein getrösten kann.	Vem, vem, meu coração se abre a ti/ Ah, deixo-o ser tua morada// Te amo, logo tenho esperança/ Tua palavra encontra-me agora/ Pois quem te procura teme, ama e honra/ O estará fazendo para o Pai / Não duvido que serai escutado./ Que terei o Teu consolo.
Oboé da Caccia	Soprano	177	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christi	Trinitatis	1732	Mi bemol maior	Desconhecido; 1. Lucas 24,29; 3. Estrofe 1 segundo Melancthon "Vespera iam venit" deutsch 1575. Estrofe 2 Freiberg 1602	3 Ver.3	Verleih, dass ich aus Herzensgründ	Verleih, dass ich aus Herzensgründ/ Mein Feinden mög vergeben./ Verzeih mir auch zu dieser Stund./ Gib mir ein neues Leben./ Dein Wort mein Speis lass allweg sein./ Damit mein Seel zu nähren./ Mich zu wehren./ Wenn Unglück geht daher./ Das mich bald möcht abkehren.	Confia, que eu do fundo do coração/ Posso perdoar meus inimigos/ Perdoa-me também neste momento./ Dê-me uma nova vida./ Deixa sua palavra ser meu alimento/ E com isso alimentar minha alma./ Me sustentar./ Se um infortúnio me atingir/ Que eu me livre dele rapidamente.
Oboé da Caccia	Contralto	6	Bleib bei uns, denn es will Abend werden	Ostertag	1725	Mi bemol maior		2	Hochgelobter Gottessohn	Hochgelobter Gottessohn/ Lass es dir nicht sein entgegen./ Dass wir jetzt vor deinem Thron/ Eine Bitte niederlegen/ Bleib, ach bleib unser Licht/ Weil die Fistermis einbricht.	Bem amado Filho de Deus/ Permita que eu não seja mau recebido / Que nós agora diante de seu Trono/ Deixemos um pedido / Fica, ah, fica nossa Luz./ Para que as trevas não prevaleçam.

Anexo 2 - Árias com um instrumento obbligato

Oboé da Caccia	Contralto	27	Wer weiss, wie nahe mir mein Ende!	16	Trinitatis	1726	Mi bemol maior	1737	Desconhecido; 1. Amalie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt 1695; 3. segundo Neumeister I; 6. Johann Georg Albinus 1649	3	Willkommen I will ich sagen	Willkommen! will ich sagen./ Wenn der Tod ans Bette tritt./ Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft./ In die Gruft./ Alle meine Plagen/ Nehm ich mit.	Bem vinda, devo eu dizer./ Quando a morte chega em meu leito./ Alegre devo segui-la, se ela me chama./ Para a tumba./ Todos os meus tormentos./ Levando com ela.
Oboé da Caccia	Tenor	16	Herr Gott, dich loben wir		Neujahr	1726	Fá maior	1730 e 1745	Lehms 1711; 1. M. Lutero 1529 (deutsches Tedeum); 6. Paul Eber 1580	5	Geliebter Jesu, du allein	Geliebter Jesu, du allein! Sollst meiner Seele Reichtum sein!/ Wir wollen dich vor allen Schätzen/ In unser treues Herze setzen./ Ja, wenn das Lebensband zerreist./ Stimmt unser gottvergnühter Geist/ Noch mit den Lippen sehlich ein./ Geliebter Jesu, du allein! Sollst meiner Seele Reichtum sein.	Jesus amado, tu serás/ A única riqueza de minha alma!/ Antes de qualquer tesouro./ Nós Te colocaremos em nossos corações fiéis./ Sim, quando os laços com a vida se partirem./ Nossas almas por Ti satisfeitas./ Ainda dirão com lábios ardorosos./ Jesus amado, Tu serás A única riqueza de minha alma.
Oboé da Caccia	Tenor	166a	Ärgre dich, o Seele, nicht	3	Advent	1716	Ré menor		Salomo Franck 1717; 6. Ludwig Heimboid 1563	3	Messias lässt sich merken	Messias lässt sich merken./ Aus seinen Gnadenwerken./ Unreine werden rein./ Die geistlich Lahme gehen./ Die geistlich Blinde sehen./ Den hellen Gnadenschein. Gottes Wort, das trüget nicht./ Es geschieht, was er verspricht./ Was er in dem Paradies/ Und vor so viel hundert Jahren/ Denen Vätern schon verhieß./ Haben wir gottlob erfahren.	Messias aparece./ Pelas suas obras de benção./ Impuros se tornam puros./ Os aleijados de espírito andam./ Os cegos de espírito veem/ A Luz da Graça. A palavra de Deus não engana./ Ela cumpre o que ele promete./ O que Ele no paraíso/ E por milhares de anos/ A seu Pai já prometeu./ Podemos nós a Graça de Deus experimentar.
Oboé da Caccia	Soprano-contralto	167	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe		Johannistag	1723	Lá menor		Desconhecido; 5. Johann Gramann 1548	3	Gottes Wort, das trüget nicht	Gottes Wort, das trüget nicht./ Es geschieht, was er verspricht./ Was er in dem Paradies/ Und vor so viel hundert Jahren/ Denen Vätern schon verhieß./ Haben wir gottlob erfahren.	Messias aparece./ Pelas suas obras de benção./ Impuros se tornam puros./ Os aleijados de espírito andam./ Os cegos de espírito veem/ A Luz da Graça. A palavra de Deus não engana./ Ela cumpre o que ele promete./ O que Ele no paraíso/ E por milhares de anos/ A seu Pai já prometeu./ Podemos nós a Graça de Deus experimentar.