

Geistliche Kantaten

Church Cantatas

Vol. 1-20

Vol. 1

Kantaten • Cantatas

BWV 1-3

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg, Germany

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

February/April 1980 (BWV 1, 3), February 1987 (BWV 2)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editorial staff/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

Johann Sebastian
BACH
Bach.

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Wie schön leuchtet der Morgenstern“ *BWV 1 (22'55)* · “How Beauteous beams the morning star”
«L'étoile du matin brille d'une telle beauté» · ¡Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana!

Inga Nielsen - soprano · Adalbert Kraus - tenore · Philippe Huttenlocher - basso
Johannes Ritzkowski, Friedhelm Pütz - Corno · Dietmar Keller, Hedda Rothweiler - Oboe da caccia · Kurt Etzold
- Fagotto · Wolfgang Rösch, Walter Forchert - Violino · Gerhard Mantel - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso
- Hans-Joachim Erhard - Cembalo, Organo

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ *BWV 2 (18'00)* · “Ah God, from heaven look on us”
«Ah! Dieu, du ciel jette un regard sur nous» · ¡Oh Dios, mira desde el cielo!

Helen Watts - alto · Aldo Baldin - tenore · Walter Heldwein - basso
Gerhard Cichos, Jan Swails, Hermann Josef Kahlenbach - Tromboni · Fumiaki Miyamoto - Oboe · Kurt Etzold -
Fagotto · Wilhelm Melcher - Violino · Johannes Fink - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso · Hans-Joachim
Erhard - Cembalo, Organo

„Ach Gott, wie manches Herzeleid“ *BWV 3 (24'40)* · “Ah God, how oft a heartfelt grief”
«Ô Seigneur, quelle affliction» · ¡Oh Dios, qué dolor de corazón!

Arleen Augér - soprano · Gabriele Schreckenbach - alto · Lutz-Michael Harder - tenore
Philippe Huttenlocher - basso
Bernhard Schmid - Corno · Gerhard Cichos - Trombone · Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore · Kurt
Etzold - Fagotto · Jakoba Hanke - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso · Bärbel Schmid - Organo · Hans-
Joachim Erhard - Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

No. 1	Coro:	Wie schön leuchtet der Morgenstern	1	7:39
		<i>2 Corni, 2 Oboi da caccia, 2 Violini solo, Violini, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Du wahrer Gottes und Marien Sohn	2	1:09
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Aria (S):	Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen	3	4:40
		<i>Oboe da caccia, Violoncello, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht	4	0:59
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (T):	Unser Mund und Ton der Saiten	5	6:56
		<i>2 Violine solo, Violini, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Wie bin ich doch so herzlich froh	6	1:36
		<i>2 Corni, 2 Oboi da caccia, 2 Violini solo, Violini, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 1				22:55

BWV 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“

No. 1	Coro:	Ach Gott, vom Himmel sieh darein	7	4:06
		<i>Tromba, 3 Tromboni, Oboe, Violine solo, Violini, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Sie lehren eitel falsche List	8	1:20
		<i>Violoncello, Organo, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Tilg, o Gott, die Lehren	9	3:39
		<i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Die Armen sind verstört	10	1:46
		<i>Violini, Virole, Violoncelli, Organo</i>		
No. 5	Aria (T):	Durchs Feuer wird das Silber rein	11	6:16
		<i>Oboe, Violini, Virole, Violoncelli, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Das wollst du, Gott, bewahren rein	12	1:01
		<i>Tromba, 3 Tromboni, Oboe, Violine solo, Violini, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 2				18:08

BWV 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“

No. 1	Coro: Ach Gott, wie manches Herzeleid <i>Trombone, 2 Oboi d'amore, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	13	5:30
No. 2	Recitativo e Choral (T, A, S, B): Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut <i>Violoncello, Organo, Cembalo</i>	14	2:53
No. 3	Aria (B): Empfind ich Höllenangst und Pein <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	15	6:38
No. 4	Recitativo (T): Es mag mir Leib und Geist verschmachten <i>Violoncello, Organo</i>	16	1:16
No. 5	Aria (Duetto S, A): Wenn Sorgen auf mich dringen <i>Oboe, d'amore, Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	17	7:47
No. 6	Choral: Erhalt mein Herz im Glauben <i>Corno, 2 Oboi d'amore, Violini, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	18	0:42
Total Time BWV 3			24:48

Total Time BWV 1, 2, 3 65:51

1. Coro

Wie schön leuchtet der Morgenstern
 Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
 Die süße Wurzel Jesse!
 Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
 Mein König und mein Bräutigam,
 Hast mir mein Herz besessen,
 Lieblich,
 Freundlich,
 Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich von
 Gaben,
 Hoch und sehr prächtig erhaben.

2. Recitativo

Du wahrer Gottes und Marien Sohn,
 Du König derer Auserwählten,
 Wie süß ist uns dies Lebenswort,
 Nach dem die ersten Väter schon
 So Jahr' als Tage zählten,
 Das Gabriel mit Freuden dort
 In Bethlehem verheißen!
 O Süßigkeit, o Himmelsbrot,
 Das weder Grab, Gefahr, noch Tod
 Aus unsern Herzen reißen.

1. Chorus

How beauteous beams the morning star
 With truth and blessing from the Lord,
 The darling root of Jesse!
 Thou, David's son of Jacob's stem,
 My bridegroom and my royal king,
 Art of my heart the master,
 Lovely,
 Kindly,
 Bright and glorious, great and righteous, rich
 in blessings,
 High and most richly exalted.

2. Recitative

O thou true son of Mary and of God,
 O thou the King of all the chosen,
 How sweet to us this word of life,
 By which e'en earliest patriarchs
 Both years and days did number,
 Which Gabriel with gladness there
 In Bethlehem did promise!
 O sweet delight, O heav'nly bread,
 Which neither grave, nor harm, nor death
 From these our hearts can sunder.

1. Chœur

L'étoile du matin brille d'une telle beauté,
 Remplie de la grâce et de la vérité de mon Seigneur,
 La tendre racine de Jessé!
 Ô toi, fils de David de la tribu de Jacob,
 Mon Roi et mon Fiancé,
 Mon cœur, tu l'as possédé,
 Gracieux, mon Ami,
 Beau et magnifique, grand et sincère, charitable,
 Avec ta sublime noblesse.

2. Récitatif

Toi, vrai Fils de Dieu et de Marie,
 Toi, Dieu des Élus,
 Combien douce est cette Parole de vie,
 D'après laquelle nos premiers pères déjà
 Comptaient les jours et les années
 Et que Gabriel avait annoncé
 Dans la joie, à Bethléem!
 Ô douceur, ô manne céleste,
 Que ni le tombeau, ni le danger, ni la mort
 Ne t'arrachent de nos cœurs.

1. Coro

¡Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana
 Pleno de la Gracia y la Verdad del Señor,
 la hermosa raíz de Jesé!
 Tú, hijo de David, de la estirpe de Jacob,
 Dios mío y prometido mío,
 has robado mi corazón
 dulcemente,
 tiernamente,
 bello y poderoso, grande y verdadero, pleno de
 dones,
 alto y gloriosamente excelso.

2. Recitativo

¡Tú, verdadero de Dios e hijo de María,
 Tú, Rey de los elegidos,
 cuán hermosa es tu Palabra de Vida,
 por la cual los patriarcas
 ya los años por días contaban,
 la Palabra anunciada por Gabriel
 en Belén con alegría!
 ¡Oh dulzura, oh pan del cielo
 que ni sepultura ni peligro ni muerte
 arrebatar pueden del corazón!

3. Aria

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,
 Die nach euch verlangende gläubige Brust!
 Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe
 Der brünstigsten Liebe
 Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

4. Recitativo

Ein irdischer Glanz, ein leiblich Licht
 Rührt meine Seele nicht:
 Ein Freudenchein ist mir von Gott entstanden,
 Denn ein vollkommenes Gut,
 Des Heilands Leib und Blut,
 Ist zur Erquickung da.
 So muß uns ja
 Der überreiche Segen,
 Der uns von Ewigkeit bestimmt
 Und unser Glaube zu sich nimmt,
 Zum Dank und Preis bewegen.

5. Aria

Unser Mund und Ton der Saiten
 Sollen dir
 Für und für
 Dank und Opfer zubereiten.
 Herz und Sinnen sind erhoben,
 Lebenslang
 Mit Gesang,
 Großer König, dich zu loben.

3. Aria

O fill now, ye flames, both divine and celestial,
 The breast which to thee doth in faith ever strive!
 The souls here perceive now the strongest of feelings
 Of love most impassioned
 And savor on earth the celestial joy.

4. Recitative

No earthly gloss, no fleshly light
 Could ever stir my soul;
 A sign of joy to me from God has risen,
 For now a perfect gift,
 The Savior's flesh and blood,
 Is for refreshment here.
 So must, indeed,
 This all-excelling blessing,
 To us eternally ordained
 And which our faith doth now embrace,
 To thanks and praise bestir us.

5. Aria

Let our voice and strings resounding
 Unto thee
 Evermore
 Thanks and sacrifice make ready.
 Heart and spirit are uplifted,
 All life long
 And with song,
 Mighty king, to bring thee honor.

3. Air

Comblez, célestes flammes du Divin,
Le désir ardent de vous dans cette poitrine pieuse!
Les âmes ressentent les fortes impulsions
D'un amour ardent
Et goûtent ici-bas la joie céleste.

4. Récitatif

Aucun éclat terrestre, aucune beauté corporelle
Ne peuvent émouvoir mon âme;
Un rayon de joie m'est venu de Dieu,
Car un bien parfait,
Le corps et le sang du Sauveur,
Est là pour ma délectation.
Aussi faut-il
Que la bénédiction abondante
Qui nous est destinée depuis l'éternité
Et qui s'empare de notre foi
Nous incite à la gratitude et à la louange.

5. Air

Nos bouches et le son de nos cordes
Ne cesseront
Jamais
De t'offrir notre gratitude et nos dons.
Nos cœurs et nos sens réclameront
Toute la vie
De te louer de nos chants
Ô grand Roi.

3. Aria

¡Oh celestiales, oh divinas llamas,
inflamad el pecho creyente y de vosotras anhelante!
Sienten las almas el más fuerte ímpetu
del amor ardiente
y gozan en la tierra del sabor celestial.

4. Recitativo

El mundano brillo, la luz del cuerpo
no rozan mi alma
y fulgores de alegría hace Dios brotar en mí,
pues el Bien perfecto,
el Cuerpo y la Sangre del Salvador
nuestro gozo son.
Aliéntennos así
las abundantes bendiciones,
legado eterno nuestro
y morada de nuestra fe,
a alabar dando gracias.

5. Aria

Nuestras voces y el tono de las cuerdas
han de ofrecerte
sin colmo ni medida
gracias y sacrificios.
Entonen el corazón y los sentidos
cuanto dure la vida
los cánticos,
Gran Rey, de alabanza a ti.

6. Choral

Wie bin ich doch so herzlich froh,
Daß mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende;
Er wird mich doch zu seinem Preis
Aufnehmen in das Paradeis,
Des klopf ich in die Hände,
Amen!
Amen!
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

6. Chorale

I am, indeed, so truly glad
My treasure is the A and O,
Beginning and the ending;
He'll me, indeed, to his great praise
Receive into his paradise,
For this I'll clap my hands now.
Amen!
Amen!
Come, thou lovely crown of gladness, be not long
now,
I await thee with great longing.

6. Choral

Quel bonheur tout au fond de mon cœur!
Mon trésor est l'alpha et l'oméga,
Le commencement et la fin;
Il m'accueillera donc pour sa gloire
Au paradis,
Et de joie, j'applaudis.
Amen!
Amen!
Viens, belle couronne de joies, ne tarde pas,
Je t'attends ardemment.

6. Coral

Cuán grande es la alegría de mi corazón
pues es mi tesoro la Alfa y la Omega,
principio y postre.
Por su precio me comprará
y llevará al paraíso;
con gozo, pues, doy palmas de alegría.
¡Amén!
¡Amén!
Ven, oh hermosa corona de la alegría, sin tardanza,
pues anhelante te espero.

1. Coro

Ach Gott, vom Himmel sieh darein
 Und laß dich's doch erbarmen!
 Wie wenig sind der Heilgen dein,
 Verlassen sind wir Armen;
 Dein Wort man nicht läßt haben wahr,
 Der Glaub ist auch verloschen gar
 Bei allen Menschenkindern.

2. Recitativo

Sie lehren eitel falsche List,
 Was wider Gott und seine Wahrheit ist;
 Und was der eigen Witz erdenket,
 – O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket –
 Das muß anstatt der Bibel stehn.
 Der eine wählet dies, der andre das,
 Die törichte Vernunft ist ihr Kompaß;
 Sie gleichen Totengräbern,
 Die, ob sie zwar von außen schön,
 Nur Stank und Moder in sich fassen
 Und lauter Unflat sehen lassen.

1. Chorus

7

Ah God, from heaven look on us
 And grant us yet thy mercy!
 How few are found thy saints to be,
 Forsaken are we wretches;
 Thy word is not upheld as true,
 And faith is also now quite dead
 Among all mankind's children.

2. Recitative

8

They teach a vain and false deceit,
 Which is to God and all his truth opposed;
 And what the wilful mind conceiveth
 – O sorrow which the church so sorely vexeth –
 That must usurp the Bible's place.
 The one now chooseth this, the other that,
 And reason's foolishness is their full scope.
 They are just like the tombs of dead men,
 Which, though they may be outward fair,
 Mere stench and mould contain within them
 And all uncleanness show when opened.

1. Chœur

Ah! Dieu, du ciel jette un regard sur nous
 Et aie pitié de nous!
 Que tes saints sont rares,
 Dans quel abandon nous sommes, pauvres humains;
 Nous n'écoutons plus Ta parole,
 Et même éteinte est la foi
 Chez les humains.

2. Récitatif

Ils enseignent la ruse vaine et mensongère
 Ce qui est contraire à Dieu et à sa Vérité;
 Et ce que crée les propres conceptions,
 – Ô détresse qui afflige vivement l'Église –
 Tout ceci remplace la Bible.
 L'un choisit ceci, l'autre cela,
 Se laissant guider par leur raison stupide;
 Ils ressemblent à ces fossoyeurs
 Qui, sous leur belle apparence,
 Ne contiennent que puanteur et pourriture
 Et ne laissent paraître que des immondices.

1. Coro

¡Oh Dios, mira desde el cielo
 Y apiádate!
 Cuán pocos se encuentran entre tus santos,
 Abandonados nos hallamos los pobres;
 No se escucha Tu Palabra
 Y extinguiéndose está
 Entre los hombres la fe.

2. Recitativo

Enseñan lo vano y falso
 Contrario a Dios y a Su Verdad;
 Lo que la propia mente concibe
 – ¡Oh, cómo por ello se afflige la Iglesia! –
 Sobre la Biblia prevalece.
 Uno esto prefiere, otro aquéllo,
 La necia razón los guía;
 A tumbas seméjanse de muertos,
 Bellas, sí, por fuera,
 Mas de pestilencia y podredumbre llenas
 Y no contienen sino inmundicia.

3. Aria

Tilg, o Gott, die Lehren,
 So dein Wort verkehren!
 Wehre doch der Ketzerei
 Und allen Rottengeistern;
 Denn sie sprechen ohne Scheu:
 Trotz dem, der uns will meistern!

4. Recitativo

Die Armen sind verstört,
 Ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen
 Bei soviel Kreuz und Not,
 Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
 Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
 Darum spricht Gott: Ich muß ihr Helfer sein!
 Ich hab ihr Flehn erhört,
 Der Hilfe Morgenrot,
 Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
 Soll sie mit neuer Kraft,
 Die Trost und Leben schafft,
 Erquickten und erfreun.
 Ich will mich ihrer Not erbarmen,
 Mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.

5. Aria

Durchs Feuer wird das Silber rein,
 Durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.
 Drum soll ein Christ zu allen Stunden
 In Kreuz und Not geduldig sein.

3. Aria

God, blot out all teachings
 Which thy word pervert now!
 Check indeed, all heresy
 And all the rabble spirits;
 For they speak out free of dread
 Gainst him who seeks to rule us!

4. Recitative

The wretched are confused,
 Their sighing "Ah," their anxious mourning
 Admist such cross and woe,
 Through which the foe to godly souls deal torture,
 Doth now the gracious ear of God Almighty reach.
 To this saith God: I must their helper be!
 I Have their weeping heard,
 Salvation's rosy morn,
 The purest truth's own radiant sunshine bright
 Shall them with newfound strength,
 The source of life and hope,
 Refreshen and make glad.
 I will take pity on their suffering,
 My healing word shall strength be to the wretched.

5. Aria

The fire doth make the silver pure,
 The cross the word's great truth revealeth.
 Therefore a Christian must unceasing
 His cross and woe with patience bear.

3. Air

Détruis, Ô Dieu, ces doctrines,
 Que pervertissent ainsi Ta Parole!
 Combats l'hérésie
 Et tous les esprits de secte;
 Car ils disent sans crainte:
 «Défiez celui qui veut être votre Seigneur!»

4. Récitatif

Les pauvres pécheurs sont troubles,
 Ah! Vos gémissements et vos angoisses
 Pour tant d'affliction et de détresse
 Que les ennemis font subir aux âmes pieuses,
 Parviennent aux oreilles du Très Haut.
 Ainsi Dieu dit: je dois les secourir!
 J'ai entendu leurs supplications,
 Que l'aurore magnanime,
 Que la vérité pure comme les rayons du soleil
 Leur apportent consolation et forces nouvelles,
 Les réconfortent et les réjouissent.
 Leur misère m'attendrit,
 Ma Parole salutaire sera la force des pauvres fidèles.

5. Air

Le feu épure l'argent
 La Parole se fait vérité par la Croix.
 C'est pourquoi le chrétien doit à toute heure
 Être patient dans l'affliction et la détresse.

3. Aria

¡Destruye, oh Dios, esas doctrinas
 Que así Tu Palabra malogran!
 Combate la herejía
 Y todo sectario espíritu;
 Pues sin reparos dicen:
 „¡A porfía de quien nuestro Soberano quiere ser!”.

4. Recitativo

Los pobre confundidos se hallan,
 ¡Oh, vuestros suspiros y débiles lamentos
 Por tan pesada cruz y miseria,
 Por cuanto los enemigos de los piadosos se alegran,
 A los oídos del Altísimo llegan!
 Por eso dice Dios: ¡he de socorrerlos!
 Sus súplicas he oído:
 De la mañana la aurora,
 Del esplendoroso sol la verdad pura
 Ha de traerles nuevas fuerzas,
 Consuelo y vida,
 Alivio y gozo.
 He de apiadarme de su aflicción,
 La salud de mi Palabra la fuerza de los pobres ha de ser.

5. Aria

En el fuego la plata se purifica,
 En la cruz la Verdad de la Palabra manifiéstase.
 En todo momento el cristiano, pues,
 Con mansedumbre ha de sufrir Cruz y aflicción.

6. Choral

Das wollst du, Gott, bewahren rein
Für diesem arg'n Gschlechte;
Und laß uns dir befohlen sein,
Daß sich's in uns nicht flechte.
Der gottlos Hauf sich umher findt,
Wo solche lose Leute sind
In deinem Volk erhaben.

6. Chorale

That wouldst thou, God, untainted keep
Before this wicked people;
And us into thy care commend,
Let it in us be twisted.
The godles crowd doth us surround,
In whom such wanton people are
Within thy folk exalted.

6. Choral

Ta volonté, Seigneur, est de conserver la Vérité pure
Pour ce vil genre humain;
Laisse-nous être soumis à Toi
Afin qu'ils ne nous souillent pas.
La foule impie erre çà et là
Tandis que seuls quelques-uns
Dans ton peuple sont des élus.

6. Coral

Tu voluntad es, Señor, conservar la Verdad pura
Entre el mísero género humano;
Permítenos seguirte,
Que nada de suciedad nos cubra.
La impía muchedumbre extiéndose
Mas por doquier, donde la lujuria reine,
Eléva a Tu pueblo.

1. Coro

Ach Gott, wie manches Herzeleid
 Beegnet mir zu dieser Zeit!
 Der schmale Weg ist trübsalvoll,
 Den ich zum Himmel wandern soll.

2. Recitativo e Choral

Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut

Tenor

So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet
 Und weder Gott noch Himmel achtet,
 Zwingen zu dem ewigen Gut!

Alt

Da du, o Jesu, nun mein alles bist,
 Und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.
 Wo soll ich mich denn wenden hin?

Sopran

Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;
 So hilf du mir, der du mein Herze weißt.

Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

Baß

Wer deinem Rat und deiner Hilfe traut,
 Der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,
 Da du der ganzen Welt zum Trost gekommen,
 Und unser Fleisch an dich genommen,
 So rettet uns dein Sterben
 Vom endlichen Verderben.
 Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte
 Des Heilands Freundlichkeit und Güte.

1. Chorus

13

Ah God, how oft a heartfelt grief
 Confronteth me within these days!
 The narrow path is sorrow-filled
 Which I to heaven travel must.

2. Chorale and Recitative

14

How hard it is for flesh and blood

tenor

It but for earthly goods and vain things striveth
 And neither God nor heaven heedeth,
 To be forced to eternal good!

alto

Since thou, O Jesus, now art all to me,
 And yet my flesh so stubbornly resists.

Where shall I then my refuge take?

soprano

The flesh is weak, the spirit strong;
 So help thou me, thou who my heart dost know.

To thee, O Jesus, I incline.

bass

Who in thy help and in thy counsel trusts
 Indeed hath ne'er on false foundation built;
 Since thou to all the world art come to help us.
 And hast our flesh upon thee taken,
 Thy dying shall redeem us
 From everlasting ruin.

So savor now a spirit ever faithful
 The Saviour's graciousness and favor.

1. Chœur

Ô Seigneur, quelle affliction
M'éprouve en ce moment!
Que de tristesse sur le chemin étroit
Qui me mènera au ciel!

2. Choral et récitatif

Avec quelles difficultés, la chair et le sang
ténor
Qui n'aspirent qu'aux vanités terrestres
Et qui ne respectent ni Dieu ni Ciel,
Se laissent contraindre sur la voie du Bien éternel!

alto
Toi, Ô Jésus, Tu es mon tout,
Et pourtant ma chair est si rebelle
À qui puis-je m'adresser?

soprano
La chair est faible, mais l'esprit est prompt;
Aide-moi donc, toi qui connais mon cœur.

Ô Jésus, mon cœur se dirige vers toi.

basse
Celui qui a confiance en ton aide et en ton conseil,
N'a jamais bâti sur le sable,
Car tu es venu pour consoler le monde entier,
Et tu t'es chargé de notre chair,
Et ta mort nous a sauvé
De l'éternelle perdition.
Une âme croyante goûtera ainsi
La bienveillance et la bonté du Sauveur.

1. Coro

¡Oh Dios, qué dolor de corazón
En esta hora padezco!
Cuán angustioso es el camino y estrecho
Que ha de conducirme al cielo.

2. Recitativo y coro

¡Cuán difícilmente la carne y los huesos
tenor
Que sólo el vano mundo persiguen
Y ni a Dios ni al Cielo contemplan
Al eterno Bien accederán!

alto
Pues que Tú, Jesús, mi todo eres,
Mas mi carne es tan rebelde,
¿adónde he de volverme?

soprano
Débil es la carne, mas voluntarioso el espíritu;
Ayúdame pues, Tú, que mi corazón conoces.

A ti, oh Jesús, te busco.

bajo
Quien en Tu consejo confía y en Tu auxilio
Nunca sobre débiles cimientos construye,
Porque tú a consolar al mundo
Adoptando nuestra carne viniste,
De la eterna perdición
Tu muerte nos salva.
Oh alivio de la fervorosa alma,
Oh dulzura y bondad del Salvador.

3. Aria

Empfind ich Höllenangst und Pein,
 Doch muß beständig in dem Herzen
 Ein rechter Freudenhimmel sein.
 Ich darf nur Jesu Namen nennen,
 Der kann auch unermeßne Schmerzen
 Als einen leichten Nebel trennen.

4. Recitativo

Es mag mir Leib und Geist verschmachten,
 Bist du, o Jesu, mein
 Und ich bin dein,
 Will ich's nicht achten.
 Dein treuer Mund
 Und dein unendlich Lieben,
 Das unverändert stets geblieben,
 Erhält mir noch den ersten Bund,
 Der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet
 Und auch des Todes Furcht, des Grabes Schrecken stillet.

Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,
 Mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.

5. Aria (Duetto)

Wenn Sorgen auf mich dringen,
 Will ich in Freudigkeit
 Zu meinem Jesu singen.
 Mein Kreuz hilft Jesus tragen,
 Drum will ich gläubig sagen:
 Es dient zum besten allezeit.

3. Aria

15

Though I feel fear of hell and pain,
 Yet must steadfast within my bosom
 A truly joyful heaven be.
 I need but Jesus' name once utter,
 Who can dispel unmeasured sorrows
 As though a gentle mist dividing.

4. Recitative

16

Though both my flesh and soul may languish,
 If thou art, Jesus, mine
 And I am thine,
 I will not heed it.
 Thy truthful mouth
 And all thy boundless loving,
 Which never changed abides forever,
 Preserve for me that ancient bond,
 Which now my breast with exultation filleth
 And even fear of death, the grave's own terror, stilleth.

Though dearth and famine soon from ev'ry side oppress
 My Jesus will my wealth and treasure be.

5. Aria (duet)

17

When sorrow round me presses,
 I will with joyfulness
 My song lift unto Jesus.
 My cross doth Jesus carry,
 So I'll devoutly say now:
 It serves me best in ev'ry hour.

3. Air

Si je ressens une peur terrible et des tourments infernaux,
 Dans mon cœur reste toujours
 Une véritable joie céleste.
 Je n'ai qu'à prononcer le nom de Jésus,
 Pour qu'il dissipe une immense douleur
 Comme une brume légère.

4. Récitatif

Que ma chair et mon esprit se languissent,
 Tu es mien, Ô Jésus
 Et je suis tien
 Alors que m'importe,
 Ta bouche fidèle
 Et ton amour infini,
 Qui reste toujours inchangé,
 Me conserve le premier lien,
 Qui emplit ma poitrine d'allégresse
 Et qui apaise les affres de la mort,
 L'effroi devant le tombeau
 Si la détresse et le dénuement m'assaillent de tous côtés,
 Mon Jésus sera mon trésor et ma richesse.

5. Air (duetto)

Quand les soucis m'accablent,
 Je veux chanter
 De pleine joie vers Jésus.
 Lui qui m'aide à porter ma croix,
 Je veux affirmer avec foi:
 Il en est à jamais pour le mieux.

3. Aria

Infernal temor y angustia sufro
 Mas mi corazón pleno ha de estar
 De verdadera y celestial alegría.
 Exclamar el nombre de Jesús puedo,
 Quien hasta el más insondable dolor
 Cual leve niebla disipa.

4. Recitativo

Mi cuerpo mi espíritu consumirse pueden,
 Mas si Tú, Jesús, mío eres
 Y yo tuyo soy,
 A nada importancia doy.
 Tu fiel Palabra
 Y Tu amor inmenso
 E inmutablemente eterno
 En mí la alianza primera así mantienen
 Que de gozo mi pecho anegan
 Al temor de la muerte
 y al horror de la tumba venciendo.
 A pesar de que la escasez y el hambre nos oprimen por
 todas partes,
 Mi Jesús será mi tesoro y riqueza.

5. Aria (duó)

Quando el dolor me oprima
 Con toda alegría
 A mí Jesús cantaré.
 Jesús a llevar mi cruz me ayuda,
 Por eso con fe clamar quiero:
 Por el bien eterno sea.

6. Choral

Erhalt mein Herz im Glauben rein,
So leb und sterb ich dir allein.
Jesu, mein Trost, hör mein Begier,
O mein Heiland, wär ich bei dir.

6. Chorale

If thou my heart in faith keep pure,
I'll live and die in thee alone.
Jesu, my strength, hear my desire,
O Savior mine, I'd be with thee.

6. Choral

Maintien mon cœur dans une foi pure,
Je vivrai ainsi et je mourrai pour toi seul.
Jésus, ma consolation, exauce mon désir
Ô mon Sauveur, si je pouvais être près de toi.

6. Coral

Mantén mi corazón en la fe pura,
Que siempre viva y muera en ti.
Jesús, mi consuelo, oye mi sentir,
O mi Salvador, cuánto Tu presencia anhelo.

Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1

Entstehung: zum 25. März 1725

Bestimmung: Fest Mariä Verkündigung

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Philipp Nicolai (1599). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 1: 1 – NBA I/28.2: 3

Im Jahre 1850 beschloß die Bach-Gesellschaft, das gesamte Werk Johann Sebastian Bachs im Druck vorzulegen. Für den ersten Band wählten die Herausgeber eine Reihe von Choralcantaten (mit einer Ausnahme: BWV 6) aus. Sie folgten also weder der Bestimmung der Kantaten für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres noch der Chronologie ihrer Entstehung, über die man damals noch nicht viel wußte. Nach Philipp Spitta in den Jahren 1873/80 waren es vor allem die Untersuchungen der handschriftlichen Quellen durch Alfred Dürr und Georg von Dadelsen in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, die hier für weitgehende Klärung sorgten.

Choralcantaten sind Stücke, deren Text und Melodie einem Kirchenlied folgen. Solche Kantaten schrieb Bach vor allem in seinem zweitem Leipziger Amtsjahr zwischen Trinitatis 1724 und Ostern 1725; hier komponierte er insgesamt vierzig neue Werke im Zeitraum von nur zehn Monaten! Im Laufe der folgenden zehn Jahre vervollständigte Bach diese Kantaten zu einem das ganze Kirchenjahr umfassenden Zyklus.

In den letzten sieben Wochen vor Ostern, der Fastenzeit, war Figuralmusik in den Kirchen Leipzigs untersagt. Unterbrochen wurde diese Periode allerdings durch das Fest Mariä Verkündigung, wenn der 25. März in die Fastenzeit fiel. Zu diesem Fest entstand die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Die Melodie Philipp

Nicolais geht zurück auf zwei mittelalterliche Weisen: die lateinische Hymne „Ecce domini nomen Emmanuel“ und ihre jüngere deutsche Version „Groß und Herr ist Gottes Nam Emanuel“; Nicolais Werk besteht in der melodischen Erweiterung zur Sext am Anfang und dem Tonleiterabstieg am Ende. Das Lied gehörte eigentlich zum Epiphaniastag, die Liederbücher der Bachzeit empfehlen es jedoch auch für das Fest Mariae Verkündigung sowie für den ersten Adventssonntag, da der Text deutliche Hinweise auf die Lesungen vom Kommen des Heilands enthält. So verwendet Bach Strophen dieses Liedes auch in den Adventskantaten BWV 36 und BWV 61.

Die Komposition Bachs beginnt mit einer großen, festlichen Choralbearbeitung, eingebettet in einen reich instrumentierten Konzertsatz für zwei Violinen, zwei Hörner, zwei Oboi da caccia, Streicher und Continuo. Auf unterschiedliche Weise imitieren die Unterstimmen den vom Sopran vorgetragenen Cantus firmus, während die beiden Violinstimmen mit ihren Figuretionen dem Klang des Satzes den dem Schein des Morgensterns entsprechenden Glanz verleihen. Die Sopranarie (Satz 3) vereinigt die hohe Singstimme mit dem tiefen Klang der obligaten Oboe da caccia und könnte als Darstellung der „gläubigen Brust“ und eines rhythmisch umschriebenen Bildes der Erfüllung verstanden werden. Die Tenor-Arie (Satz 5) gestaltet Bach als tanzartigen Satz, weil ihr Thema die Musik selbst ist.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2

Entstehung: zum 18. Juni 1724

Bestimmung: 2. Sonntag nach Trinitatis

Text: nach dem Lied gleichen Anfangs, einer Nachdichtung des 12. Psalms von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 1: 55 - NBA I/16: 83

Die Kantate „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 2 ist das zweite Stück des sogenannten „Choralkantaten-Jahrgangs“, den Bach am 1. Sonntag nach Trinitatis, dem 11. Juni 1724, mit der Kantate BWV 20 begann. Da das Bach-Werke-Verzeichnis dem in seiner Reihenfolge eher zufälligen Druck der alten Bach-Ausgabe (BG) folgt und nicht chronologischen oder auf das Kirchenjahr bezogenen Aspekten, ist dieser Choralkantaten-Jahrgang im BWV zerstreut und unsystematisch untergebracht. Deshalb sei an dieser Stelle auf die auffällige, zyklenhafte Anlage der ersten vier Kantaten dieses Jahrgangs hingewiesen. Zunächst teilt Bach die Cantus-firmus-Stimme, jene Stimme also, die die Chormelodie zu singen hat, planvoll den vier Chorstimmen zu. In BWV 20 beginnt der Sopran, in BWV 2 folgt der Alt, in BWV 7 singt der Tenor und in BWV 135 der Baß den Cantus firmus. In den folgenden Kompositionen des Jahrgangs hält sich Bach an den Normalfall des Choralsatzes und weist die Chormelodie meist dem Sopran zu. Bei der auffällig planmäßigen Stimmverteilung beläßt er es aber nicht. Die Differenzierung erstreckt sich auch auf die formale Gestaltung namentlich der Eingangssätze. BWV 20 (und damit der ganze Jahrgang) eröffnet mit einer herrschaftlichen Ouvertüre im französischen Stil. Die folgende Kantate BWV 2 beginnt Bach mit einem motettischen

Satz, in dem alle Zeilen des Choral vorimitiert werden, bevor die Alt-Stimme die Melodie in langen Notenwerten vorträgt. Hier beschränken sich die Instrumente auf das die Stimmen stützende colla-parte-Spiel. BWV 7 dann wird von einem Konzertsatz italienischer Art für Violine und Orchester eingeleitet, während BWV 135 mit einer großangelegten Choralfantasie beginnt.

Vermutlich wird dem zeitgenössischen Hörer der enzyklopädische Aspekt dieser Musik nicht aufgefallen sein, zumal die Kantaten im sonntäglichen Wechsel in St. Thomae und St. Nikolai aufgeführt wurden. Was er jedoch hörte, war der deutliche Wille Bachs, sich mit dem Choral auseinanderzusetzen. Bach beließ es hier nicht bei der motettischen Verarbeitung zum Auftakt und dem schlichten Satz zum Abschluß, sondern ließ Abschnitte und Motive der Liedweise auch in den übrigen Sätzen durchklingen. Im Secco-Rezitativ Nr. 2 unterlegt Bach den choralverwandten Textzeilen in Form eines Arioso die zugehörige Melodie und läßt das Continuo im Kanon mitspielen. Auch im Mittelteil der folgenden, konzertanten Arie zitiert der Solo-Alt auf die letzte Textzeile die Chormelodie. Die gegenläufigen Linien von Oboen und Streichern sowie des Continuo in der letzten Arie werden gelegentlich als musikalisches Abbild des Kreuzes gedeutet, durch das „das Wort bewährt erfunden“, also bestätigt, in die Wirklichkeit des christlichen Glaubens überführt wurde.

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 3

Entstehung: zum 14. Januar 1725

Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphania

Text: nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Moller (1587). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 2 und 18 (Sätze 1, 2 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 3 bis 16 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 1: 75 - NBA I/5: 191

Auch diese Kantate gehört in den am 11. Juni 1724 begonnenen Choralkantaten-Jahrgang. Zugrunde liegt ihr ein 18-strophiges Lied Martin Mollers, das auf das mittelalterliche „Jesu dulcis memoriae“ zurückgeht, einen lateinischen Hymnus, in dem Jesus als Trost und Helfer beschrieben wird. Es verwundert etwas, daß der Text dieses Liedes keine Beziehung zu dem an diesem Tage gelesenen Evangelium von der Hochzeit zu Kana und dem ersten von Jesus vollbrachten Wunder hat. Auch in den beiden anderen Kantaten, die Bach für diesen Tag komponierte (BWV 155 aus der Weimarer Zeit, BWV 13 für 1726) fehlt dieser Bezug. Dafür reflektieren die Texte aller drei Kantaten die Drangsal des Lebens und den trübsalvollen Weg, den der Gläubige zum Himmel zurückzulegen hat. Vermutlich bezieht sich dieser Aspekt auf die Epistellesung des Tages: „Seid fröhlich in Hoffnung, geduldig in Trübsal, haltet an am Gebet“ (Röm. 12, 6 - 16). Bach hat den Choral oder einzelne Strophen aus ihm wiederum in anderen Kantaten verwendet: in BWV 44 aus dem Jahre 1724 und, als Titelchoral, in BWV 58 von 1727.

Der einleitende Satz ist „Adagio“ überschrieben und von klagendem, expressivem Charakter. Zwei Oboi d'amore, Streichersatz und Continuo geben das thematische Material vor, das die drei vokalen Oberstimmen benutzen, um die jeweilige Choralzeile (Melodie aus „O Jesu

Christ, meins Lebens Licht“) vorzuimitieren. Vorgetragen wird der Cantus firmus dann vom Baß und einer verstärkenden Posaune - neben BWV 2 und BWV 96 (Alt), BWV 7 (Tenor) und BWV 135 (Baß) eine der Ausnahmen im Choralkantaten-Jahrgang, in dem Bach ansonsten den Cantus firmus der Sopranstimme zuweist.

Auch im folgenden, alle vier Stimmen beteiligenden Rezitativ erklingt der Choral: als eingebetteter, vierstimmiger Satz die Solostimmen voneinander trennend, dazu seine erste Zeile als Ostinatomotiv im Continuo. Die anschließende Arie bildet einzelne Textworte wie „Höllenangst“, „Pein“ und „Freudenhimmel“ im Wechsel von Intervallsprüngen, stark chromatisch und eher melodiös geprägten Figuren ab. Diese Affekte prägen auch das folgende Rezitativ. Vor dem abschließenden, schlichten Choralatz steht ein Duett, in dem Bach erneut textliche Gegensatzpaare wie „Sorgen“, „Bedrängnis“ und „Freudigkeit“ abzubilden sucht. Das Tragen des Kreuzes schließlich mag in langen Vorhaltenoten und Modulationen in die kreuzreichen Tonarten fis- und cis-Moll seinen Ausdruck finden. Es wäre nicht das einzige Mal, daß Bach solche Symbolik nicht plakativ nach außen kehrt, sondern allein dem Betrachter von Partitur und Stimmen überläßt.

How beauteous beams the morning star BWV 1

Composed for: 25 March 1725

Performed on: Annunciation of the Blessed Virgin Mary
Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Philipp Nicolai (1599). Identical wording: verses 1 and 7 (movements 1 and 6). Reworded (by unknown author) verses 2 to 6 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 1: 1 - NBA I/28.2: 3

In 1850 the Bach-Gesellschaft decided to publish the complete works of Johann Sebastian Bach in print. For their first volume the editors chose a range of chorale cantatas (with one exception: BWV 6). Thus they compiled them neither by date of performance in the church year nor by year of production, which was hardly known at the time. After Philipp Spitta in 1873/80, it was chiefly Alfred Dürr and Georg von Dadelsen who examined the handwritten sources in the 1950s and threw more light on this issue. Chorale cantatas are works whose text and melody are adapted from church hymns. Bach wrote most of these cantatas during his second year in Leipzig between Trinity Sunday 1724 and Easter 1725, when he produced no less than forty new works in a space of only ten months! During the following ten years Bach completed these cantatas to create a cycle for the entire church year.

During Lent, the last seven weeks before Easter, figural music was banned in Leipzig's churches. However, the ban was suspended for the festival of the Annunciation, if 25 March fell in Lent. For this occasion Bach composed the cantata "How Beauteous Beams the Morning Star". Philipp Nicolai's melody borrows from two Medieval tunes: the Latin hymn "*Ecce domini nomen Emmanuel*" and its more recent German version "*Groß und Herr ist Gottes Nam Emanuel*"; Nicolai had extended the

melody on the Sext at the beginning and added a descending scale at the end. Actually, the hymn was intended for Epiphany, but the hymn books of Bach's day also suggested it for the Annunciation and for the first Sunday in Advent, as the text contains clear references to readings of the Saviour's coming. Hence Bach also uses verses of this hymn in his Advent cantatas BWV 36 and BWV 61.

Bach's composition starts with a grand, solemn chorale adaptation, embedded in a richly orchestrated concerto movement for two violins, two horns, two oboes da caccia, strings and continuo. In different variations the lower voices imitate the cantus firmus of the sopranos, while the two violin parts with their figurations allow the morning star to shine through befittingly in the movement. The soprano aria (movement 3) unites the high singing voice with the deep sound of the obligatory oboe da caccia and could be interpreted as the "breast which to thee doth in faith ever strive" and a rhythmically described image of fulfilment. Bach turns the tenor aria (movement 5) into a dance-like movement, because its theme is music itself.

Ah God, from heaven look on us BWV 2

Composed for: 18 June 1724

Performed on: 2nd Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line, a free adaptation of the 12th psalm by Martin Luther (1524). Identical wording: verses 1 and 6 (movements 1 and 6); reworded (by unknown author): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 1: 55 - NBA I/16: 83

The cantata “Ah God, from heaven look on us” BWV 2 is the second piece of the so-called “annual cycle of chorale cantatas”, which Bach started on the first Sunday after Trinity, 11 June 1724, with cantata BWV 20. As the Bach-Werke-Verzeichnis follows the random publication dates of the old BG edition instead of basing the sequence of works on the year of production or the church year, this annual cycle appears here in a haphazard and dispersed order. Therefore one should point out the conspicuously cyclical system of the first four cantatas. First Bach systematically assigns the cantus firmus, in other words the main chorale melody, to each of the four choir voices in turn. The cantus firmus is given to the sopranos in BWV 20, the altos in BWV 2, the tenors in BWV 7 and the basses in BWV 135. In the following compositions of the cycle, Bach follows the general rule of chorale works by letting the sopranos sing the melody. But he doesn't leave it at that with this conspicuously systematic distribution of voices. This distinction also extends to the formal design of the opening movements in particular. BWV 20 (and thus the entire cycle) starts with a grand French-style overture. Bach introduces the following cantata BWV 2 with a motetto movement anticipating all the lines of the chorale, before the altos hold the melody in long notes. Here the instruments are confined to an ac-

companying *colla parte* role. BWV 7 starts with an Italian-style concerto movement for violin and orchestra, while BWV 135 commences with an elaborate chorale fantasia.

Presumably contemporary listeners won't have noticed the encyclopaedic aspect of the cantatas, especially as the performance venue alternated every Sunday between Thomas Church and Nikolai Church. But they probably did hear Bach's determination to tackle the chorale. He didn't just leave it at a motetto-style opening and a simple final movement, but added strains and motifs of the melody to the other movements, as well. In the secco recitative no. 2 the text evokes the spirit of the chorale, so that Bach adds the corresponding melody in the form of an *arioso* and lets the continuo play in the canon. And in the central section of the following concerto aria the alto solo copies the chorale melody down to the last line of the text. The opposing lines of the oboes and strings and the continuo in the last aria are sometimes interpreted as a musical image of the cross that makes “the word's great truth”, thereby confirming it and translating it into the reality of Christian faith.

Ah God, how oft a heartfelt grief BWV 3

Composed for: 14 January 1725

Performed on: 2nd Sunday after Epiphany

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Martin Moller (1587). Identical text: verses 1, 2 and 18 (movements 1, 2 and 6); reworded (by unknown author): verses 3 to 16 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 1: 75 - NBA I/5: 191

This cantata is also part of the annual cycle of chorale cantatas started on 11 June 1724. It is based on a hymn with 18 verses by Martin Moller, which goes back to the Medieval “Jesu dulcis memoriae”, a Latin hymn describing Jesus as a consolation and aid. It is a bit surprising that the hymn text bears no reference to the Gospel reading of this Sunday, the wedding at Cana and first of Jesus’ miracles. Neither do the two other cantatas that Bach composed for this day (BWV 155 from the Weimar period, BWV 13 for 1726) include such a reference. Instead the texts of all three cantatas reflect the tribulation of life and the sorrow-filled path Christians have to travel to heaven. Presumably this aspect relates to the Epistle reading of the day: “Rejoicing in hope; patient in tribulation; continuing instant in prayer” (Romans 12, 6 - 16). Bach also used the entire chorale or individual verses from it in other cantatas: in BWV 44 from 1724 and as the title chorale of BWV 58 from 1727.

The opening chorus bears the direction “adagio” and its style is plaintive and expressive. A pair of oboes d’amore, string movement and continuo set the theme, which is used by the three top voices to anticipate the relevant chorale line (melody from “O Jesus Christ, Light of My Life”). The cantus firmus is then given to the basses and doubled by trombones - along with BWV 2 and BWV 96 (alto), BWV 7 (tenor) and BWV 135 (bass), this is one of

the exceptions of the annual cycle of chorale cantatas, where Bach normally features the cantus firmus in the soprano.

The chorale also appears in the following recitative involving all four voices: first as an embedded movement in four parts that separates the solo voices, and then in the first line as an ostinato motif in the continuo. The following aria highlights individual words of the text like “fear of hell”, “smart” and “joyful heaven” by alternating interval leaps, intensely chromatic and rather melodious figures. These emotions also predominate the following recitative. The final simple choral setting is preceded by a duet, where Bach again presents textual contrasts like “sorrow”, “pressing” and “joyfulness”. Finally, the long notes and modulations into keys with lots of sharps (German: Kreuz, cross) such as F sharp and C sharp minor may express Christ bearing the cross. This wouldn’t be the first time that Bach uses such symbolism in an unostentatious manner only to be noticed by the reader of the score and parts.

L'étoile du matin brille d'une telle beauté BWV 1

Création: pour le 25 mars 1725

Destination: Fête de l'Annonciation

Texte: le début est le même que celui du cantique de Philipp Nicolai (1599). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 7 (phrases 1 et 6). Réécrites (auteur inconnu) strophes 2 à 6 (phrases 2 à 5).

Éditions complètes: BG 1: 1 - NBA I/28.2: 3

En 1850, la Société Bach décide de soumettre l'œuvre complète de Johann Sebastian Bach à l'impression. Pour le premier volume, les éditeurs choisirent une série de cantates chorales (en faisant une exception : BWV 6). Ils ne s'attachèrent donc ni à la destination des cantates conçues pour les dimanches et jours de fêtes de l'année religieuse ni à la chronologie de leur création au sujet de laquelle on ne savait pas grand chose à cette époque-là; après Philipp Spitta dans les années 1873/80, ce furent surtout les examens des sources manuscrites entreprises par Alfred Dürr et Georg von Dadelsen dans les années qui suivirent la Seconde Guerre Mondiale qui permirent d'éclaircir plus amplement ces questions. – Les cantates chorales sont des morceaux dont le texte et la mélodie suivent un cantique. Bach écrivit de telles cantates surtout durant la deuxième période de sa fonction officielle à Leipzig entre le dimanche de la Trinité de 1724 et Pâques 1725; il composa alors quarante nouvelles œuvres au total en l'espace de dix mois seulement ! Au cours des dix années suivantes, Bach compléta ces cantates et construisit un cycle s'étalant sur toute l'année religieuse.

Durant les sept dernières semaines avant Pâques, la période du Carême, la musique figurative était interdite dans les églises de Leipzig. Cette période était cependant interrompue par la Fête de l'Annonciation lorsque le 25

mars tombait dans la période du Carême. La cantate «Wie schön leuchtet der Morgenstern» a été créée pour cette fête. La mélodie de Philipp Nicolai renvoie à deux airs médiévaux : l'hymne latin «Ecce domini nomen Emmanuel» et sa version allemande plus récente «Groß und Herr ist Gottes Nam Emanuel»; l'œuvre de Nicolai consista à élargir la mélodie en sixte au début et en déclinant la gamme à la fin. Le cantique était à vrai dire conçu pour la Fête de l'Épiphanie, les recueils de cantiques de l'époque de Bach le recommandait également pour la Fête de l'Annonciation ainsi que pour le premier dimanche de l'Avent, car le texte contient de nettes indications sur la lecture de la venue du Sauveur. Bach utilise ainsi des strophes de ce cantique également dans les cantates de l'Avent BWV 36 et BWV 61.

La composition de Bach commence avec un grand arrangement choral solennel, intégré dans une composition concertante riche en instruments, pour deux violons, deux cors, deux oboi da caccia, des instruments à cordes et continuo. Les voix graves imitent de différentes manières le cantus firmus exécuté par le soprano, alors que les deux registres des violons avec leurs figurations, donnent à la sonorité de la composition l'éclat correspondant à l'étoile du matin. L'air du soprano (phrase 3) réunit la partie de chant aiguë au son grave du oboi da caccia obligé et pourrait être ressenti comme représentation de la «poitrine pieuse» et d'une image rythmique décrivant le sentiment d'assouvissement. Bach construit l'air du ténor (phrase 5) comme une danse, car ici c'est de la musique elle-même dont il s'agit.

Ah ! Dieu, du ciel jette un regard sur nous BWV 2

Création: pour le 18 juin 1724

Destination: Deuxième dimanche après la Trinité

Texte: le début est le même que celui du cantique, qui est une adaptation du Psaume 12 de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (phrases 1 et 6); réécrites (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (phrases 2 à 5).

Éditions complètes: BG 1: 55 - NBA I/16: 83

La cantate «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» BWV 2 est le deuxième morceau de la dite Cycle des cantates chorales», que Bach commença le premier dimanche après la Trinité, le 11 juin 1724, avec la cantate BWV 20. Puisque le catalogue thématique des œuvres de Bach suit l'impression de l'ancienne édition Bach (BG) qui est, quant à la suite des œuvres, plutôt laissée au hasard et n'est pas construit chronologiquement ou conformément à l'année religieuse, ce cycle des cantates chorales est disséminé dans le BWV et non systématique. C'est pourquoi, nous attirons à ce propos, votre attention sur la disposition cyclique frappante des quatre premières cantates de ce cycle. Tout d'abord Bach attribue méthodiquement les registres cantus firmus, ces voix donc qui doivent chanter la mélodie du choral, à quatre registres de chœur. Dans BWV 20, le soprano commence, dans BWV 2 le contralto suit, dans BWV 7 le ténor chante et dans BWV 135 la basse du Cantus firmus. Dans les compositions suivantes de ce cycle, Bach maintient la normalité de la phrase de choral et attribue la plupart du temps la mélodie du choral au soprano. Mais il ne se contente pas de répartir méthodiquement les registres. La différenciation s'étend également à la forme nominale des compositions d'entrée. La BWV 20 (et ainsi tout le cycle) s'ouvre par une ouverture somptueuse en style français. Bach fait commencer la cantate suivante BWV 2 par un mouve-

ment de motet dans lequel toutes les lignes du choral sont imitées au préalable avant que le registre contralto interprète la mélodie sous forme de longues notes. À cet endroit, les instruments se limitent à jouer le colla parte soutenant les voix. La BWV 7 est alors introduite par un mouvement concertant en style italien pour violons et orchestre, alors que la BWV 135 commence avec une fan-taisie chorale de grande envergure.

Il est fort probable que l'aspect encyclopédique de cette musique soit passé inaperçu aux oreilles de l'auditeur contemporain, d'autant plus que les cantates étaient été exécutées en alternance un dimanche sur deux à l'église St. Thomae et St. Nikolai. Ce qu'il entendit cependant, était la nette préoccupation que Bach avait à composer le choral. Il ne se contenta pas ici de travailler le motet au départ et la modeste composition de la fin, mais il laissa entrevoir également dans les autres phrases des passages et des motifs du genre du chant. Dans le récitatif secco n° 2, Bach donne aux textes apparenté au choral la mélodie adaptée sous forme d'un arioso et laisse le continuo accompagner en canon. Dans la partie centrale de l'air suivant concertant, le solo du contralto récite la mélodie de choral sur les dernières lignes du texte. Les lignes suivant un sens opposé des hautbois et des cordes ainsi que du continuo dans le dernier air, ont été de temps en temps interprétées comme image musical de la croix par laquelle «la Parole se fait vérité», ce qui confirme donc que la Parole a été transférée dans la réalité de la foi chrétienne.

Ô Seigneur, quelle affliction BWV 3

Création: pour le 14 janvier 1725

Destination: le deuxième dimanche après Épiphanie

Texte: le début est le même que le cantique de Martin Moller (1587). Conservées mot pour mot: strophes 1, 2 et 18 (mouvements 1, 2 et 6); réécrites (auteur inconnu): strophes 3 à 16 (phrases 2 à 5).

Éditions complètes: BG 1: 75 - NBA I/5: 191

Cette cantate fait également partie du cycle des cantates chorales commencé le 11 juin 1724. Un cantique de 18 strophes de Martin Moller qui renoue avec un hymne latin du Moyen Âge, le «Jesu dulcis memoriae» dans lequel Jésus est décrit comme consolation et aide, est à la base de cette cantate. Il est un peu surprenant que le texte de ce cantique n'ait pas de rapports avec l'évangile lu ce jour concernant le mariage de Cana et le premier miracle accompli par Jésus. Ce rapport manque également dans les deux autres cantates que Bach composa pour ce jour (BWV 155 de l'époque de Weimar, BWV 13 pour 1726).

En contrepartie, les textes des trois cantates reflètent les tourments de la vie et le chemin plein d'afflictions que le chrétien a parcouru avant d'arriver au ciel. Cet aspect se rapporte probablement à la lecture de l'épître du jour: «Réjouissez-vous en espérance. Soyez patients dans l'affliction. Persévérez dans la prière» (Romains 12, 6 - 16). Bach a utilisé le choral ou quelques strophes tirées de ce choral dans d'autres cantates: dans la BWV 44 de l'année 1724 et en tant que choral de titre dans la BWV 58 de 1727.

Le mouvement d'introduction est intitulé «Adagio» et a un caractère expressif et plaintif. Deux oboi d'amore, un ensemble d'instruments à cordes et continuo joue le thème que les trois registres aigus utilisent pour imiter au préalable chaque vers du choral (mélodie tiré du «O Jesu

Christ, meins Lebens Licht»). Ensuite le Cantus firmus est interprété par la basse et renforcé par un trombone - à côté de BWV 2 et de BWV 96 (contralto), BWV 7 (ténor) et BWV 135 (basse) une des exceptions dans le cycle des cantates chorales dans lesquelles Bach attribue normalement le Cantus firmus au registre soprano.

Dans le récitatif suivant où tous les registres participent, le choral sonne comme une phrase intégrée et à quatre voix séparant les registres solos les uns des autres, le premier vers étant joué comme motif ostinato en continuo. L'air suivant image certains mots du texte comme «tourments infernaux», «peur terrible» et «joie céleste» en alternance avec des sauts d'intervalles en figures fortement chromatiques et plutôt mélodieuses. Ces émotions marquent également le récitatif qui suit. Avant la phrase chorale finale modeste, Bach a introduit un duo où il essaie à nouveau d'imaginer les couples textuels qui s'opposent comme les mots «soucis», «m'accablent» et «pleine joie». Enfin la croix portée trouve son expression dans de longues notes intermédiaires et dans des modulations dans les tonalités riches en dièses, fa dièse mineur et ut dièse mineur. Ce ne serait pas la première fois que Bach n'aura pas présenté une telle symbolique de façon voyante, mais en laissant au lecteur de la partition et des registres le rôle de le faire.

Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana BWV 1

Génesis: 25 de marzo de 1725

Destino: festividad de la Anunciación de María

Texto: según la canción del mismo principio de Philipp Nicolai (1599). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 7 (períodos 1 y 6). Refundición (autor desconocido) Estrofas de la 2 a la 6 (períodos del 2 al 5).

Ediciones completas: BG 1: 1 - NBA I/28.2: 3

El año 1850 decidió la sociedad Bach dar a la imprenta la obra completa de Johann Sebastian Bach. Para el primer volumen eligieron los editores una serie de cantatas corales (con una excepción, la BWV 6). No siguieron, pues, ni el criterio de la destinación para los domingos y días festivos del calendario eclesiástico ni la cronología de sus génesis, sobre lo cual por aquel entonces poco se sabía. Tras los trabajos de Philipp Spitta en los años 1873/80, las investigaciones acerca de las fuentes escritas de Alfred Dürr y Georg von Dadelsen, llevadas a cabo en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, aclararon bastante la cuestión. Las cantatas corales son composiciones cuyos textos y melodías se orientan en una canción de iglesia. Compuso Bach este tipo de cantatas, sobre todo, durante el segundo año de su cargo en Leipzig, entre la fiesta de la Trinidad de 1724 y Pascua de 1725. ¡Compuso aquí, pues, en total, cuarenta nuevas obras en un espacio de tiempo de tan sólo diez meses! A lo largo de los diez próximos años completó Bach estas cantatas resultando de estos trabajos un ciclo que se extiende a lo largo de todo el año eclesiástico.

Durante las siete semanas anteriores a Pascua, la Cuaresma, quedaba prohibida la música figurativa en las iglesias de Leipzig. Este período, en todo caso, quedaba interrumpido por la festividad de la Anunciación de María siempre que el 25 de marzo cayera en Cuaresma. Con

motivo de esta fiesta surgió la cantata „Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana”. La melodía de Philipp Nicolai se relaciona doblemente a la Edad Media, ya que se remonta tanto al himno latino „Ecce domini nomen Emmanuel” como a su más temprana versión alemana „Groß und Herr ist Gottes Nam Emanuel”. La obra de Nicolai consiste en la ampliación melódica inicial de la sexta y en el descenso de la gama tonal en la conclusión. La canción, en realidad, está destinada a la festividad de la Epifanía del Señor, sin embargo los cancioneros de la época de Bach la recomendaban igualmente para la festividad de la Anunciación de María y para el primer domingo de Adviento, ya que el texto contiene precisas indicaciones en relación a las lecturas de la venida del Salvador. Así pues, empleo Bach también estrofas de esta canción en las cantatas de Adviento BWV 36 y BWV 61. La composición de Bach comienza con una gran y festiva adaptación para coral que se inserta en un ampuloso período instrumental concertado para dos violines, dos cornos, dos oboes da caccia, arco y continuo. De diferente manera imitan las voces inferiores el cantus firmus ejecutado por la soprano, mientras que ambas voces de violín, con sus figuraciones, confieren al período un fulgor comparable al mismo brillo del lucero de la mañana. El aria para soprano (período 3) une la alta voz con el bajo tono de los imprescindibles oboes da caccia y cabe comprenderse como representación del „creyente pecho” („gläubigen Brust”) y de una imagen de plenitud transcrita en ritmo. El aria para tenor (período 5) es configurada por Bach cual período de danza, ya que su tema es la música misma.

Oh Dios, mira desde el cielo BWV 2

Génesis: 18 de junio de 1724

Destino: segundo domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio, una adaptación del salmo 12 de Martín Lutero (1524). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 6 (períodos 1 y 6); refundición (autor desconocido): estrofas de la 2 a la 5 (períodos del 2 al 5).

Ediciones completas: BG 1: 55 - NBA I/16: 83

La cantata „Ach Gott, vom Himmel sieh darein” BWV 2 es la segunda composición de las llamadas „cantatas corales de ciclo anual” comenzadas por Bach el primer domingo después de la festividad de la Trinidad - el día 11 de junio de 1724 - con la cantata BWV 20. Puesto que el índice de las obras de Bach, que en su disposición sigue la impresión más bien causal de la antigua edición de Bach (BG) y no los aspectos bien cronológico bien del calendario eclesiástico, estas cantatas corales de ciclo anual se contienen en el BWV de un modo disperso y sin ordenación sistemática. Por tal motivo ha de hacerse mención en este lugar a la llamativa colocación cíclica de las primeras cuatro cantatas de este ciclo anual. Primeramente, siguiendo un plan concreto, reparte Bach la voz del cantus firmus - la voz, pues, destinada a la ejecución de la melodía coral - entre las cuatro voces del coro. En la BWV 20 comienza la voz de soprano, en la BWV 2 sigue la voz de alto, en la BWV 7 canta el tenor y en la BWV 135 el bajo. En las siguientes composiciones del ciclo anual se atiene Bach al tipo habitual del período o movimiento coral asignando la melodía coral la más veces a la voz de soprano. Pero no todo queda en la llamativa repartición de las voces siguiendo un plan concreto. La diferenciación se extiende a la configuración formal de los mismos perí-

odos iniciales. La cantata BWV 20 (y, por ende, el ciclo anual completo) se inicia con una magnífica obertura en estilo francés. Comienza Bach la siguientes cantata, la BWV 2, con un movimiento de motete en el que se prefijan todas las frases de la coral antes de que la voz de alto llegue a ejecutar la melodía en largos tonos. Los instrumentos se limitan aquí al juego de la parte de colla en apoyo de las voces. La cantata BWV 7 se inicia entonces con un período de concierto a la manera italiana para violín y orquesta, mientras que la BWV 135 comienza con una amplia fantasía coral.

Probablemente al oyente contemporáneo no se llamará la atención el enciclopédico carácter de esta música, toda vez que estas cantatas fueron ejecutadas alternativamente un domingo en St. Thomae y otro en St. Nikolai. Como quiera que sea, al público difícilmente habría quedado inadvertida la clara voluntad de Bach de dedicarse afanosamente a la música coral. Nuestro autor no se conformó a estos respectos con la adaptación en forma de motete del preludio y el escueto período para la conclusión, sino que incorpora segmentos y motivos a la manera del lied también en los demás períodos. En el recitativo secco segundo compuso la melodía tras el fondo de las frases textuales semejantes a corales y en la forma de arioso dejando acompañar al continuo en forma de canon. También en la parte central de la siguiente aria concertante, en la última frase textual, cita la voz de alto en solo la melodía de la coral. La líneas entrecruzadas de los oboes, instrumentos de arco y continuo de la última aria han sido frecuentemente interpretadas como imagen de la cruz: connotación de fe cristiana que efectivamente se trasluce en la expresión “En la cruz la Verdad de la Palabra percíbese” („das Wort bewährt erfunden”...).

Oh Dios, qué dolor de corazón BWV 3

Génesis: 14. de enero de 1725

Destino: segundo domingo después de la festividad de la Epifanía

Texto: según la canción del mismo principio de Martin Moller (1587). Se conservan literalmente las estrofas 1, 2 y 18 (períodos 1, 2 y 6); refundición (autor desconocido): estrofas de la 3 a la 16 (períodos del 2 al 5).

Ediciones completas: BG 1: 75 - NBA I/5: 191

También esta cantata forma parte del ciclo anual de cantatas corales iniciado el día 11 de junio de 1724. El punto de partida es la canción de 18 estrofas de Martin Moller, basada a su vez en el himno latino medieval „Jesu dulcis memoriae”, en el que se muestra a Jesús como consuelo y auxiliador. Resulta un tanto sorprendente el que el texto de esta canción no muestre relación alguna con el pasaje de los Evangelios leído con ocasión de aquél día: las bodas de Caná y el primer milagro realizado por Jesús. Este tipo de relación se busca en vano igualmente en las dos otras cantatas compuestas por Bach para este día (la BWV 155 de la época de Weimar y la BWV 13 para 1726). Los textos de las tres cantatas reflejan, antes bien, las adversidades de la vida, el rigor del camino que ha de conducir al creyente al cielo. Probablemente refiérense estos temas a la lectura epistolar que tiene lugar ese mismo día: „alegraros en la esperanza, sed pacientes en la adversidad, manteneros en la oración” (Epístola a los romanos. 12, 6 - 16). La coral u otras estrofas sueltas de ésta han sido empleadas por Bach en otras cantatas, en la BWV 44, del año 1724 y, como coral titular, en la BWV 58 del año 1727.

El movimiento o período introductorio ha sido transcrito en „adagio” y es de expresivo carácter clamoroso. Dos oboi d'amore, el juego de cuerda y el continuo ejecutan el material temático de que se llegarán a servir las tres

voces superiores prefigurando las frases corales correspondientes (melodía del „Oh Jesucristo, luz de mi vida” – „O Jesu Christ, meins Lebens Licht”). El cantus firmus es ejecutado por el bajo y realizado por un trombón – he aquí, junto a las cantatas BWV 2 y BWV 96 (alto), BWV 7 (tenor) y BWV 135 (bajo), una de las excepciones del ciclo anual de cantatas corales en cuyos restantes casos asigna Bach el cantus firmus a la voz de soprano. También en el subsiguiente recitativo, en el que participan las cuatro voces, resuena la coral en tanto período engarzante de cuatro voces en solo (esto es, en el que las cuatro voces se hallan separadas entre sí) y cuya primera frase como motivo ostinato es en continuo. La siguiente aria, por alternancia de envites a intervalos, configura expresiones textuales concretas como “infernál opresión” („Höllenangst”), “dolor” („Pein”) y “gozoso cielo” („Freudenhimmel”) en figuras decididamente cromáticas y más bien melódicas. Estos rasgos caracterizan igualmente al recitativo siguiente. Antes del sencillo período coral final escuchamos un dueto en el que nuevamente intenta Bach dar forma a unos pares textuales antitéticos como “preocupaciones” („Sorgen”), “angustia” („Bedrängnis”) y “alegría” („Freudigkeit”). El acto de llevar la cruz, finalmente, exprésase implícitamente acaso en las notas preferentes y modulaciones en modos tonales tan entrecruzados como el fa sostenido menor y el do sostenido menor. No sería ésta la única vez en que Bach dejara de mostrar exteriormente semejante metafórismo permitiendo percibir su sentido solamente al observador de la partitura y las voces.

Vol. 2

Kantaten • Cantatas

BWV 4-6

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije vom Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 4-6), Heinz Jansen (BWV 4)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar/Oktobre 1979 (BWV 5), Dezember 1980 (BWV 4, 6)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editorial staff/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Christ lag in Todesbanden“ *BWV 4 (19'54)*

“Christ lay to death in bondage” • «Christ gisait dans les bras de la mort» • “Christo yacía en los lazos de muerte”

Edith Wiens - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Peter Schreier - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso
Hans-Joachim Erhard - organo

„Wo soll ich fliehen hin“ *BWV 5 (20'16)*

“Where shall I refuge find” • «Où est mon refuge» • “Hacia dónde ne de huir”

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hans Wolf - Tromba • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Christian Hedrich - Viola
Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

„Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ *BWV 6 (19'06)*

“Bide with us, for it will soon be evening” • «Demeure auprès de nous, car le soir approche et le jour se meurt» • “Permanence junto a nosotros, pues la tarde oscurece y el día declina”

Edith Wiens - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso
Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Alfred Lessing - Violoncello piccolo • Gerhard Mantel - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 4 „Christ lag in Todesbanden“

No. 1	Sinfonia <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabasso, Organo</i>	1	0:49
No. 2	Coro (Versus I): Christ lag in Todesbanden <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabasso, Organo</i>	2	4:39
No. 3	Duetto (Versus II. S, A): Den Tod niemand zwingen kunnt <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	3	3:21
No. 4	Aria (Versus III. T): Jesus Christus, Gottes Sohn <i>Violono I solo, Violoncello, Organo</i>	4	2:18
No. 5	Coro (Versus IV): Es war ein wunderlicher Krieg <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	5	2:36
No. 6	Aria (Versus V. B): Hier ist das rechte Osterlamm <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabasso, Organo</i>	6	2:43
No. 7	Duetto (Versus VI. S, T): So feiern wir das hohe Lied <i>Violoncello, Organo</i>	7	1:56
No. 8	Choral (Versus VII): Wir essen und leben wohl <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabasso, Organo</i>	8	1:22
Total Time BWV 4			19:54

BWV 5 „Wo soll ich fliehen hin“

No. 1	Coro : Wo soll ich fliehen hin <i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	9	4:00
No. 2	Recitativo (B): Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt <i>Violoncello, Cembalo</i>	10	1:10
No. 3	Aria (T): Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle <i>Viola, Violoncello, Cembalo</i>	11	5:44
No. 4	Recitativo (A) e Choral: Mein treuer Heiland tröstet mich <i>Oboe I, Violoncello, Organo</i>	12	1:38
No. 5	Aria (B): Verstumme, Höllenheer <i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>	13	5:47

No. 6	Recitativo (S): <i>Violoncello, Organo</i>	Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt	14	1:06
No. 7	Choral: <i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	Führ auch mein Herz und Sinn	15	0:51

Total Time BWV 5 20:16

BWV 6 „Bleib bei uns“

No. 1	Coro: <i>Oboi I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	Bleib bei uns	16	5:37
No. 2	Aria (A): <i>Oboe da caccia, Violoncello, Organo</i>	Hochgelobter Gottessohn	17	4:04
No. 3	Choral (S): <i>Violoncello piccolo, Violoncello, Organo</i>	Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ	18	4:25
No. 4	Recitativo (B): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Es hat die Dunkelheit	19	1:00
No. 5	Aria (T): <i>Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	Jesus, laß uns auf dich sehen	20	3:04
No. 6	Choral: <i>Oboi I + II, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ	21	0:47

Total Time BWV 6 19:06

Total Time BWV 4-6 59:16

1. Sinfonia

2. Coro [Versus I]

Christ lag in Todesbanden
 Für unsre Sünd gegeben,
 Er ist wieder erstanden
 Und hat uns bracht das Leben;
 Des wir sollen fröhlich sein
 Gott loben und ihm dankbar sein
 Und singen halleluja,
 Halleluja!

3. Duetto [Versus II]

Den Tod niemand zwingen kunnt
 Bei allen Menschenkindern,
 Das macht' alles unsre Sünd,
 Kein Unschuld war zu finden.
 Davon kam der Tod so bald
 Und nahm über uns Gewalt,
 Hielt uns in seinem Reich gefangen.
 Halleluja!

1. Sinfonia

2. Chorus [Verse 1]

Christ lay to death in bondage,
 For all our sin was given;
 He is once more arisen
 And hath us brought true life now;
 For this shall we joyful be,
 God giving praise and gratitude
 And singing hallelujah.
 Hallelujah!

3. Duet [Verse 2]

That death no one could subdue
 Amongst all mankind's children;
 This was all caused by our sin,
 No innocence was found then.
 From this came, then, death so quick
 And seized power over us,
 Held us in his realm as captives.
 Hallelujah!

1. Sinfonia

2. Chœur [Verset I]

Christ gisait dans les bras de la mort,
 S'est donné pour nos péchés,
 Il est ressuscité
 Et nous a apporté la vie;
 Notre joie est de rigueur,
 Il nous faut louer Dieu et le remercier
 En chantant Alléluia,
 Alléluia !

3. Duetto [Verset II]

Personne n'a su vaincre la mort
 Parmi tout le genre humain,
 Tout ceci a été causé par nos péchés,
 Nul n'était innocent.
 La mort ne se fit pas attendre
 Et s'empara de nous,
 Elle nous a capturés, nous sommes sous son empire.
 Alléluia !

1. Sinfonía

2. Coro [Verso I]

Cristo yacía en los lazos de la muerte
 entregado por nuestro pecado;
 El ha resucitado
 y nos ha traído la vida;
 por ello debemos estar gozosos,
 alabar a Dios y agradecerle
 y cantar Aleluya,
 ¡Aleluya!

3. Dueto [Verso II]

Nadie pudo doblegar a la muerte
 de todas las criaturas humanas,
 esto lo hizo todo nuestro pecado,
 ningún inocente pudo encontrarse.
 De allí provino la muerte
 que presto nos avasalló
 y nos mantuvo atrapados en su reino.
 ¡Aleluya!

4. Aria [Versus III]

Jesus Christus, Gottes Sohn,
 An unser Statt ist kommen
 Und hat die Sünde weggetan,
 Damit dem Tod genommen
 All sein Recht und sein Gewalt,
 Da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
 Den Stach'l hat er verloren,
 Halleluja!

5. Coro [Versus IV]

Es war ein wunderlicher Krieg,
 Da Tod und Leben rungen,
 Das Leben behielt den Sieg,
 Es hat den Tod verschlungen.
 Die Schrift hat verkündigt das,
 Wie ein Tod den andern fraß,
 Ein Spott aus dem Tod ist worden.
 Halleluja!

6. Aria [Versus V]

Hier ist das rechte Osterlamm,
 Davon Gott hat geboten,
 Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
 In heißer Lieb gebraten,
 Das Blut zeichnet unsre Tür,
 Das hält der Glaub dem Tode für,
 Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
 Halleluja!

4. Aria [Verse 3]

4

Jesus Christ is God's own Son,
 To our abode he cometh
 And hath all sin now set aside,
 Whereby from death is taken
 All his rule and all his might;
 Here bideth nought but death's mere from,
 His sting hath fully perished.
 Hallelujah!

5. Chorus [Verse 4]

5

It was an awesome thing that strife,
 When death and life did wrestle;
 And life did the vict'ry win,
 For it hath death devoured.
 The Scripture foretold it so,
 How one death the other ate;
 To scorn has now death been given.
 Hallelujah!

6. Aria [Verse 5]

6

Here is the spotless Easter lamb,
 Whereof God hath commanded;
 It is high on the cross's branch
 In ardent love now burning;
 The blood signeth now our door,
 Our faith doth it to death display,
 The strangler can now no more harm us.
 Hallelujah!

4. Air [Verset III]

Jésus Christ, Fils de Dieu,
 A pris notre place
 Et a supprimé nos péchés,
 Nous soustrayant ainsi
 De l'emprise de la mort,
 La mort a perdu à jamais sa forme,
 Elle a perdu son aiguillon.
 Alléluia !

5. Chœur [Verset IV]

Ce fut une étrange guerre
 Alors que la mort luttait contre la vie,
 La vie remporta la victoire,
 Elle anéantit la mort.
 L'Écriture a prêté
 Comment une mort en engloutira une autre
 La mort n'est plus que dérision.
 Alléluia!

6. Air [Verset V]

Voici le véritable agneau pascal
 Que Dieu a imposé,
 Là-haut sur le bois de la Croix,
 Il a été brûlé dans son amour fervent.
 Notre porte est maculée de son sang,
 La foi en fait montre à la mort,
 Le bourreau ne pourra plus nous faire de tort.
 Alléluia!

4. Aria [Verso III]

Jesucristo, el Hijo de Dios,
 vino a ocupar nuestro lugar
 y borró el pecado,
 quitando con ello a la muerte,
 todo su derecho y poder;
 de la muerte no queda más que la apariencia,
 ha perdido su aguijón.
 ¡Aleluya!

5. Coro [Verso IV]

Fue una guerra singular,
 en la que lucharon la muerte y la vida;
 la vida salió vencedora,
 devoró a la muerte.
 Las Escrituras habían anunciado,
 cómo una muerte devoraría a otra.
 La muerte ha sido burlada.
 ¡Aleluya!

6. Aria [Verso V]

He aquí el verdadero Cordero Pascual
 del cual Dios ha convidado,
 y que en el alto leño de la cruz
 fue abrasado en ardiente amor.
 Su sangre marca nuestra puerta,
 que opone la fe a la muerte;
 el exterminador no puede dañarnos más.
 ¡Aleluya!

7. Aria (Duetto) [Versus VI]

So feiern wir das hohe Fest
 Mit Herzensfreud und Wonne,
 Das uns der Herre scheinen läßt,
 Er ist selber die Sonne,
 Der durch seiner Gnade Glanz
 Erleuchtet unsre Herzen ganz,
 Der Sünden Nacht ist verschwunden.
 Halleluja!

8. Choral [Versus VII]

Wir essen und leben wohl
 In rechten Osterfladen,
 Der alte Sauerteig nicht soll
 Sein bei dem Wort der Gnaden,
 Christus wil die Koste sein
 Und speisen die Seele allein,
 Der Glaub will keins andern leben.
 Halleluja!

7. Aria (Duet) [Verse 6]

So let us keep the great high feast
 With heartfelt joy and pleasure,
 Which us the Lord makes manifest;
 He is himself the sunlight,
 And through his own shining grace
 He filleth all our hearts with light;
 The sin-filled night now hath vanished.
 Hallelujah!

8. Chorale [Verse 7]

We eat now and live indeed
 On this true bread of Easter;
 The ancient leaven shall not
 Bide with the word of favor;
 Christ would be our sustenance
 And nourish the soul alone,
 For faith would on none other live.
 Hallelujah!

7. Air (Duetto) [Verset VI]

Aussi célébrons-nous la grande fête
 Dans la joie et la félicité
 Que le Seigneur fait briller aux éclats,
 Lui-même est le soleil,
 Qui par la splendeur de sa grâce
 Illumine nos cœurs entiers,
 La nuit des péchés a disparu.
 Alléluia!

8. Chœur [Verset VII]

Nous mangeons pour notre bien-être
 La vraie galette de Pâques,
 Le vieux levain ne sera pas
 Offert au nom de la grâce,
 Christ sera la subsistance
 Et nourrira les âmes,
 Le fidèle ne veut pas d'autre vie.
 Alléluia!

7. Aria (Duetto) [Verso VI]

Con júbilo y alegría
 celebramos la gran Fiesta
 que el Señor nos brinda.
 El mismo es el sol
 que con el resplandor de su misericordia
 ilumina totalmente nuestros corazones;
 la noche del pecado ha desaparecido.
 ¡Aleluya!

8. Coral [Verso VII]

Vivimos y comemos bien
 del verdadero pan pascual;
 no deberá haber levadura vieja
 en la palabra de la Gracia,
 Cristo quiere ser el alimento
 y nutrir Él solo a nuestra alma,
 la fe ninguna otra cosa anhela.
 ¡Aleluya!

1. Coro

Wo soll ich fliehen hin,
 Weil ich beschweret bin
 Mit viel und großen Sünden?
 Wo soll ich Rettung finden?
 Wenn alle Welt herkäme,
 Mein Angst sie nicht wegnähme.

2. Recitativo

Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt,
 Er hat vielmehr den ganzen Geist bedeckt,
 Gott müßte mich als unrein von sich treiben;
 Doch weil ein Tropfen heilges Blut
 So große Wunder tut,
 Kann ich noch unverstoßen bleiben.
 Die Wunden sind ein offnes Meer,
 Dahin ich meine Sünden senke,
 Und wenn ich mich zu diesem Strome lenke,
 So macht er mich von meinen Flecken leer.

3. Aria

Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,
 Ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!
 Es fühlet mein Herz die tröstliche Stunde,
 Nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,
 Es wäschet die sündlichen Flecken von sich.

1. Chorus

Where shall I refuge find,
 For I am burdened low
 By sins both great and many?
 Where shall I find salvation?
 Were all the world here gathered,
 My fear ist would not vanquish.

2. Recitative

Chaotic sin hath me not merely stained,
 It hath, much worse, my soul completely veiled.
 God surely would have banished me as sullied;
 But since a drop of holy blood
 Such mighty wonders doth,
 I can still unrejected bide here.
 Those wounds are now an open sea,
 Wherein I may sink my transgressions,
 And when I steer my course into these waters,
 Then doth he me of all my stains make free.

3. Aria

Pour forth thine abundance, thou fountain immortal,
 Ah, well up with blood-streaming rivers o'er me!
 My heart doth perceive here its moment of comfort,
 Now sink all my burdensome sins to the bottom,
 It purgeth the sin-ridden stains from itself.

1. Chœur

Où est mon refuge,
Moi qui suis chargé
De tant de graves péchés?
Où trouverai-je le secours?
Rien au monde
Ne pourrait effacer mon angoisse.

2. Récitatif

Je suis non seulement souillé par cette multitude de péchés,
Mais même mon esprit entier en est recouvert,
Dieu devrait me rejeter pour mon impureté;
Mais parce qu'une goutte de ce sang sacré
Réalise de tels miracles,
Il ne m'a pas répudié.
Ces blessures sont comme un vaste océan,
Dans lequel je noie mes péchés,
Et si je me laisse guider par ce courant,
Il me libère de mes taches.

3. Air

Épanche-toi en abondance, ô source divine,
Ah ! répands tes flots de sang sur moi!
Mon cœur ressent la consolation à cet instant
Et les charges pesantes sombrent dans les abysses,
Les taches pécheresses se purgent d'elles-mêmes.

1. Coro

¿Hacia dónde he de huir,
así como estoy cargado
con muchos y grandes pecados?
¿Adónde encontraré la salvación?
Aunque todo el mundo se congregara aquí,
el miedo no me dejaría.

2. Recitativo

El Fárrago de pecados no sólo me ha manchado,
sino que ha cubierto todo mi espíritu,
Dios debería echarme por impuro;
pero como una gota de sangre sagrada
hace tan grandes milagros,
aún puedo quedarme sin ser rechazado.
Las heridas son un mar abierto,
donde volcaré mis pecados,
y si me encauzo hacia esta corriente,
ella me liberará de mis manchas.

3. Aria

Derrámate copiosamente, tú, fuente divina,
Ah, bulle con corrientes de sangre hacia mí.
Mi corazón siente el momento reconfortante,
ya se hunden las pesadas cargas,
lavando las manchas pecaminosas.

4. Recitativo e Choral

Mein treuer Heiland tröstet mich,
 Es sei verscharrt in seinem Grabe,
Was ich gesündigt habe;
 Ist mein Verbrechen noch so groß,
 Er macht mich frei und los.
 Wenn Gläubige die Zuflucht bei ihm finden,
 Muß Angst und Pein
 Nicht mehr gefährlich sein
 Und alsobald verschwinden;
 Ihr Seelenschatz, ihr höchstes Gut
 Ist Jesu unschätzbares Blut;
 Es ist ihr Schutz vor Teufel, Tod und Sünden,
 In dem sie überwinden.

5. Aria

Verstumme Hölleheer,
 Du machst mich nicht verzagt!
 Ich darf dies Blut dir zeigen,
 So mußt du plötzlich schweigen,
 Es ist in Gott gewagt.

4. Recitative with instr. chorale

12

My faithful Savior comforts me,
 Let now within the tomb be buried
All wrongs I have committed
 Though my transgressions be so great,
 He makes me free and safe.
 When faithful people refuge find beside him,
 Shall fear and grief
 No longer danger bring
 And in a trice shall vanish.
 Their spirit's store, their highest wealth
 Is Jesus' very priceless blood;
 It is their shield 'gainst devil, death and error;
 In it shall they have vict'ry.

5. Aria

13

Grow silent, host of hell,
 Thou mak'st me not afraid!
 If this blood now show thee,
 Thou must at once be silent,
 For this in God I dare.

4. Récitatif avec choral

Mon fidèle Sauveur me console,
 Dans son tombeau sont enfouis
Tous les péchés que j'ai commis;
 Quel que soit le poids de mon crime,
 Il m'en libère.
 Quand des fidèles trouvent refuge auprès de Lui,
 Ils ne sont plus exposés aux périls
 Que comportent l'angoisse et la douleur
 Et qui s'évanouissent peu après;
 Le trésor de leur âme, leur Bien suprême
 est le sang inestimable de Jésus;
 Il est leur bouclier devant le diable, la mort et les péchés,
 Sur lesquels ils triompheront.

5. Air

Tais-toi, armée infernale,
 Tu ne réussiras pas à me décourager!
 Je te montre ce sang
 Et te voilà réduit au silence,
 C'est grâce à Dieu que j'ose.

4. Recitativo y Coral

Mi fiel Salvador me reconforta,
 deja que sea enterrado en su sepulcro,
aquello que he pecado;
 aunque mi falta sea grande,
 Él me libera y me salva.
 Si los creyentes encuentran refugio en Él,
 el miedo y el tormento
 ya no serán un peligro,
 y en el acto desaparecerán;
 su tesoro del alma, el bien más grande
 es la sangre inapreciable de Jesús;
 Es su protección contra el demonio, la muerte y los
 pecados,
 con la que los vencen.

5. Aria

Enmudece, ejército infernal,
 no me infundes temor.
 Yo puedo mostrarte esta sangre,
 y deberás súbitamente callar,
 está desafiada en Dios.

6. Recitativo

Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt,
 Und da des Blutes edler Saft
 Unendlich große Kraft
 Bewährt erhält,
 Daß jeder Tropfen, so auch noch so klein,
 Die ganze Welt kann rein
 von Sünden machen,
 So laß dein Blut
 Ja nicht an mir verderben,
 Es komme mir zugut,
 Daß ich den Himmel kann ererben.

7. Choral

Führ auch mein Herz und Sinn
 Durch deinen Geist dahin,
 Daß ich mög alles meiden,
 Was mich und dich kann scheiden,
 Und ich an deinem Leibe
 Ein Gliedmaß ewig bleibe.

6. Recitative

14

I am, indeed, the world's mere smallest part,
 And since that blood's rare liquid hath
 Its boundless mighty pow'r
 Preserved intact,
 So that each drop, however small it be,
 Can all the world make clean
 Of its transgressions,
 Then let thy blood
 Upon me bring no ruin,
 And me so benefit,
 That I, then, heaven may inherit.

7. Chorale

15

Lead e'en my heart and will
 Through thine own Spirit hence,
 That I may shun all perils
 Which me from thee could sever,
 And I of thine own body
 A member bide forever.

6. Récitatif

Je ne suis qu'une infime partie du monde,
 Et puisque la noble sève de ton sang
 Conserve intacte une force immense,
 Et que chaque goutte, aussi infime soit-elle,
 Peut purifier le monde entier
 De ses péchés,
 Ne verse ainsi pas en vain
 Ton sang sur moi,
 Et laisse-moi bénéficier
 Et hériter du Ciel.

7. Chœur

Que ton Esprit traverse
 Aussi mon cœur et ma raison
 Afin que je fuie
 Ce qui pourrait me séparer de Toi
 Et que je reste éternellement
 Une partie de ton Corps.

6. Recitativo

Yo sólo soy la parte mis pequeña de este mundo,
 y dado que el fluido de la noble sangre,
 gran fuerza infinita,
 se mantiene airosa,
 de tal manera que cada gota,
 por más pequeña,
 puede purificar al mundo de los pecados,
 haz que tu sangre,
 no se pierda en mí,
 que me beneficie,
 para que pueda heredar el Cielo.

7. Coral

Conduce también mi corazón y mente
 por la guía de tu espíritu,
 para que yo pueda evitar todo
 lo que pudiera separarme de ti,
 y que yo de tu cuerpo,
 eternamente un miembro sea.

1. Coro

*Bleib bei uns, denn es will Abend werden, und der
Tag hat sich geneiget.*

2. Aria

Hochgelobter Gottessohn,
Laß es dir nicht sein entgegen,
Daß wir itzt vor deinem Thron
Eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
Weil die Finsternis einbricht.

3. Choral

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

In dieser letzt'n betrübten Zeit
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,
Daß wir dein Wort und Sakrament
Rein b'halten bis an unser End.

1. Chorus

*Bide with us, for it will soon be evening,
and the day is now declining.*

2. Aria

High-exalted Son of God,
Let it thee not be unwelcome
That we now before thy throne
A petition lay before thee:
Bide, oh, bide for us our light,
For the darkness doth steal in.

3. Chorale

Oh, bide with us, Lord Jesus Christ,
For now the evening is at hand,
Thy godly word, that radiant light,
Let in our midst, yea, never fade.

Within this recent time of woe
Grant us, O Lord, steadfastness sure,
That we thy word and sacrament
Keep ever pure until our end.

1. Chœur

Demeure auprès de nous, car le soir approche et le jour se meurt.

2. Air

Ô Fils de Dieu porté aux nues,
Veuille bien accepter
Qu'à ce moment, devant ton Trône
Nous déposions une prière :
Demeure, ah ! demeure notre lumière,
Les ténèbres tombent.

3. Chœur

Ô demeure parmi nous, Seigneur Jésus,
Le soir vient de tomber,
Ta Parole divine, la clarté lumineuse,
Ne la laisse pas s'éteindre pour nous.

En cet instant d'affliction extrême,
Prête-nous, Seigneur, la constance
Afin que nous conservions jusqu'à notre fin
Ta Parole et Ton Sacrement.

1. Coro

Permanece junto a nosotros, pues la tarde oscurece y el día declina.

2. Aria

Muy alabado Hijo de Dios,
Permite que ante Tu trono
Nuestra plegaria
Exclamemos:
Sé nuestra luz, ay, sélo,
Que las tinieblas llegan.

3. Coro

¡Ay, permanece junto a nosotros, Señor Jesucristo,
Pues de noche se ha hecho,
No permitas que la Palabra divina,
La clara luz se extinga.

En estos tiempos de opresión
Dános fuerzas, Señor,
Que Tu Palabra y Sacramento
Puros hasta la hora última conservemos.

4. Recitativo

Es hat die Dunkelheit
 An vielen Orten überhand genommen.
 Woher ist aber dieses kommen?
 Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
 Nicht in Gerechtigkeit
 Vor dir, o Gott, gewandelt
 Und wider ihre Christenpflicht gehandelt.
 Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

5. Aria

Jesu, laß uns auf dich sehen,
 Daß wir nicht
 Auf den Sündenwegen gehen.
 Laß das Licht
 Deines Worts uns heller scheinen
 Und dich jederzeit treu meinen.

6. Choral

Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
 Der du Herr aller Herren bist:
 Beschirm dein arme Christenheit,
 Daß sie dich lob in Ewigkeit.

4. Recitative

Here hath the darkness now
 Attained the upper hand in many quarters.
 But wherefore is this come upon us?
 The cause is simply that the humble and the mighty
 Keep not in righteousness
 Before thee, God their pathway
 And violate their duty now as Christians.
 Thus hast thou e'en the lampstands overturned now.

5. Aria

Jesus, keep our sights upon thee,
 That we not
 Walk upon the sinful pathway.
 Let the light
 Of thy word o'er us shine brighter,
 And forever grant thy favor.

6. Chorale

Reveal thy might, Lord Jesus Christ,
 O thou who art the Lord of Lords;
 Protect thy wretched Christian folk,
 That they praise thee eternally.

4. Récitatif

Les ténèbres à présent
 Envahissent de nombreux lieux.
 Mais pourquoi en est-il ainsi? La raison en est chez les
 hommes,
 les petits comme les grands
 Qui n'ont pas respecté ta Loi, ô Seigneur,
 Et qui ont failli à leur devoir de chrétien.
 Et pour cela Tu as fait tomber le chandelier.

5. Air

Jésus, laisse-nous lever nos regards vers Toi
 Ne nous laisse pas
 Suivre les sentiers du péché.
 Fais briller plus haute
 La lumière, Ta Parole,
 Que nous te restions fidèles à tout jamais.

6. Chœur

Démontre ta puissance, Seigneur Jésus-Christ,
 Toi qui est le Maître des maîtres:
 Étends Ta main protectrice sur ton pauvre peuple
 Qu'il puisse te louer au siècle des siècles.

4. Recitativo

¡La oscuridad
 en tantos lugares prevalece!
 ¿Cómo ha podido ser?
 Ni chicos ni grandes por la senda de la justicia
 Ante Ti caminan, oh Dios,
 Contra el cristiano deber haciendo,
 Luego de ellos Tu luz apartas.

5. Aria

Jesús, permítenos contemplarte,
 Para que no nos desviemos
 Por las sendas del pecado.
 Haz que la luz
 De Tu palabra nos ilumine
 Y por siempre te confesemos.

6. Coro

Muestra Tu poder, oh Señor Jesucristo,
 Pues que de maestros maestro eres:
 Protege a Tu afligida cristiandad
 Y que te alabe ella por toda la eternidad.

Christ lag in Todesbanden BWV 4

Entstehung: um 1707/08

Bestimmung: 1. Ostertag

Text: Martin Luther (1524), freie Nachdichtung der lateinischen Sequenz „Victimae paschali laudes“.

Gesamtausgaben: BG 1: 97 - NBA I/9: 3

Diese in Mühlhausen entstandene Osterkantate gehört zu den frühesten Kantatenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Sie ist freilich nur in Form der Stimmen für weitere Aufführungen 1724 und 1725 in Leipzig überliefert. Hier ließ Bach die Singstimmen mit Cornetti und Posaunen verstärken, und es mag sein, daß der schlichte Schlußchoral eine Wiederholung des Eingangschores ersetzte.

Dessen ungeachtet gehört dieses Stück zu den bemerkenswertesten Kantaten Bachs und seiner Zeit überhaupt. Zum einen hält sie sich ganz an Luthers Text, ist also eine Choralkantate „per omnes versus“ und nicht, wie ein Parallelstück Johann Pachelbels über das gleiche Lied, mit freier Dichtung versetzt. Dies bedingt zum anderen eine formale Gestaltung, die auf „moderne“ Elemente, den Konzertsatz, Rezitative und die da-capo-Arie gänzlich verzichtet. Der fünfstimmige Streichersatz (mit geteilten Bratschen) lehnt sich an ältere Vorbilder an; selbst die vorangestellte Sinfonia ist keine konzertante Einleitung, sondern eine die einzelnen Choralzeilen abschnittsweise, im Diskant leicht verziert vortragende Ouvertüre. Für die dann folgenden, insgesamt sieben Strophen des Liedes findet Bach eine symmetrische Anordnung. Die Ecksätze sowie der zentrale Satz 4 sind dem Chor zugewiesen, 2 und 6 einem Solistenduoett sowie 3 und 5 einem einzelnen Solisten. In jedem dieser Sätze wird der cantus firmus in einer anderen Art und

Weise ausgeleuchtet und vorgetragen. Darüberhinaus zeigt sich Bach hier bereits in der Kunst beschlagen, einzelne Worte oder den Sinn ganzer Textabschnitte unmittelbar verständlich abzubilden.

Vers eins führt ihn in langen Notenwerten im Sopran; die Unterstimmen üben sich in Imitation und freier Figuration bis hin zum beschleunigten „Halleluja“. Satz zwei läßt unter der in Sopran und Alt liegenden Melodie ein ostinates Continuumotiv hören. Der dritte Satz bindet den Solotenor ein in ein Trio mit Violine und Continuo. Bach hebt den Text „nichts denn Tods Gestalt“ durch ein „Adagio“ heraus und weist dadurch, am Ostersonntag, auf die Bedeutsamkeit dieser Worte hin. Ähnlich wie in der Motette „Jesu meine Freude“ betont er das Wort „nichts“ durch eine ihm folgende Generalpause. Satz vier ist ein motettischer Satz klassischen Zuschnitts, mit Vorimitationen und der gewichtig im Alt notierten Melodie. Zur Verdeutlichung der Worte „Wie ein Tod den andern fraß“ läßt Bach die Singstimmen in Form eines Kanons einsetzen. Baß-Solist und, etwas versetzt, die Violine tragen die Melodie im fünften Satz vor; auch hier nutzt Bach die Gelegenheit, ein Wort plakativ abzubilden: „dem Tode“ gibt er mit einer fallenden, verminderten Duodezime tiefes Gewicht. Die Feier des Osterfestes, wie sie in der folgenden Strophe beschrieben wird, bildet Bach schließlich mit auflockernden Triolenfiguren in den hohen Stimmen Sopran und Tenor ab.

Wo soll ich fliehen hin BWV 5

Entstehung: zum 15. Oktober 1724

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Heermann (1630). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 11 (Sätze 1 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophen 2 bis 10 (Sätze 2 bis 6).

Gesamtausgaben: BG I: 127 - NBA I/24:135

Die Kantate gehört in den zweiten Leipziger, mithin den Choralkantaten-Jahrgang. Wie immer nehmen Text und Musik Bezug auf das Evangelium des Tages, das (Matthäus 9, 1 - 8) von der Heilung des Gichtbrüchigen durch Jesus handelt. An einem Stück wie diesem wird besonders deutlich, wie sehr die Figuralmusik im Gottesdienst im Dienste der Exegese des gelesenen Schrifttextes stand, die Predigt verstärkte oder sich gegebenenfalls anderen Aspekten des Evangeliums zuwandte. Musik fand und findet einen anderen Zugang zum Hörer als das gesprochene Wort; deshalb verstärkt sie durch ihre Faktur, aber auch durch die Auswahl oder Zusammenstellung des zu vertonenden Textes oft die Perspektive darauf, was das Wort Christi über die heilsgeschichtliche oder historische Wirkung hinaus für den einzelnen, zeitgenössischen Gläubigen wohl zu bedeuten habe.

In dieser Kantate wird der situationsbezogene Satz Jesu „Deine Sünden sind dir vergeben“ auf seinen späteren Opfertod bezogen, mit dem die ganze Menschheit von ihrer Sünde befreit wird. Dies geschieht in den ersten drei Sätzen. Daraus folgt die Auflehnung des Christen gegen das „Höllenneer“ und die Bitte um Erlösung. Vor allem die Erwähnung der teuflischen Macht (Satz 5) nutzt Bach zu einem drastischen Bild: Die Vorschrift „Vivace“, die bewegte Figuration und die obligat verwendete Trompe-

te signalisieren Kampf und Sieg, Achtpausen in diesem Tumult die Aufforderung, zu verstummen. Die vorhergehende Arie (Nr. 3) setzt, in ähnlich sprechender Weise, ein anderes Bild ins Licht: das reichliche Ergießen der göttlichen Quelle. Scheinbar unendliche, melismatische Wellenbewegungen, verbunden mit abwärts gerichteten Dreiklangsbildungen betonen zugleich die drückenden Lasten, die mit den „blutigen Strömen“ zu Grunde sinken. Ob die hier verwendete Viola das von Bach vorgesehene obligate Instrument ist, ist aus dem Quellenbefund nicht eindeutig ersichtlich; Alfred Dürr hält es für „gar nicht so unwahrscheinlich“, daß Bach hier auch an ein Violoncello piccolo gedacht haben könnte.

Im Zentrum der symmetrisch angelegten Kantate steht der vierte Satz, ein Rezitativ. Die Altstimme hat die Worte vorzutragen, mit denen der erste Teil, die Schilderung der Verzweiflung, in den zweiten, der Auflehnung gegen die Hölle und die Bitte um Erlösung, übergeleitet wird. Die Vorschrift „a tempo“ schränkt den Textvortrag in der Freiheit der Deklamation jedoch wesentlich ein und schafft einen eigentümlichen Gegensatz zu den Worten „macht mich frei und los“. Darüber legt Bach in die Oboe den Cantus firmus, gleichsam als Erinnerung an die im Choral gestellte Frage nach dem Ziel und dem Sinn des Lebens, der hier im Text nun eine Antwort angeboten wird.

Bleib bei uns, denn es will Abend werden BWV 4

Entstehung: zum 2. April 1725

Bestimmung: zum 2. Ostertag

Text: Verfasser unbekannt. Eingangssatz: Lukas 24, 29. Strophe 1 des Liedes nach Philipp Melanchthon (deutsch 1579); Strophe 2: Nikolaus Selnecker (1572). Satz 6: Strophe 2 aus „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ von Martin Luther (1542).

Gesamtausgaben: BG I: 153 - NBA I/10: 45

Satz 3 („Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“) wurde von Bach für Orgel bearbeitet und erschien zusammen mit fünf weiteren Choralbearbeitungen „In Verlegung Joh. Georg Schübler“ 1748/49 im Druck (BWV 649).

Während am ersten Ostertag in Leipzigs Kirchen das Evangelium von der Auferstehung Christi nach Markus (Kap. 16) gelesen wurde, galt am tags darauf folgenden Festtag das Interesse dem Bericht des Lukas (24, 13-35) vom Gang der Jünger nach Emmaus. Das Abendempfinden der Lukasworte spinnt der Text weiter in der Bitte, im hereinbrechenden Dunkel nicht alleingelassen zu werden. Verallgemeinert heißt das: der Gläubige möchte in wankelmütigen Situationen in seinem Glauben bestärkt werden. Das Licht im Finstern ist, wie besonders in den Sätzen 3 und 5 betont wird, Jesus.

Bekannt ist diese Kantate vor allem durch zwei Stücke geworden. Der an dritter Stelle stehende, in Trioform gesetzte Choral für Sopran (Cantus firmus), basso continuo und obligates Violoncello piccolo wurde von Bach für die Orgel bearbeitet und ist als fünfter von insgesamt sechs in die Sammlung der sogenannten „Schübler-Choräle“ eingegangen. Das erwähnte „Violoncello piccolo“ übrigens ist ein violaähnliches Instrument mit großem

Tonumfang und erscheint bei Bach nur in einigen Kantaten der Jahre 1724 bis 1726.

Besondere Beachtung aber findet der eröffnende Chorsatz. Das getragene, fast melancholisch wirkende Thema wird von einem Oboenchor (zwei Oboen, zwei Oboi da caccia) vorgetragen, bevor der Chor es aufnimmt und im Wechsel mit instrumentalen Zwischenspielen homophon fortführt. Diesem Präludium folgt „andante“ eine Chorfolge, deren Stimmen erst später von Instrumenten begleitet werden. Ein Rückgriff aufs Präludium schließt diesen Satz ab.

Die beiden Arien dieser Kantate sind ein Preislied auf den hochgelobten Gottessohn (Satz 2) sowie eine eher demütige Bitte um den rechten Weg (Satz 5). In diesem Stück bilden die Streicher, später auch der Sänger Kreuzfiguren ab, die dem Hörer, auch ohne daß das Wort fiel, die Qualität des rechten Weges unmittelbar musikalisch vor Augen geführt haben werden. Die erste Arie beginnt dagegen mit einer herrschaftlichen, affirmativen Geste, während im zweiten Abschnitt absinkende Ganztonschritte vom Hereinbrechen der Finsternis erzählen. Das obligate Soloinstrument, die Oboe da caccia, wurde von Bach bei einer späteren Aufführung durch eine Viola ersetzt.

Christ lay to death in bondage BWV 4

Composed: around 1707/08

Performed on: Easter Day

Text: Martin Luther (1524), freely adapted from the plainsong sequence *Victimae paschali laudes*.

Complete editions: BG 1: 97 - NBA I/9: 3

This cantata was created in Mühlhausen and is one of Johann Sebastian Bach's earliest cantata compositions. However, it has only been preserved in parts for further performances in 1724 and 1725 at Leipzig. Here Bach doubled the vocal parts with cornets and trombones and the simple final chorale may have substituted for a repeat performance of the opening chorus.

Still, this piece is one of Bach's and possibly the period's most remarkable cantatas. For one thing, it is identical in wording to Luther's text, making it a chorale cantata „*per omnes versus*“ and not, like a Pachelbel variation on the same hymn, a free adaptation. For another, this leads to a formal construction that does completely without „modern“ elements, a concerto movement, recitatives and a da-capo aria. The five-part string movement (with divided violas) emulates archaic models; even the opening sinfonia is not a concerto introduction, but rather an overture that presents the chorale lines section by section, with some ornamentation in the descant. Bach then arranges the following seven verses of the hymn symmetrically. The choir takes the corner movements and central movement 4, while 2 and 6 are soloist duets and 3 and 5 solos. Each of these movements highlights and presents different facets of the cantus firmus. Moreover, Bach already shows his ability to convey the sense of individual words or entire text sections in a direct and understandable manner.

The sopranos hold it in long notes in verse one; the lower voices feature imitations and free figurations up to the accelerated „Hallelujah“. Verse two has an ostinato continuo motif shining through the soprano and alto melody. The third verse joins the tenor voice with the violin and continuo in a trio. Bach highlights the text „nought but death's mere form“ with an adagio, thus pointing out the significance of these words for Easter Sunday. Like in the motet *Jesu meine Freude*, he emphasises the word „nought“ by a following tacit. Movement four is a classical motet setting, with preimitations and a weighty interpretation of the melody in the alto voice. To emphasise the words „How one death the other ate“ Bach lets the singing voices enter in a canon setting. The bass soloist holds the melody in the fifth movement, followed a bit later by the violin; again Bach takes the opportunity to underscore a word ostentatiously, by adding intensity and weight to „death“ with a descending diminished twelfth. Finally, Bach portrays the Easter celebrations described in the following verse with light-hearted triplets in the high soprano and tenor voices.

Where shall I refuge find BWV 5

Composed for: 15 October 1724

Performed on: 19th Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Johann Heermann (1630). Identical wording: verses 1 and 11 (movements 1 and 7); reworded (by unknown author) verses 2 to 10 (movements 2 to 6).

Complete editions: BG I: 127 - NBA I/24:135

The cantata belongs to the second Leipzig aka the chorale cantata cycle. As always, text and music take account of the Gospel reading of the day (Matthew 9, 1 - 8), which relates the story of Jesus healing the sick man of the palsy. A piece like this demonstrates how strongly figural music in the church service supported the exegesis of the reading, reinforced the sermon or, where appropriate, addressed other aspects of the Gospel. Music has always found different ways to address the listener than the spoken word; therefore it often reinforces, through its facture or even the selection or compilation of texts set to music, the meaning of Christ's words for the individual, contemporary believer beyond their impact on salvational and worldly history.

In the cantata the words Jesus uses in the Gospel reading, „Your sins shall be forgiven“, are related to his later sacrificial death, which released all of humanity from its sins. This happens in the first three movements and leads to the Christian revolt against the „host of hell“ and the plea for redemption. Bach uses the mentioned powers of evil (movement 5) for a particularly drastic image: The notation „*vivace*“, the moving figuration and the obligato trumpet symbolise fight and victory, while the eighth fermatas in this commotion are an order for silence. The preceding aria (no. 3) highlights another image with sim-

ilarly expressive means: the fountain immortal pouring forth its abundance. Seemingly never-ending, melismatic wave movements combined with descending triads further emphasise the burdensome sins that sink to the bottom with the „blood-streaming rivers“. The sources do not clearly specify whether the viola really is the obligato instrument Bach intended here; Alfred Dürr believes it „isn't all that improbable“ that Bach had a violoncello piccolo in mind.

The fourth movement, a recitative, is the centrepiece of this symmetrically designed cantata. The alto voice sings the words that lead from the first part, the description of despair, to the second, the revolt against hell and plea for redemption. However, the notation „*a tempo*“ restricts the declamatory scope of the text considerably, which is a strange contrast to the words „makes me free and safe“. Bach superimposes the cantus firmus in the oboe voice, echoing the question of the aim and meaning of life posed in the chorale, to which the text of this movement provides the answer.

Bide with us, for it will soon be evening BWV 6

Composed for: 2 April 1725

Performed on: Easter Monday

Text: Unknown author. Opening movement: Luke 24, 29. Verse 1 of the hymn adapted from Philipp Melancthon (German 1579); verse 2: Nikolaus Selnecker (1572). *Movement 6:* verse 2 from Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort by Martin Luther (1542).

Complete editions: BG I: 153 - NBA I/10: 45

Movement 3 („Oh, bide with us, Lord Jesus Christ“) was adapted for the organ by Bach and printed together with five other chorale arrangements „by editor Joh. Georg Schübler“ in 1748/49 (BWV 649).

While Christ's resurrection was read from the Gospel according to Mark (chapter 16) in Leipzig's churches on Easter Day, the focus of the following feast day was on Luke's account (24, 13-35) of the disciples' on the road to Emmaus. The hymn text takes up the evening mood expressed by Luke's words and adds to it the plea not to be left alone at the onset of darkness. In more general terms, the believer seeks reinforcement of his faith for moments of weakness. As emphasised particularly in movements 3 and 5, the light shining through the dark is Jesus.

This cantata owes its popularity to two pieces in particular. Bach adapted the third movement, a chorale trio for soprano (cantus firmus), basso continuo and obligato violoncello piccolo, for the organ and it later became the fifth of six pieces to enter the collection of so-called „Schübler-Chorales“. The mentioned violoncello piccolo is a viola-like instrument with a large register and only appears in few of Bach's cantatas of the years 1724 to 1726.

However, it is the opening choral setting that is especially remarkable. The solemn, almost melancholy theme is performed by an oboe chorus (two oboes, two oboes da caccia), before being taken up by the choir and alternated homophonically with instrumental interludes. This prelude is followed by an „andante“ choral fugue, with accompanying instruments setting in later. This movement ends with a reminiscence of the prelude.

The two arias of this cantata are a song of praise for the high-exalted Son of God (movement 2) and a humble plea to be shown the right way (movement 5). In this piece the strings, and later the singers reproduce cross figures, a musical means to demonstrate the quality of the right way to the listener, without saying it literally. In contrast, the first aria begins with a masterful, affirmative gesture, while descending tones in the second part evoke the onset of darkness. For a later performance Bach replaced the obligato solo instrument, the oboe da caccia, by a viola.

Christ gisait dans les bras de la mort BWV 4

Création le 08/1707

Destination: le premier Jour de Pâques

Texte: Martin Luther (1524), adaptation libre de la séquence latine „Victimae paschali laudes“.

Éditions complètes: BG 1: 97 - NBA I/9: 3

Cette cantate de Pâques qui a été composée à Mühlausen, fait partie des premières compositions de Johann Sebastian Bach. Elle ne nous est, à vrai dire, parvenue que dans le matériel vocal des autres exécutions de 1724 et de 1725 à Leipzig. Bach renforça ici les registres des voix par des cornets et des trombones, et il est possible que le choral final dépouillé ait remplacé une répétition du chœur d'entrée.

En dépit de ceci, ce morceau fait partie des cantates les plus remarquables qu'ait écrites Bach et même de son époque. D'une part, elle suit de très près le texte de Luther, et est donc une cantate chorale „per omnes versus“ et non mêlée de vers librement composés comme dans le morceau parallèle de Johann Pachelbel sur le même cantique. Cette impression est due d'autre part à une organisation formelle qui renonce entièrement aux éléments „modernes“, à la composition concertante, aux récitatifs et à l'air da capo. La composition des cordes à cinq voix (avec altos séparés) s'inspire de modèles archaïques, même la symphonie placée en tête n'est pas une introduction concertante mais une ouverture exposant les différents vers de choral par passages et légèrement ornementale dans le registre du dessus. Bach fait le choix d'une nette symétrie pour toutes les sept strophes du cantique qui suivent. Les versets angulaires ainsi que le verset 4 sont attribués au chœur, les versets 2 et 6 à un duo de solistes ainsi que 3 et 5 à un seul soliste. Dans chacun de ces ver-

sets, le cantus firmus est éclairé et présenté d'une autre manière. Au-delà, Bach montre déjà son talent dans l'art d'illustrer les différentes paroles ou d'éclairer la compréhension de passages du texte de manière intelligible.

La voix soprano mène le verset „Un“ en longues notes; les voix basses s'appliquent à l'imitation et à la figuration libre allant jusqu'à l'„Alléluia“ accéléré. La mélodie du verset deux chantée en soprano et en contralto est sous-tendue par un motif continue ostinato. Le troisième verset relie le solo du ténor dans un trio avec violon et continuo. Bach fait ressortir le texte „La mort a perdu à jamais sa forme“ par un „Adagio“ et renvoie ainsi à l'importance de ces paroles pour le Dimanche de Pâques. De même dans le motet „Jésus ma joie“, il met l'accent sur le mot „rien“ en le faisant suivre d'une pause générale. Le verset quatre est une composition de type motet tout à fait classique, avec des imitations préliminaires et une mélodie marquée avec poids en contralto. Afin d'illustrer les mots „Comment une mort en engoutira une autre“, Bach fait intervenir les registres vocaux sous la forme d'un canon. La contrebasse en soliste et, un peu décalés, les violons présentent la mélodie dans le cinquième verset; ici encore Bach saisit l'occasion pour visualiser un mot: il donne aux mots „à la mort“ un grand poids en introduisant une douzième descendante et diminuée. Bach illustre enfin la Fête de Pâques comme elle est décrite dans la strophe suivante, par de triolets égayants dans les registres aigus soprano et ténor.

Où est mon refuge BWV 5

Création: pour le 15 octobre 1724

Destination: le 19^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que celui du cantique de Johann Heermann (1630). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 11 (Versets 1 et 7); réécrites (auteur inconnu) strophes 2 à 10 (Versets 2 à 6).

Éditions complètes: BG I: 127 - NBA I/24:135

La cantate appartient au deuxième cycle de Leipzig, donc au cycle des cantates chorales. Comme toujours, le texte et la musique sont en rapport avec l'Évangile du jour (Matthieu 9, 1 - 8) qui traite de la guérison du paralytique par Jésus. Ce morceau illustre particulièrement bien le rôle de la musique figurative qui était au service de l'exégèse des textes écrits qui étaient lus durant le service religieux, et qui renforçait le sermon ou le cas échéant, se consacrait à d'autres aspects de l'Évangile. L'auditeur percevait et percevait encore la musique d'une autre manière que la parole, c'est pourquoi elle renforce souvent de par sa facture, mais aussi de par le choix ou par la composition du texte à mettre en musique, les hypothèses de signification de la Parole du Christ au-delà de l'incident historique ou de ses effets au niveau de la histoire sacrée pour chaque fidèle contemporain.

Dans cette cantate, la phrase „Tes péchés te sont pardonnés“ que Jésus prononça dans cette situation est en rapport avec le sacrifice de sa vie, grâce auquel toute l'humanité sera libérée de ses péchés. Ceci se passe dans les trois premiers versets. La révolte du chrétien contre „l'armée infernale“ et la demande de la Rédemption font suite. Bach se sert, avant tout, de la citation de la puissance satanique (verset 5) pour en faire une image frappante : la directive „Vivace“, la figuration mouvementée et les

trompettes utilisées en oblique signalent le combat et la victoire, les demi-soupirs sont une invitation au silence dans ce tumulte. L'air précédent (n° 3) met d'une façon semblable une autre image en lumière : l'abondant épanchement de la source divine. Des mouvements de vagues apparemment infinis et mélismatiques reliés à des formations de triple accord orientés vers le bas accentuent en même temps les charges pesantes qui sombrent dans les abysses avec les “flots de sang”. L'étude des sources ne nous a pas donné une réponse claire à savoir si la viole employée ici est vraiment l'instrument obligé prévu par Bach ; Alfred Dürr considère qu'il n'est „même pas impossible“ que Bach avait pensé ici à un violoncelle piccolo.

Au centre de la cantate composée avec symétrie, se trouve le quatrième mouvement, un récitatif. Le contralto doit présenter les paroles par lesquelles la première partie, la description du désespoir, sera enchaînée par la deuxième, la révolte contre l'enfer et la demande de la Rédemption. La prescription „a tempo“ restreint cependant considérablement la présentation du texte en limitant la déclamation et crée un contraste singulier avec les paroles „libère-moi et délivre-moi“. Bach place là-dessus le cantus firmus joué par le hautbois, comme si l'on devait se souvenir de la question posée dans le choral concernant le but et le sens de la vie et dont la réponse est à présent proposée par le texte.

Demeure auprès de nous, car le soir approche BWV 6

Création: pour le 2 avril 1725

Destination: pour le deuxième jour de Pâques

Texte: Auteur inconnu. Mouvement d'entrée : Évangile Luc 24, 29. Strophe 1 du cantique de Philipp Melancthon (allemand 1579); strophe 2 : Nikolaus Selnecker (1572). Mouvement 6: strophe 2 tiré de „Maintiens nous dans Ta Parole“ de Martin Luther (1542).

Éditions complètes: BG I: 153 - NBA I/10: 45

Le troisième mouvement („Ô demeure parmi nous, Seigneur Jésus“) a été adapté pour orgue par Bach et parut avec cinq autres adaptations chorales „Pour le transfert de Job. Georg Schübler“ 1748/49 en impression (BWV 649).

Alors que le premier dimanche de Pâques, l'Évangile selon Marc rapportant la résurrection du Christ (Chap. 16) était lu dans les églises de Leipzig, le jour de fête qui le suivait, c'était le texte de Luc (24, 13-35) sur le chemin des disciples vers Emmaüs qui était en honneur. La sensation reliée à l'arrivée du soir qui se retrouve dans les paroles de Luc constitue la trame du texte qui se développe alors dans la demande de ne pas être abandonner à la solitude alors que la nuit tombe. En guise d'interprétation, on peut comprendre que le fidèle aimerait être réconforté dans sa foi lorsqu'il se trouve dans des situations d'irrésolution. La lumière dans les ténébres est Jésus, comme cela est particulièrement souligné dans les mouvements 3 et 5.

Cette cantate est devenue célèbre surtout grâce à deux morceaux. Le choral qui se trouve à la troisième place et qui prend la forme d'un trio pour soprano (cantus firmus), basse continuo et violoncelle piccolo obligé a été

adapté pour l'orgue par Bach et est entré dans la collection des dites "Chorales de Schübler" à la cinquième place parmi les six chorals de cette collection. Le „violoncelle piccolo“ dont il s'agit ici est d'ailleurs un instrument ressemblant à un violon ayant un grand volume acoustique et n'apparaît que dans quelques cantates de Bach des années 1724 à 1726.

Le mouvement d'ouverture du choral présente cependant un intérêt spécial. Le thème solennel, presque mélancolique est exécuté par un chœur de hautbois (deux hautbois, deux oboi da caccia) avant que le chœur le reprenne et le continue en alternance avec des intermèdes instrumentaux homophones. Une fugue de chœur dont les voix ne seront accompagnées que plus tard par des instruments suit „andante“ ce prélude. Ce mouvement s'achève par une reprise du prélude.

Les deux airs de cette cantate sont un chant de louange au Fils de Dieu porté aux nues (mouvement 2) et la demande plutôt humble qu'il veuille bien nous montrer le droit chemin (mouvement 5). Dans ce morceau, les instruments à cordes, plus loin également les chanteurs, reproduisent les images en demi-ton, confrontant ainsi en musique l'auditeur avec la qualité du droit chemin, sans qu'aucune parole n'ait dû être prononcée. Le premier air par contre commence par un geste seigneurial et affirmatif alors que dans la deuxième partie, des pas en tons entiers racontent l'arrivée des ténébres. Bach a remplacé plus tard l'instrument soliste obligé, l'oboe da caccia, par une viole à l'occasion d'une exécution ultérieure.

Cristo yacía en los lazos de la muerte BWV 4

Génesis: en torno a 1707/08

Destino: primer día de Pascua

Texto: Martín Lutero (1524), recreación libre de la secuencia latina „Victimae paschali laudes“.

Ediciones completas: BG 1: 97 - NBA I/9: 3

Esta obra pascual compuesta en Mühlhausen forma parte de las composiciones de cantatas más tempranas de Johann Sebastian Bach. Solamente nos ha llegado en forma de voz para otras representaciones de 1724 y 1725 en Leipzig. Bach reforzó la voces cantantes de la sonata con cornos y trombones y es posible que la sencilla coral final haga las veces de repetición del coro introductorio.

Al margen de lo ya dicho, la presente obra es una de las más notorias cantatas de Bach e incluso de su época. Por una parte sigue completamente el texto de Lutero y, por tanto, trátase de una cantata coral „per omnes versus“ sin más remodelaciones, al contrario que el caso de la obra paralela de Johann Pachelbel acerca de la misma canción. Ello, por otra parte, condiciona una configuración formal que renuncia completamente a los elementos „modernos“ como el período concertístico, el recitativo y las arias *da capo*. El movimiento o período de cinco voces de cuerda (con violas divididas) se apoya en el modelo arcaico; ni siquiera al sinfonía previa consiste en una introducción concertante, sino en una obertura sencillamente ornada en tiple que anuncia paso a paso las frases de la coral. Para las siguientes estrofas de la cantata, siete en total, se decide Bach por una estructura simétrica. Los movimiento angulares así como el movimiento central cuarto han sido asignados al coro, los movimientos 2 y 6 a un dueto de solistas y los movimientos 3 y 5 a un so-

lista. En cada uno de estos movimientos es alumbrado y ejecutado el *cantus firmus* de una manera diferente. Por lo demás se muestra Bach aquí ya bien versado en el arte de conferir forma expresiva a ciertas expresiones concretas o incluso a ciertos pasajes textuales completos.

El primer verso se ejecuta en largos valores tonales, en soprano; las voces inferiores se ejercitan en la imitación y la figuración libre hasta el apresurado „Aleluya“. En el movimiento segundo tenemos la ocasión de escuchar, tras la melodía sostenida por la voz de soprano y alto, un motivo en *ostinato* de continuo. El tercer movimiento queda asignado al trío conformado por el tenor solo, el violín y el continuo. Bach resalta la frase “no forma de la muerte” („nichts denn Tods Gestalt“) por medio de un adagio, con lo que expresamente hace referencia en el mismo domingo de Pascua a la importancia de estas palabras. De semejante manera que en el motete “Jesús, mi alegría” („Jesu meine Freude“) se acentúa la palabra “nada” („nichts“) por medio de la subsiguiente pausa general. El movimiento cuarto es de clásico perfil a la manera del motete, con preimitaciones y una grave melodía en alto. A fin de conferir más clara expresión a las palabras “como una muerte a la otra engulló” („Wie ein Tod den andern fraß“) insertó Bach las voces cantantes en forma de canon. El bajo solista y, algo más allá, el violín ejecutan la melodía en el quinto movimiento; tampoco aquí pierde Bach la oportunidad de representar *figurativamente* una expresión: “a la muerte” („dem Tode“) le concede un valor de duodécima apocado y descendente. La festividad de la Pascua, según llega ésta a describirse en las siguientes estrofas, es expresada por Bach finalmente con livianos triolos a cargo de las altas voces de soprano y tenor.

Hacia dónde he de huir BWV 5

Génesis: 15 de octubre de 1724

Destino: domingo décimo noveno después de la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Johann Heermann (1630); se conservan literalmente las estrofas 1 y 11 (movimientos 1 y 7); se encuentran refundidas (por autor desconocido) las estrofas de 2 a 10 (movimientos de 2 a 6).

Ediciones completas: BG I: 127 - NBA I/24:135

Esta cantata es del segundo año de Leipzig, forma parte, pues, del ciclo anual de cantatas corales. Como siempre, tanto el texto como la música se refieren a la lectura evangélica del día (Mateo 9, 1 - 8), donde se expone cómo el paralítico fue curado por Jesús. En una obra como la presente se evidencia de modo particular hasta qué punto la música figurativa de las celebraciones litúrgicas estaban al servicio de la exégesis de los textos leídos de las Escrituras, tenían el cometido, pues, de reforzar el sermón o bien cualesquiera otros aspectos del Evangelio. La música era y sigue siendo percibida por el oyente de un modo muy diferente al de la palabra pronunciada. Por este motivo, gracias a su propia hechura y a la elección o resumen de los textos a cantar, la música refuerza los significados de la Palabra de Cristo en relación a la historia de la Salvación o a los efectos históricos en el creyente actual.

En esta cantata, la frase ocasional de Jesús „Tus pecados te son perdonados“ se pone en relación con el posterior sacrificio de su vida, con el cual la humanidad toda queda liberada del pecado. Sucede esto en las tres primeras frases, a las que sigue el levantamiento del cristiano contra las „infernales huestes“ y la petición de ser salvado. Sobre todo la mención del poder demoníaco (movi-

miento 5) le da pie a Bach para crear un enérgico cuadro: la indicación „vivace“, la dinámica figuración y las obli-gadas trompetas conotan lucha y victoria, mientras que las pausas de fusas en medio de este tumulto vienen a ser el requerimiento a guardar –justamente- silencio. La a ira anterior (número 3), de un modo semejante, pone otra imagen a la luz: el abundante manar de la fuente divina. Unos movimientos ondulares aparentemente infinitos, melismático, unidos a configuraciones de tres tonos descendentes, acentúan simultáneamente la opresora carga con la que las „sangrientas corrientes“ („blutigen Strömen“) descienden a las profundidades. Tras el examen de las fuentes no queda completamente claro si la viola aquí empleada es el instrumento obligatorio previsto por Bach; a Alfred Dürr no le parece „tan poco probable“ el que Bach no hubiera tenido aquí en mente al violoncello piccolo.

En el centro de esta cantata de disposición simétrica se encuentra el cuarto movimiento, un recitativo. La voz de alto ha declamado las palabras con las que la primera parte (el relato de la desesperación) se liga a la segunda (acerca del levantamiento contra el infierno y el ruego de salvación). La indicación „a tempo“, en todo caso, limita muy considerablemente la libertad de declamación del texto creando así un raro contraste con las palabras „haz-me libre y desprendido“ („macht mich frei und los“). Entonces pone Bach en el oboe el *cantus firmus* en tanto recuerdo de la cuestión ya formulada en la coral acerca de la meta y el sentido de la vida; el presente texto viene a ser ahora una respuesta a esa misma cuestión.

Permanece junto a nosotros, pues la tarde oscurece BWV 6

Génesis: del 2 de abril de 1725

Destino: para el segundo día de Pascua

Texto: autor desconocido. Movimiento inicial: Lucas 24, 29. Estrofa 1 de la canción según Philipp Melancthon (alemán 1579); la estrofa 2 es de Nikolaus Selve (1572). Movimiento 6, la estrofa 2 es de “Manténnos, Señor, en Tu Palabra” (“Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort”), de Martín Lutero (1542).

Ediciones completas: BG I: 153 - NBA I/10: 45

El movimiento 3 („Ay, permanece junto a nosotros, Señor Jesucristo“) fue adaptado por Bach para el órgano y apareció junto con cinco adaptaciones más para coral „en la editorial de Job. Georg Schübler“, dados a la imprenta en 1748/49 (BWV 649).

Mientras que el primer día de Pascua se leía en las iglesias de Leipzig el Evangelio de la Resurrección de Cristo según San Marcos (capítulo 16), el día festivo siguiente se concentraba en el relato de San Lucas (24, 13-35) acerca de la marcha de los Apóstoles a Emmaus. La sensación vespertina de las palabras de San Lucas se prolonga en el texto con el ruego de no ser abandonado al hacerse más y más la noche. En términos generales quiere esto decir: el creyente desea ser reforzado en situaciones adversas. La luz que luce en las tinieblas no es sino Jesús mismo, lo cual se acentúa especialmente en los movimientos 3 y 5.

Esta cantata ha llegado a ser bastante conocida por dos períodos. La coral que se encuentra en tercer lugar en forma de trío, para soprano (*cantus firmus*), bajo continuo y violoncello piccolo obligado fue adaptada por Bach para

el órgano y pasó a ser la quinta de la colección conformada por las seis corales “Schübler”. Sea dicho que el mencionado „violoncello piccolo“ es un instrumento semejante a la viola con gran volumen de sonido y que Bach solamente lo empleó en algunas cantatas entre los años 1724 y 1726.

El movimiento de coro inicial ha merecido un aprecio especial. El tema *soportado*, de efectos casi melancólicos es ejecutado por un coro de oboes (dos oboes y dos oboi da caccia) antes de hacerse cargo de él el coro y ser proseguido homófonamente en alternancia de interludios instrumentales. A este preludio sigue en „andante“ una fuga de coro cuyas voces serán después acompañadas por los instrumentos. El movimiento concluye retomando el preludio.

Las dos arias de esta cantata son un cántico de alabanza al bendito Hijo de Dios (movimiento 2) así como una especie de humilde ruego para encontrar el camino recto (movimiento 5). En esta obra, los instrumentos de cuerda y, luego también, los cantantes configuran imágenes en forma de cruz, con lo que se representa a los oyentes de modo inmediatamente musical y sin palabras cómo ha de ser el camino recto. La primera aria, por el contrario, comienza con un gesto señorial y decidido, mientras que los pasos de tonos completos descendentes del segundo segmento expresan las incipientes tinieblas. En una posterior ejecución substituyó Bach el instrumento de solo obligado, el *oboe da caccia*, por una viola.

Vol. 3

Kantaten • Cantatas

BWV 7-9

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1979 (BWV 7), Februar/Oktobre 1979 (BWV 8), Februar 1984 (BWV 9)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Christ unser Herr zum Jordan kam“ *BWV 7 (22'04)*

“Christ did our Lord to Jordan come” • «Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain» •

„Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue“

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Manfred Clement, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore / Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert,

Martin Krauth - Violino • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard -

Organo / Cembalo

„Liebster Gott, wann werd ich sterben?“ *BWV 8 (16'55)*

“Dearest God, when will I death be?” • «Ô mon Dieu, quand mourrai-je ?» • „Amados Dios ¿cuándo mi

hora postrera llegará?“

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Bernhard Schmid - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Hedda Rothweiler, Klaus Kärcher - Oboe d'amore •

Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

„Es ist das Heil uns kommen her“ *BWV 9 (20'30)*

“Now is to us salvation come” • «Le salut nous est venu» • „Ha venido la Salud a nosotros“

Ulrike Sonntag - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger -

Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo •

Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 9)

HELMUTH RILLING

BWV 7 „Christ unser Herr zum Jordan kam“

No. 1	Coro:	Christ unser Herr zum Jordan kam	1	5:49
		<i>Oboi d'amore I + II, Violini I+II soli, Violini I+II, Viole, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Aria (B):	Merk und hört, ihr Menschenkinder	2	5:04
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (T):	Dies hat Gott klar	3	1:20
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (T):	Des Vaters Stimme ließ sich hören	4	4:07
		<i>Violini I+II soli, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (B):	Als Jesus dort nach seinen Leiden	5	1:04
		<i>Violini I+II, Viole, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Aria (A):	Menschen, glaubt doch dieser Gnade	6	3:25
		<i>Oboi d'amore I+II, Violini I+II, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Das Aug allein das Wasser sieht	7	1:15
		<i>Oboi d'amore I+II, Violini I+II, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
Total Time BWV 7				22:04

BWV 8 „Liebster Gott, wann werd ich sterben“

No. 1	Coro:	Liebster Gott, wann werd ich sterben?	8	4:34
		<i>Corno, Oboi d'amore I+II, Flauto, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	Was willst du dich, mein Geist, entsetzen	9	3:25
		<i>Oboe d'amore I, Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Zwar fühlt mein schwaches Herz	10	1:11
		<i>Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (B):	Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!	11	5:15
		<i>Flauto, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (S):	Behalte nur, o Welt, das Meine!	12	1:22
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Herrscher über Tod und Leben	13	1:08
		<i>Corno, Oboi d'amore I+II, Flauto, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
Total Time BWV 8				16:55

BWV 9 „Es ist das Heil uns kommen her“

No. 1	Coro:	Es ist das Heil uns kommen her	14	4:59
		<i>Flauto, Oboe d'amore, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Gott gab uns ein Gesetz	15	1:14
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Aria (T):	Wir waren schon zu tief gesunken	16	3:49
		<i>Violino I solo. Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Doch mußte das Gesetz erfüllet werden	17	1:17
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 5	Duetto (S, A):	Herr, du siehst statt guter Werke	18	6:31
		<i>Flauto, Oboe d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (B):	Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen	19	1:22
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Ob sich's anließ, als wollt er nicht	20	1:14
		<i>Flauto, Oboe d'amore, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		

Total Time BWV 9 20:30

Total Time BWV 7, 8, 9 59:29

1. Coro

Christ unser Herr zum Jordan kam
 Nach seines Vaters Willen,
 Von Sankt Johannis die Taufe nahm,
 Sein Werk und Amt zu erfüllen;
 Da wollt er stiften uns ein Bad,
 Zu waschen uns von Sünden,
 Ersäufen auch den bitteren Tod
 Durch sein selbst Blut und Wunden;
 Es galt ein neues Leben.

2. Aria

Merkt und hört, ihr Menschenkinder,
 Was Gott selbst die Taufe heißt.
 Es muß zwar hier Wasser sein,
 Doch schlecht Wasser nicht allein.
 Gottes Wort und Gottes Geist
 Tauft und reinigt die Sünder.

3. Recitativo

Dies hat Gott klar
 Mit Worten und Bildern dargetan,
 Am Jordan ließ der Vater offenbar
 Die Stimme bei der Taufe Christi hören;
Er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,
 An diesem hab ich Wohlgefallen,
 Er ist vom hohen Himmelsthron
 Der Welt zugut

1. Chorus

1

Christ did our Lord to Jordan come,
 His Father's will fulfilling,
 And from Saint John baptism took,
 His work and charge to accomplish;
 Here would he found for us a bath
 To wash us clean from error,
 To drown as well our bitter death
 In his own blood and anguish;
 A life restored it gave us.

2. Aria

2

Mark and hear, O mankind's children,
 What God did baptism call.
 True, there must be water here,
 But mere water not alone.
 God's word and Holy Ghost
 Bathes and purifies the sinners.

3. Recitativo

3

This hath God shown
 In words and in examples clear to all;
 At Jordan's bank the Father plainly let
 His voice resound while Christ was being baptized;
He said: This is my own dear Son,
 In whom I have now found great pleasure;
 He is from heaven's lofty throne
 To help the world

1. Chœur

Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain
 Pour recevoir selon la volonté de son Père
 Le baptême de Saint Jean-Baptiste,
 Pour accomplir son œuvre et sa mission;
 Il a voulu là nous faire don d'un bain
 Pour nous laver des péchés,
 Et y noyer la mort amère
 Par son propre sang et ses blessures
 Il nous donnait la vie nouvelle.

2. Air

Soyez attentifs, vous fils des hommes, à ce que
 Dieu lui-même veut vous dire par le baptême.
 Vous avez besoin d'eau, il est vrai,
 Mais l'eau ne suffit pas.
 C'est la Parole divine et son Esprit
 Qui baptisent et purifient les pécheurs.

3. Récitatif

Cela, Dieu nous l'a prouvé clairement
 En paroles et en images,
 Au bord du Jourdain, le Père se révéla
 Et sa voix se fit entendre lors du baptême du Christ;
 Il dit: Voici mon Fils bien-aimé,
 Il est toute ma satisfaction
 Et il est venu du Trône céleste
 Pour le bien du monde

1. Coro

Cristo, nuestro Señor, al Jordán
 Según la voluntad de Su Padre fue,
 A recibir el bautismo de San Juan
 Para cumplir la misión y obra suya.
 Así nos entrega un baño que,
 Por Sus propias heridas y sangre,
 El pecado nos quita
 A la amarga muerte venciendo,
 Y he aquí: a la vida nueva renacemos.

2. Aria

Sentid y oid, hijos de los hombres,
 Cuanto Dios mismo del bautismo enseña.
 De agua ha de ser,
 Mas no sólo de agua.
 La Palabra y el Espíritu de Dios
 Bautiza y los pecados quita.

3. Recitativo

Claro ha sido Dios
 De palabra e imagen:
 En el Jordán el Padre reveló,
 En el bautizo de Cristo, Su voz
 Diciendo: Éste es mi amado hijo,
 En Él me complazco,
 Del glorioso trono celestial
 Para bien del mundo

In niedriger Gestalt gekommen
 Und hat das Fleisch und Blut
 Der Menschenkinder angenommen;
 Den nehmet nun als euren Heiland an
 Und höret seine teuren Lehren!

4. Aria

Des Vaters Stimme ließ sich hören,
 Der Sohn, der uns mit Blut erkauft,
 Ward als ein wahrer Mensch getauft.
 Der Geist erschien im Bild der Tauben,
 Damit wir ohne Zweifel glauben,
 Es habe die Dreifaltigkeit
 Uns selbst die Taufe zubereit'.

5. Recitativo

Als Jesus dort nach seinen Leiden
 Und nach dem Auferstehn
 Aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,
 Sprach er zu seinen Jüngern:
 Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,
 Wer glaubet und getauft wird auf Erden,
 Der soll gerecht und selig werden.

In meek and humble form descended
 And hath the flesh and blood
 Of mankind's children to him taken;
 Him take ye now as your Redeemer true
 And listen to his precious teaching!

4. Aria

4

The Father's voice itself resounded,
 The Son, who us with blood did buy,
 Was as a very man baptized.
 The Spirit came, a dove appearing,
 So that our faith would never doubt that
 It was the Holy Trinity
 Which gave baptism unto us.

5. Recitative

5

When Jesus there endured his passion
 And had been raised again,
 And from this world would to his Father go,
 Spake he to his disciples:
 Go forth to all the world and preach to all the gentiles,
 He who believes and is baptized on earth now
 Shall then be justified and blessed.

En toute humilité,
S'est fait chair et sang
Comme le genre humain;
Alors acceptez-le comme votre Sauveur
Et écoutez son précieux enseignement!

4. Air

La voix du Père se fit entendre,
Le Fils qui rachète de par son sang
Fut baptisé comme un homme véritable.
L'Esprit parut sous la forme de la colombe
Afin que nous ne doutions point
Que la trinité elle-même
Nous a préparé le baptême.

5. Récitatif

Lorsque Jésus après son martyre
Et après la résurrection
Voulut quitter ce monde et retourner au Père,
Il dit à ses disciples :
Allez dans le monde et enseignez à tous les païens
Que qui croit et qui est baptisé sur terre,
Sera sauvé et bienheureux.

En humilde apariencia manifestádose ha,
En carne y sangre,
Cual hijo de hombre;
Como Salvador reconocédlo
Y Su cara enseñanza oid.

4. Aria

La voz del Padre se ha oído,
El Hijo, quien con Su sangre nos compró,
Como verdadero hombre ha sido bautizado.
Revelóse el Espíritu en forma de paloma,
Para que sin dudas creamos
Cómo la Trinidad misma
El bautismo nos ha instaurado.

5. Recitativo

Cuando allí Jesús tras Su Pasión
Y tras resucitar
De este mundo hacia el Padre iba,
A sus apóstoles decía:
Por todo el mundo id a los paganos enseñando,
Aquel que crea, sea bautizado,
La beatitud del justo ha de gozar.

6. Aria

Menschen, glaubt doch dieser Gnade,
 Daß ihr nicht in Sünden sterbt,
 Noch im Höllenpfluß verderbt!
 Menschenwerk und –heiligkeit
 Gilt vor Gott zu keiner Zeit.
 Sünden sind uns angeboren,
 Wir sind von Natur verloren;
 Glaub und Taufe macht sie rein,
 Daß sie nicht verdammlich sein.

7. Choral

Das Aug allein das Wasser sieht,
 Wie Menschen Wasser gießen,
 Der Glaub allein die Kraft versteht
 Des Blutes Jesu Christi,
 Und ist für ihn ein rote Fluß
 Von Christi Blut gefärbet,
 Die allen Schaden heilet gut
 Von Adam her geerbet,
 Auch von uns selbst begangen.

6. Aria

Mankind, trust now in this mercy,
 That ye not in error die,
 Nor in hell's foul pit decay!
 Human works and sanctity
 Never count before God's throne.
 Sins are ours innately given,
 We are lost by our own nature;
 Faith and baptism make them clean
 That they not perdition bring.

7. Choral

The eye alone the water sees,
 As men pour out the water,
 But faith alone the pow'r perceives
 Christ Jesus' blood hath given;
 For faith ther is a sea of red
 By Christ's own blood now colored,
 Which all transgressions healeth well
 Which Adam hath bequeathed us
 And by ourselves committed.

6. Aria

Hommes, croyez donc à la grâce
 De ne pas mourir dans les péchés
 Et de ne pas vous consumer dans le borbier de l'enfer.
 Les œuvres et la sainteté de l'homme
 Ne comptent jamais devant Dieu.
 Nous sommes nés pécheurs,
 Nous sommes perdus par nature;
 La foi et le baptême purifient nos péchés
 Et nous font échapper à la condamnation.

7. Choral

Seul l'œil voit l'eau et
 Comment les hommes la versent,
 Seule la foi comprend le pouvoir
 Du sang de Jésus-Christ,
 Et il voit le flot rouge
 Teinté du sang du Christ,
 Qui guérit toutes les fautes
 Héritées d'Adam
 Et de celles que nous avons commises nous-mêmes.

6. Aria

¡Creed, hombres, en la Gracia,
 Para que en pecado no muráis,
 Ni en el infierno os consumáis!
 La obra y la santidad del hombre
 Nada ante Dios han de ser nunca.
 En pecado hemos nacido,
 De suyo está el hombre perdido;
 Mas la fe y el bautismo nos purifican
 De la perdición redimiéndonos.

7. Coro

El ojo solamente el agua ve
 Y al hombre el agua vertiendo;
 La fe sola el poder conoce
 De la sangre de Jesucristo,
 Y sólo la roja corriente
 Por la sangre de Cristo colorada
 El daño cura
 De Adán heredado
 Y por nosotros cometido.

1. Coro

Liebster Gott, wann werd ich sterben?
 Meine Zeit läuft immer hin,
 Und des alten Adams Erben,
 Unter denen ich auch bin,
 Haben dies zum Vaterteil,
 Daß sie eine kleine Weil
 Arm und elend sein auf Erden
 Und dann selber Erde werden.

2. Aria

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 soviel tausend trägt.

3. Recitativo

Zwar fühlt mein schwaches Herz
 Furcht, Sorge, Schmerz:
 Wo wird mein Leib die Ruhe finden?
 Wer wird die Seele doch
 vom aufgelegten Sündenjoch
 Befreien und entbinden?
 Das Meine wird zerstreut,
 Und wohin werden meine Lieben
 In ihrer Traurigkeit
 Zertrennt, vertrieben?

1. Chorus

Dearest God, when will my death be?
 Now my days run ever on
 And the heirs of the old Adam
 Have this for their legacy,
 That they for a little while,
 Poor and wretched, earth inhabit
 And then are with earth united.

2. Aria

Why wouldst thou then, my soul, be frightened
 If that my final hour should strike?
 My body daily leans toward earth now,
 And there it must its rest discover
 Where now so many thousands lie.

3. Recitative

Indeed my weak heart feels
 Fear, worry, pain:
 Where will my body rest discover?
 Who will my soul that day
 From its confining yoke of sin
 Exonerate and loosen.
 My goods will be dispersed,
 And whither will then all my loved ones
 In their own wretched grief
 Be cast and banished?

1. Chœur

Ô mon Dieu, quand mourrai-je?
 Mes jours s'écoulent toujours
 Et les descendants du vieil Adam
 Auxquels j'appartiens aussi,
 Ont reçu en héritage de leur père
 D'être pauvre et miséreux sur cette terre
 Et de redevenir eux-mêmes poussière.

2. Air

Pourquoi te tourmenter, mon esprit
 À savoir quand sonnera ma dernière heure?
 Mon corps se penche chaque jour plus vers cette terre
 Qui sera sa dernière demeure
 Là où tant de milliers reposent.

3. Récitatif

Certes nom faible cœur ressent
 Crainte, soucis et douleurs :
 Où trouvera mon corps son repos?
 Qui déliera et libérera là-bas mon âme
 De son joug qui l'accable
 Mes biens seront dispersés
 Et qu'advindra-t-il des miens
 Séparés, disséminés
 Dans leur affliction?

1. Coro

Amado Dios, ¿cuándo mi hora postrera llegará?
 Consumese mi tiempo;
 Los herederos de Adán,
 Entre quienes cuento,
 Qué recibimos suyo
 Sino fugaz vida,
 Pobres y miseros, sobre esta tierra,
 para convertirnos a la postre en tierra.

2. Aria

¿Por qué, alma mía,
 A mi última hora temes?
 De continuo hacia la tierra mi cuerpo se inclina,
 Y allí donde millares terminan,
 Su lugar de descanso tiene.

3. Recitativo

Siente en verdad mi flaco corazón
 Oposición, angustia y dolor:
 ¿Dónde mi cuerpo descanso encontrará?
 ¿Y quién a mi alma
 Del yugo del pecado
 Redimiéndola liberará?
 Mis bienes se dispersarán
 Y ¿adónde mis deudos amados,
 Solos y desterrados
 En su dolor irán?

4. Aria

Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!
 Mich rufet mein Jesus: wer sollte nicht gehn?
 Nichts, was mir gefällt,
 Besitzt die Welt,
 Erscheine mir, seliger, fröhlicher Morgen,
 Verkläret und herrlich vor Jesus zu stehn.

5. Recitativo

Behalte nur, o Welt, das Meine!
 Du nimmst ja selbst mein Fleisch und meine Gebeine,
 So nimm auch meine Armut hin;
 Genug, daß mir aus Gottes Überfluß
 Das höchste Gut noch werden muß,
 Genug, daß ich dort reich und selig bin.
 Was aber ist von mir zu erben,
 Als meines Gottes Vätertreu?
 Die wird ja alle Morgen neu
 Und kann nicht sterben.

6. Choral

Herrscher über Tod und Leben,
 Mach einmal mein Ende gut,
 Lehre mich den Geist aufgeben
 Mit recht wohlgefaßtem Mut.
 Hilf, daß ich ein ehrlich Grab
 Neben frommen Christen hab
 Und auch endlich in der Erde
 Nimmermehr zuschanden werde!

4. Aria

So yield now, ye foolish and puposeless sorrows!
 My Jesus doth call me: who would then not go?
 Nought which I desire
 Doth this world possess.
 Appear to me, blessed, exuberant morning,
 Transfigured in glory to Jesus I'll come.

5. Recitative

Then seize, O world, all my possessions!
 Thou takest e'en my flesh and this my body,
 So take as wll my poverty;
 Enough, that I from God's abundant store
 The highest wealth am yet to have,
 Enough that there I rich and blest shall be.
 However, what shall I inherit
 Except my God's paternal love?
 It is, yea, ev'ry morning new
 And cannot perish.

6. Choral

Ruler over death and living,
 Let at last my end be good;
 Teach me how to yield my spirit
 With a courage firm and sure.
 Help me earn an honest grave
 Next to godly Christian men,
 And at last by earth though covered
 May I never ruin suffer!

4. Air

Cédez votre place, soucis vains et insensés!
 Mon Jésus m'appelle : qui ne saurait y répondre?
 Rien qui ne me plaise
 Possède le monde.
 Matin bienheureux et béni, apparais,
 Où je comparerai devant Jésus
 Transfiguré et heureux.

5. Récitatif

Ô monde, garde mes biens!
 Tu prends déjà ma chair et mes ossements,
 Alors prends aussi ma pauvreté;
 Il me suffit que Dieu dans sa profusion
 M'accorde le bien suprême
 Il me suffit d'être riche et heureux là-haut.
 Que puis-je donner en héritage de meilleur
 Que ma fidélité au Père céleste?
 Elle se renouvelle chaque jour
 Et ne peut jamais mourir.

6. Choral

Maître de la mort et de la vie,
 Accorde-moi une bonne fin,
 Apprends-moi à rendre l'âme
 Avec courage et calme.
 Fais que ma tombe soit pure
 Auprès de pieux chrétiens
 Et que dans la terre enfin
 Plus jamais le mal ne m'ébranle.

4. Aria

¡Dejadme, dementes, vanos temores!
 Mi Jesús me llama: ¿cómo a Él no ir?
 Nada que me complazca
 En este mundo existe.
 Iluminame, oh gozosa y feliz mañana,
 Pues ante Jesús transfigurado he de comparecer.

5. Recitativo

¡Quédate, mundo, con mi posesión!
 Pues que mi carne y huesos despojarás,
 Toma también mi pobreza;
 Básteme de la divina abundancia
 El excelso Bien que será,
 Bástenme celestiales beatitud y riqueza.
 ¿Mas qué de mí heredarán
 Sino mi fidelidad en Dios,
 Día a día Renovada
 Y de la muerte salvada?

6. Coral

Señor de la vida y de la muerte,
 Haz que mi fin sea para bien,
 Dáme que entregue mi espíritu
 Con inquebrantable valor.
 Que mi enterramiento sea
 Entre quienes piadosamente han vivido
 Y, ya sepultado en tierra,
 ningún mal me alcance.

1. Coro

Es ist das Heil uns kommen her
 Von Gnad und lauter Güte.
 Die Werk, die helfen nimmermehr,
 Sie mögen nicht behüten.
 Der Glaub sieht Jesum Christum an,
 Der hat g'nug für uns all getan,
 Er ist der Mittler worden.

2. Recitativo

Gott gab uns ein Gesetz, doch waren wir zu schwach,
 Daß wir es hätten halten können.
 Wir gingen nur den Sünden nach,
 Kein Mensch war fromm zu nennen;
 Der Geist blieb an dem Fleische kleben
 Und wagte nicht zu widerstreben.
 Wir sollten in Gesetze gehn
 Und dort als wie in einem Spiegel sehn,
 Wie unsere Natur unartig sei;
 Und dennoch blieben wir dabei.
 Aus eigner Kraft war niemand fähig,
 der Sünden Unart zu verlassen,
 Er möcht auch alle Kraft zusammenfassen.

1. Chorus

14

Now is to us salvation come
 By grace and purest favor.
 And works, they offer help no more,
 They cannot give protection.
 But faith shall Jesus Christ behold,
 Who for us all hath done enough,
 He is our intercessor.

2. Recitative

15

God gave to us a law, but we were far too weak
 That we could ever hope to keep it.
 We followed but the call of sin,
 No man could be called godly;
 The soul remained to flesh adherent
 And ventured not to stand against it.
 We were within the law to walk
 And there as if within a mirror see
 How yet our nature was undisciplined;
 And just the same we to it clung.
 Of one's own strength none had the power
 His sinful rudeness to abandon,
 Though he might all his strength together summon.

1. Chœur

Le salut nous est venu
 De la grâce et de la bonté.
 Les œuvres n'aideront plus jamais,
 Elles ne peuvent protéger.
 La foi contemple Jésus-Christ
 Qui a tant fait pour nous,
 Il est devenu le Médiateur.

2. Récitatif

Dieu nous a donné une loi, mais nous étions trop faibles
 Pour l'observer.
 Nous ne nous consacrons qu'aux péchés,
 Aucun être ne pouvait se dire pieux;
 L'esprit restait coller à la chair
 Et n'osait pas résister.
 Nous devons agir dans les lois
 Et là voir comme dans un miroir
 Notre vilaine nature;
 Et pourtant nous continuions sur ce chemin.
 Nul n'était capable de son propre chef
 De renoncer aux mauvaises habitudes pécheresses
 Même en concentrant toutes ses forces.

1. Coro

Ha venido la Salud a nosotros
 De la Gracia y la bondad.
 Las obras ya no pueden
 Ayudar ni proteger
 Sino la fe en Jesucristo,
 Quien mucho por todos nosotros hizo
 Convirtiéndose en Mediador.

2. Recitativo

Entregó Dios una ley, mas demasiado débiles fuimos
 Y observarla no pudimos.
 Siguiendo la vía del pecado
 Ningún piadoso entre los hombres había;
 El espíritu a la carne atado quedaba
 Y liberarse ya no intentaba.
 Según la ley debimos conducirnos,
 Contemplarnos cual en espejo en ella:
 El reflejo de nuestra ruín naturaleza
 Que enmendar no pudimos.
 Por propia fuerza nadie pudo, no,
 Por más que porfiara,
 El mísero pecado abandonar.

3. Aria

Wir waren schon zu tief gesunken,
 Der Abgrund schluckt uns völlig ein,
 Die Tiefe drohte schon den Tod,
 Und dennoch konnt in solcher Not
 Uns keine Hand behilflich sein.

4. Recitativo

Doch mußte das Gesetz erfüllet werden;
 Deswegen kam das Heil der Erden,
 Des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt
 Und seines Vaters Zorn gestillt.
 Durch sein unschuldig Sterben
 Ließ er uns Hilf erwerben.
 Wer nun demselben traut,
 Wer auf sein Leiden baut,
 Der gehet nicht verloren.
 Der Himmel ist für den erkoren,
 Der wahren Glauben mit sich bringt
 Und fest um Jesu Arme schlingt.

5. Aria (Duetto)

Herr, du siehst statt guter Werke
 auf des Herzens Glaubensstärke,
 Nur den Glauben nimmst du an.
 Nur der Glaube macht gerecht,
 Alles andre scheint zu schlecht,
 Als daß es uns helfen kann.

3. Aria

We were ere then too deeply fallen,
 The chasm sucked us fully down,
 The deep then threatened us with death,
 And even still in such distress
 There was no hand to lend us help.

4. Recitative

But somehow was the law to have fulfilment;
 And for this came to earth salvation,
 The Highest's Son hath it himself fulfilled
 And his own Father's wrath made still.
 Through his own guiltless dying
 He let us win salvation.
 Who shall on him rely
 And in his passion trust,
 He shall not walk in peril.
 And heaven is for him appointed
 Who with true faith shall bring himself
 And firmly Jesus' arms embrace.

5. Aria

Lord, thou look'st past our good labors
 To the heart's believing power,
 Nought but faith dost thou accept.
 Nought but faith shall justify.
 Ev'ry labor seems too slight
 E'er to bring us any help.

3. Air

Nous étions déjà tombés trop bas,
 L'abîme nous engloutissait,
 La mort nous menaçait déjà des profondeurs,
 Et encore dans un tel danger
 Aucune main ne pouvait nous être secourable.

4. Récitatif

Mais la loi devait s'accomplir;
 C'est pourquoi vint le salut du monde,
 C'est le fils du Très-Haut qui l'a accompli
 Et qui a apaisé le courroux de son Père.
 De par sa mort innocente,
 Il nous a porté secours.
 Maintenant celui qui met toute sa confiance en lui,
 Celui qui bâtit sur sa souffrance,
 Ne sera pas perdu.
 Le ciel lui est acquis,
 À celui qui porte en soi la foi véritable
 Et enlace étroitement le bras de Jésus.

5. Air

Seigneur, tu ne vois, au lieu des œuvres,
 Que la force de la conviction dans nos cœurs,
 Mais Tu ne reconnais que la foi.
 Seule la foi rend équitable,
 Et tout le reste semble trop imparfait
 Pour pouvoir nous aider.

3. Aria

Ya demasiado caídos nos encontrábamos,
 Completamente nos tragó el abismo,
 Ya con la muerte las profundidades amenazaban,
 Mas en semejante adversidad,
 ¿Qué mano salvarnos podrá?

4. Recitativo

Hubo de cumplirse la ley,
 Vino, pues, al mundo la Salvación
 Del excelso Hijo, quién la cumplió
 La ira de Dios conteniendo.
 Gracias a Su inocente muerte
 Hízose la Redención.
 Quién en Él confía,
 Quien en él se funda,
 Salvo está de perdición.
 El cielo será la parte
 De quien verdadera fe posea
 Y en los brazos de Cristo sea.

5. Aria

Señor, no las buenas obras
 Mas la fe del corazón aprecias,
 Pues sólo en la fe te complaces.
 Sólo la fe justifica,
 Todo lo demás, por bueno que se considere,
 En nada ayudarnos puede.

6. Recitativo

Wenn wir die Sünd aus dem Gesetz erkennen,
 So schlägt es das Gewissen nieder;
 Doch ist das unser Trost zu nennen,
 Daß wir im Evangelio
 Gleich wieder froh
 Und freudig werden:
 Dies stärket unsern Glauben wieder.
 Drauf hoffen wir der Zeit,
 Die Gottes Gütigkeit
 Uns zugesaget hat,
 Doch aber auch aus weisem Rat
 Die Stunde uns verschwiegen.
 Jedoch, wir lassen uns begnügen,
 er weiß es, wenn es nötig ist,
 Und brauchet keine List
 An uns; wir dürfen auf ihn bauen
 Und ihm allein vertrauen.

7. Choral

Ob er sich's anließ, als wollt er nicht,
 Laß dich es nicht erschrecken;
 Denn wo er ist am besten mit,
 Da will er's nicht entdecken.
 Sein Wort laß dir gewisser sein,
 Und ob dein Herz sprach lauter Nein!
 So laß doch dir nicht grauen.

6. Recitative

19

When we our sin within the law acknowledge,
 Our conscience is most sorely stricken;
 Yet can we reckon to our comfort
 That we within the Gospel's word
 Shall soon again
 Be glad and joyful:
 This gives to our belief new power.
 We therefore wait the day
 Which God's own graciousness
 For us appointed hath,
 E'en though, in truth, with purpose wise,
 The hour is unspoken.
 But still we wait with full assurance,
 He knoweth when our time is come
 And worketh no deceit
 On us; we may depend upon him,
 On him alone relying.

7. Chorale

20

Though it should seem he were opposed,
 Be thou by this not frightened;
 For where he is at best with thee,
 His wont is not to show it.
 His word take thou more certain still,
 And though thy heart say only "No",
 Yet let thyself not shudder.

6. Récitatif

Quand la loi nous révèle nos péchés,
 Notre conscience en est accablée;
 Mais notre consolation nous la trouvons
 Dans l'Évangile
 Et ainsi revient la joie aussitôt :
 Notre foi en est renforcée.
 À la suite, nous espérons que vienne le temps
 Que Dieu dans sa bonté
 Nous a assuré,
 Mais qu'il n'a, dans sa sagesse,
 Pas révélé.
 Néanmoins, il nous suffit de savoir
 Que c'est lui qui connaît l'heure
 Et qu'il n'a pas besoin d'user de ruse avec nous,
 Nous pouvons bâtir sur lui
 Et n'avoir confiance qu'en lui.

7. Choral

Même s'il semble ne pas le vouloir
 N'en soit pas craintif;
 Car quand il est le plus près de nous,
 Il ne veut pas le laisser paraître.
 Laisse la Parole te persuader,
 Et même si ton cœur ne crie que "Non",
 Ne crains point.

6. Recitativo

Reconociendo el pecado de la ley
 Abátese nuestra conciencia;
 Mas nuestro consuelo sea
 Que en el Evangelio,
 La fe fortaleciendo,
 Pronto alegría
 Y gozo encontraremos.
 Por eso en el tiempo confiamos
 Que la bondad de Dios
 Nos promete
 Mas la hora de su cumplimiento
 Callando sabiamente.
 Conformémonos sin flaqueza,
 Pues sabe Él cuándo ha de ser
 Y de nada sin nuestro consentimiento se ha de valer;
 Fundémonos en Él,
 Confiemos sólo en Él.

7. Coro

Aunque se acerque cual si no quisiera,
 No por ello temas;
 Pues donde él mejor está
 No lo quiere revelar.
 Su Palabra te dé certeza
 Y, aunque tu corazón quiera y no quiera,
 Tú, a nada temas.

Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 7

Entstehung: zum 24. Juni 1724

Bestimmung: Fest Johannis des Täufers

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1541). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 7), umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 1: 179 - NBA I/29: 27

Das Evangelium dieses Heiligenfestes (Lukas 1, 57-80) berichtet von der Geburt Johannes', des späteren Täufers und Vorläufers Jesu. Es beinhaltet außerdem den Lobgesang Zacharias', seines Vaters. Dieser Text hatte bereits der im Vorjahr zum Johannisfest komponierten Kantate BWV 167 als Vorlage gedient. Luthers Lied hingegen handelt von der Taufe Christi, die zum einen als Muster für die Taufe jedes Christen gesehen wird, dazu aber auch als Beginn des Wirkens Jesu in der Welt.

Die Kantate ist die dritte im Choralkantatenjahrgang, der mit BWV 20 („O Ewigkeit, du Donnerwort“) und BWV 2 („Ach Gott, vom Himmel sieh darein“) begonnen hatte. Bach plante bewußt, die ersten vier Kantaten dieses Jahrgangs als Gesamtheit systematisch zu beginnen, d.h. in diesem Fall: mit verschiedenen Formen von cantus firmus-Verarbeitungen einzuleiten und die Chormelodie, in absteigender Folge, einmal in jede Stimmelage zu vergeben. In der dritten Kantate betraute er daher den Tenor mit dem Vortrag des Cantus firmus. Für die äußere Form verwendete er hier, nach Französischer Ouvertüre (BWV 20) und klassisch-motettischem Satz (BWV 2), einen konzertanten Satz in Form eines Stücks für Violine und Orchester, das in diesem Fall aus zwei Oboi d'amore, Streichern und Continuo besteht. Den Chorsatz baut Bach abschnittsweise in diesen Satz, der

mit einer zwölftaktigen Instrumentaleinleitung beginnt, hinein. Das Figurenwerk der Solovioline wird gerne als Wellenspiel des Jordanflusses gedeutet. Auch das Continuo, die Rapienviolen und die Viola bilden ein solches Wellenmotiv ab.

Die drei Arien dieser Kantate schreibt Bach in aufstrebender Folge für Baß, Tenor und Alt. Die erste Arie beginnt mit den Worten „Merkst und hörst, ihr Menschenkinder“; Bach betraut mit ihrem Vortrag den Baßsolisten - womöglich legt er die Ermahnung Johannes oder, wie später den „arioso“ ausgeführten Taufbefehl im Rezitativ Nr. 5, Christus selbst in den Mund. Die abwärts strebenden Zweiunddreißigstel-Motive könnten das Taufwasser symbolisieren, seinerseits Symbol des Taufaktes. Die folgende Tenorarie kleidet Bach in Form und Charakter einer Gigue. Zwischen zwei Soloviolen bewegt sich der Gesangspart. Er durchläuft, dem Text himmlische und weltliche Dimensionen verleihend, Höhen und Tiefen; das Wort „Zweifel“ hinterlegt Bach dabei mit ungewöhnlichen, ausweichenden Harmonien. Wieder anders die Alt-Arie: die (bei Bach seltene) Form der Cavatine mit ihrem charakteristischen kurzen Wechsel von liedhaften Elementen und einem instrumentalen Ritorrell gibt Anlaß, über das Wort vom Menschenwerk nachzudenken, das vor Gott keinen Bestand haben wird.

Liebster Gott, wann werd ich sterben BWV 8

Entstehung: zum 24. September 1724

Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Caspar Neumann (vor 1697). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 5 (Sätze 1 und 6), umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophen 2 bis 4 (Sätze 2 bis 5). Liedmelodie und Satz des Schlußchorals nach Daniel Vetter, „Musikalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit“, Leipzig 1713.

Gesamtausgaben: BG 1: 213 - NBA I/23: 107 und 165

Der Text des an diesem Tag gelesenen Evangeliums, der Auferweckung des Jünglings von Naim (Lukas 7, 11-17) legt es nahe, auch in der Kantate das Thema von Tod und Auferstehung aufzugreifen und zu vertiefen. Dies kann im barocken Weltbild auf verschiedene Weise geschehen; fremd ist dieser Zeit in jedem Fall jedoch die „moderne“ Verdrängung und Tabuisierung dieses Themas, weshalb Bach ganz selbstverständlich weder eine Trauermusik schreibt noch eine musikalische Atmosphäre des Klagens oder vordergründigen Bedauerns herstellt.

Die zum Choralkantatenjahrgang gehörende Kantate beginnt mit einer Sterbeszene: tiefe Streicher und die Flöte bilden den Klang der Sterbeglocken ab, während der Chor in getragener Weise zeilenweise die bange Frage nach der Stunde des Todes stellt. In der folgenden Tenor-Arie klingen im Pizzicato des Continuo diese Glocken noch nach, während die Oboe d'amore, später gefolgt vom Sänger, eine eigentümliche Melodie entwirft, die wohl die wachsende Unruhe des an den Tod denkenden Geistes abbildet. Gleichermäßen hört man das „Schlagen der letzten Stunde“ und, in der unruhig umherschreitenden Melismatik der Singstimme, einen Kontrast zur beschworenen „Ruhstatt, wohin man soviele Tausend trägt.“

Das folgende Rezitativ steht noch einmal im Dienste besorgter Fragen, die sich jedoch nicht nur um das Schicksal der eigenen Seele kümmern, sondern auch um den Verbleib von Besitz und Angehörigen; Bach schließt diesen Satz auf der Dominanten - bei ihm stets das Zeichen für eine musikalische Frageformel.

Nun aber, nach der Beschwichtigung von Sorge, Furcht und Schmerz, schlägt die Stimmung um. Der Rhythmus des folgenden Satzes, eine unbeschwerte Gigue, verbreitet die Stimmung verinnerlichter Freude und gelöster Gewißheit. Die „tollen, vergeblichen Sorgen“ kleidet Bach in umfängliche Koloraturen. Im Mittelteil insistiert er, wie immer wieder in seinem Werk, auf dem Wort „Nichts“. Das folgende Rezitativ, dessen Stimmführung „Gottes Überfluß“, „höchsten Umfang“ und die Tiefe des Sterbens umreißt, leitet über zum Schlußchoral, den Bach nicht selbst komponiert, sondern einem zeitgenössischen Leipziger Gesangbuch entnommen hat.

Bach hat diese Kantate in E-Dur geschrieben und später, in den 1740er Jahren, transponiert nach D-Dur und unter Hinzufügung einer Taille (Oboe in Tenorlage), noch einmal aufgeführt. Die Einspielung folgt der ursprünglichen Fassung in E-Dur.

Es ist das Heil uns kommen her BWV 9

Entstehung: um 1732 / 35

Bestimmung: 6. Sonntag nach Trinitatis.

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Paul Speratus (1523). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 12 (Sätze 1 und 7), umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophen 2 bis 11 (Sätze 1 bis 6).

Gesamtausgaben: BG 1: 245 - NBA I/17.2: 93

Am 16. Juli, dem 6. Sonntag nach dem Dreifaltigkeitsfest des Jahres 1724, hatte Bach sich von seinem Kantorendienst beurlauben lassen und weilte mit seiner Frau in Köthen. An diesem Tag wäre die sechste seiner Chorkantaten fällig gewesen; es wurde jedoch notgedrungen ein anderes Stück aufgeführt. Dennoch wollte Bach auch diesen Sonntag mit einer dem Text und der Melodie eines Choral folgenden Kantate bedenken; so ergriff er etwa zehn Jahre später, in den 1730er Jahren, die Gelegenheit, dieses Werk zu schreiben und seinem Chorkantatenkorpus einzufügen.

Im Evangelium aus der Bergpredigt (Matth. 5, 20 - 26) ging es um die Gerechtigkeit der Anhänger Jesu und die Gesetzeserfüllung der Pharisäer und Schriftgelehrten. Die Rechtfertigung allein aus dem Glauben, ein in der Theologie bis heute aktuelles Thema, steht im Mittelpunkt des Liedes von Paul Speratus, das Bach sich für seine Kantate vornahm. Die Motivik des Eingangssatzes scheint weder von der Melodie noch von den prinzipiellen Fragen der Lesung berührt; Flöte und Oboe gelegentlich die Violine I bieten dem zeilenartig im Sopran vorgetragenen Cantus firmus sowie den an kunstvoller Seitenthematik webenden anderen Stimmen ein betont konzertantes Fundament.

Sehr auffällig erscheint im Folgenden der inhaltliche Kontrast zwischen den Rezitativen und Arien. Alle drei Rezitative weist Bach dem Baß-Solisten zu; Alfred Dürr hat vorgeschlagen, dieses auffällige Verfahren als eine Art Predigt aufzufassen, die lediglich von zwei eingeschobenen, besondere Aspekte betrachtenden Arien unterbrochen wird.

Die erste dieser Arien beginnt mit der Erkenntnis, „schon tief gesunken“ zu sein; von dem in der Tiefe drohenden Tod ist die Rede. Im Wechsel mit dem Tenor-Solisten beschreibt die Solovioline diesen Fall in entscheidenden, unablässig wiederholten Figuren. Das zweite Stück betont dagegen des Herzens Glaubensstärke und den Glauben, der allein gerecht macht. Die Musik dazu scheint spielerisch, konzertant: erst Flöte und Oboe d'amore, dann die beiden Singstimmen Sopran und Alt, dann wieder die Instrumente und Stimmen in verschiedensten Kombinationen bilden zusammen mit dem Continuo ein scheinbar locker gefügtes Quintett. In Wahrheit aber handelt es sich um den streng durchgeführten Kanon eines Themas, das wiederum in verschiedenen komplizierter Ausformung erscheint. Die feste, beim Hören kaum erkennbare Fügung der kontrapunktischen Durchführung bleibt gleichsam umschlossen durch ein spielerisch-gefälliges Äußeres - auch hierin mag man einen Reflex des Textes sehen.

Christ did our Lord to Jordan come BWV 7

Composed for: 24 June 1724

Performed on: Feast of St. John the Baptist

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Martin Luther (1541). Identical wording: verses 1 and 7 (movements 1 and 7), reworded (by unknown author) verses 2 to 6 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 1: 179 - NBA I/29: 27

The Gospel reading on this day (Luke 1, 57-80) relates the birth of St. John, the later Baptist and Christ's precursor. Moreover, it contains a song of praise by Zechariah, his father. Bach had already used this text a year earlier for cantata BWV 167 composed for the feast of St. John. Luther's hymn, in contrast, deals with the baptism of Christ, which is seen as a model for the baptism of every Christian, but also as the beginning of Jesus' works on earth.

The cantata is the third in the cycle of choral cantatas, which started with BWV 20 (*Eternity, thou wondrous word*) and BWV 2 (*Ah God, from heaven look on us*). Bach intentionally designed the first four cantatas of this cycle as a systematic whole by opening each of them with different cantus firmus adaptations and allocating the chorale melody to each voice in turn in descending order. In this, the third cantata he let the tenors sing the cantus firmus. After a French overture (BWV 20) and a classic motet setting (BWV 2), he gave this work the form of a concerto movement for violin and orchestra, consisting here of two oboes d'amore, strings and continuo. Bach gradually phases the choir into this movement, which begins with a twelve-bar instrumental prelude. The figurations of the solo violin are often interpreted as the ebb and flow of the River Jordan. The continuo, the ripieni

violins and the viola also feature this ebb-and-flow motif. Bach wrote the three arias of this cantata for bass, tenor and alto voices in ascending order. The first aria, sung by the bass soloist, starts with the words „Mark and hear, oh mankind's children“ - he probably puts the admonition into St. John's or, like in the „arioso“ baptism order in recitative no. 5, into Christ's own mouth. The descending thirty-second motifs could symbolise the water of baptism, which in turn symbolises the sacrament of baptism. Bach wrote the following tenor aria in the form and style of a gigue. The singing voice moves between two solo violins. It runs through highs and lows, giving the text both heavenly and worldly dimensions; Bach surrounds the word „doubt“ with unusual, evasive harmonies. The alto aria is completely different: its cavatina form (rarely used by Bach) with its characteristically fast alternation between song elements and an instrumental ritornello allows us to reflect on the words about human works that will never count before God's throne.

Dearest God, when will my death be? BWV 8

Composed for: 24 September 1724

Performed on: 16th Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Caspar Neumann (before 1697). Identical wording: verses 1 and 5 (movements 1 and 6), reworded (by unknown author) verses 2 to 4 (movements 2 to 5). Hymn melody and setting of the finale chorale adapted from Daniel Vetter, *Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit*, Leipzig 1713.

Complete editions: BG 1: 213 - NBA I/23: 107 und 165

The Gospel reading for this day - the raising of the son of the widow of Nain (Luke 7, 11-17) - makes reflections on death and resurrection an obvious choice for this cantata. The baroque view of life provided various interpretative options; but in this period it was highly unusual to repress or taboo this topic as in our „modern“ day. Thus, it is self-evident that Bach did not make this a mournful piece of music or create a musical atmosphere of lamentation or obvious regret.

The cantata, which is part of the chorale cantata cycle, starts with a death scene: low strings and the flute toll like death bells, while the choir solemnly asks the fearful question when the hour of our death may be. In the following tenor aria the bells are still tolling in the continuo's pizzicato, while the oboes d'amore, followed later by the singer, create a strange melody probably portraying the increasing unease of the mind reflecting on death. At the same time, we hear the „tolling of the final hour“ and, in the restless melisma of the singing voice, a contrast to the invoked „rest ... where now so many thousands lie“. The following recitative again asks fearful questions that don't just focus on the fate of the soul but

also on what will happen to our possessions and family; Bach finishes this movement on a dominant chord - ever his musical symbol for a question.

But now that worries, fears and pain have been calmed, the mood changes. The rhythm of the following movement, a jolly gigue, creates an atmosphere of inner joy and serenity. Bach surrounds the „foolish and purposeless sorrows“ with comprehensive coloraturas. In the central part he insists, as he so often does in his work, on the word „nought“. The following recitative, the vocal setting of which outlines „God's abundant store“, „highest wealth“ and the profundity of death, leads on to the final chorale, which Bach didn't compose himself but took from a contemporary Leipzig hymnbook.

Bach composed this cantata in E major and performed it again in the 1740s, after transposing it to D major. This recording is in the original E major key.

Now is to us salvation come BWV 9

Composed: around 1732 / 35

Performed on: 6th Sunday after Trinity.

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Paul Speratus (1523). Identical wording: verses 1 and 12 (movements 1 and 7), reworded (by unknown author) verses 2 to 11 (movements 1 to 6).

Complete editions: BG 1: 245 - NBA I/17.2: 93

On 16 July, the 6th Sunday after Trinity of 1724, Bach took leave from his cantor service and went to Coethen with his wife. On this day he was to have performed the sixth of his chorale cantatas; but there was no other choice but to perform a different piece. Still, Bach wanted to honour this Sunday with a cantata on the text and melody of a chorale; so he took the opportunity, some ten years later, in the 1730s, to compose this work and add it to his body of chorale cantatas.

The Gospel reading from the Sermon on the Mount (Matt. 5, 20 - 26) dealt with the righteousness of Jesus' followers and that of the scribes and Pharisees. Justification by the faith alone, a topic which is still discussed in modern theology, is the focus of this hymn by Paul Speratus, on which Bach based his cantata. The motifs of the opening movement seem to touch neither on the melody nor on the main issues of the reading; flute and oboe and, from time to time, the first violin create an emphatically concerto-like foundation for the soprano's cantus firmus lines and the other voices weaving their artful accompanying themes.

In the following movements we find remarkable topical contrasts between the recitatives and arias. Bach attribu-

tes all three recitatives to the bass soloist; Alfred Dürr suggested that this striking method could be seen as a kind of sermon, interrupted only by two inserted arias focusing on particular aspects.

The first of these arias starts with an admission of being „too deeply fallen“ and talks of death threatening in the deep. Alternating with the tenor soloist, the solo violin then describes this in corresponding, constantly repeated figures. The second piece, however, stresses the believing power and the faith that only justifies. This is playful, concertante music: first flute and oboe d'amore, then the two singing voices soprano and alto, and then again the instruments and voices in various combinations form a seemingly loosely woven quintet together with the continuo. In reality, this is a rigidly executed canon on a motif that comes back in increasingly complicated variations. The rigid construction of this contrapuntal composition, which is hardly perceptible to the listener, is embedded in a playful and attractive exterior - which may also be seen as a reflection of the text.

Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain BWV 7

Création: pour le 24 juin 1724

Destination: Fête de Jean-Baptiste

Texte: Le début est le même que le cantique de Martin Luther (1541). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 7 (mouvements 1 et 7), réécrites (auteur inconnu) strophes 2 à 6 (mouvement 2 à 5).

Éditions complètes: BG 1: 179 - NBA I/29: 27

L'Évangile de la Fête du Saint (Luc 1, 57-80) rapporte la naissance de Jean, qui sera plus tard Jean-Baptiste et précurseur de Jésus. Il contient en outre le chant de louange de Zacharias, son père. Ce texte avait déjà servi de modèle à la cantate BWV 167 composée l'année précédente pour la fête de Saint Jean. Le cantique de Luther par contre parle du baptême du Christ qui d'une part est considéré comme le modèle du baptême du tout chrétien, mais d'autre part est également compris comme le début des activités de Jésus dans le monde.

La cantate est la troisième du cycle des cantates chorales qui avait commencé avec la cantate BWV 20 („Ô éternité, Parole foudroyante“) et la BWV 2 („Ah, Dieu, du ciel jette un regard sur nous“). Bach avait délibérément prévu de commencer les quatre premières cantates de ce cycle sous forme d'un tout systématique, c'est à dire dans ce cas, de commencer avec différentes formes adaptant le cantus firmus et d'attribuer une fois à chaque registre vocal la mélodie du choral dans une suite descendante. Dans la troisième cantate, il confia donc l'exécution du cantus firmus au ténor. En ce qui concerne la forme extérieure, il a utilisé ici un mouvement concertant, dans le style de l'ouverture française (BWV 20) et du mouvement classique de motet (BWV 2), sous forme d'un morceau pour

violon et orchestre qui, lui, est composé dans ce cas de deux oboi d'amore, de cordes et de continuo. Bach incorpore par passages le mouvement du chœur dans ce mouvement qui commence par une introduction instrumentale à douze mesures. L'œuvre figurative des violons solistes est souvent comprise comme image du jeu des vagues du Jourdain. Le continuo, les violons tutti et les violes illustrent aussi ce motif des vagues.

Bach écrit les trois airs de cette cantate dans une suite ascendante pour basse, ténor et contralto. Le premier air commence avec les mots „Soyez attentifs, vous fils des hommes“; Bach confie la présentation aux basses solistes - il fait peut-être dire à Christ lui-même l'exhortation de Jean ou, comme plus tard l'ordre du baptême exécuté „arioso“ dans le récitatif n° 5. Les motifs en triple croches tendant vers le bas pourraient symboliser l'eau du baptême, qui est pour sa part symbole de l'acte du baptême. Bach habilite l'air du ténor suivant sous la forme et avec le caractère d'une gigue. Le rôle chanté évolue entre deux violons solistes. Il passe par des hauts et des bas donnant au texte des dimensions célestes et terrestres; Bach sous-tend alors le mot „doute“ d'harmonies inhabituelles, évasives. L'air du contralto est tout à fait différent : la forme (rare chez Bach) de la cavatine avec ses courtes alternances caractéristiques d'éléments chantés et de ritournelle instrumentale présente une occasion idéale pour réfléchir sur les œuvres des humains qui n'auront pont d'importance devant Dieu.

Ô mon Dieu, quand mourrai-je BWV 8

Création: pour le 24 septembre 1724

Destination: le seizième dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que le cantique de Caspar Neumann (avant 1697). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 5 (mouvements 1 et 6), réécrites (auteur inconnu) strophes 2 à 4 (mouvements 2 à 5). Mélodie du chant et mouvement du choral final d'après Daniel Vetter, „Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit“ (Diversissements musicaux religieux et domestiques), Leipzig 1713.

Éditions complètes: BG 1: 213 - NBA I/23: 107 et 165

Le texte de l'Évangile lu à ce jour, la résurrection du jeune homme de Naim (Luc 7, 11- 17) suggère dans cette cantate également la reprise et l'approfondissement du thème de la mort et de la résurrection dans cette cantate également. Ceci peut se faire de façons différentes si l'on se place dans la vision du monde baroque ; en tout cas, le refoulement et le tabou qui règne de nos jours quand il s'agit de ce thème n'était pas familier à cette époque, c'est pourquoi Bach n'écrit tout naturellement pas de musique de deuil, et ne crée pas une ambiance musicale de lamentations ou de regrets superficiels.

La cantate faisant partie du cycle des cantates chorales commence par une scène d'agonie : des cordes basses et la flûte illustrent le son du glas alors que le chœur pose solennellement, en phrases, l'inquiétante question de la dernière heure. Dans l'air du ténor suivant, ces cloches résonnent dans le pizzicato du continuo alors que l'oboe d'amore, suivi plus tard du chanteur esquissent une mélodie singulière qui représente sans doute l'inquiétude croissante de l'esprit dans ses pensées sur la mort. De la même manière, l'on entend „sonner la dernière heure“ et

le mélisme des voix chantées errantes et inquiètes offrent un contraste par rapport à l'invocation de la „dernière demeure, là où tant de milliers demeurent“. Le récitatif qui suit est une fois encore au service des questions soucieuses qui ne s'intéressent pas seulement au destin de la propre âme, mais aussi au destin des biens et des proches; Bach clôture ce mouvement sur les dominantes - ce qui est chez lui le signe qu'il désire là utiliser une forme interrogative musicale.

Mais à présent, après avoir apaisé les soucis, la crainte et la douleur, l'atmosphère change subitement. Le rythme du mouvement suivant, une gigue insouciance, répand le sentiment de joie intérieur et de certitude détendue. Bach habille les „soucis vains et insensés“ d'amples vocalises. Dans la partie centrale, il insiste, comme à son habitude dans son œuvre, sur le mot „Rien“. Le récitatif suivant dont les voix ébauchent le „Dieu dans sa profusion“, „dans tout son ampleur“ et la profondeur de la mort, mène au choral final que Bach n'a pas composé mais qu'il a repris d'un livre de cantiques contemporain de Leipzig.

Bach a composé cette cantate en mi majeur et l'a transposée plus tard, dans les années 1740 en ré majeur et l'a exécutée une fois encore en y ajoutant une taille. L'exercice suit la version original en mi majeur.

Le Salut nous est venu BWV 9

Création: vers 1732 / 35

Destination: le sixième dimanche après la Trinité.

Texte: Le début est le même que le cantique de Paul Speratus (1523). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 12 (mouvements 1 et 7), réécrites (auteur inconnu) strophes 2 à 11 (mouvements 1 à 6).

Éditions complètes: BG 1: 245 - NBA I/17.2: 93

Le 16 juillet, le sixième dimanche après la fête de la Trinité de l'année 1724, Bach s'était fait libéré de ses fonctions de cantor et séjournait à Köthen avec sa femme. La sixième de ses cantates devait être jouée à ce jour, cependant un autre morceau a dû être présenté par la force des choses. Néanmoins Bach voulait gratifier ce dimanche cussi d'une cantate au texte et à la mélodie d'un choral ; c'est ainsi que dix ans plus tard, dans les années 1730, il saisit l'occasion pour écrire cette œuvre et l'introduire dans le cycle des cantates chorales.

Dans l'Évangile du Sermon sur la montagne (Matthieu 5, 20-26), il était question de l'équité des disciples de Jésus et l'accomplissement des lois par les pharisiens et les docteurs de la Loi. La justification venant uniquement de la foi, un thème théologique jusqu'à aujourd'hui actuel, est au centre du cantique de Paul Speratus que Bach se proposa de choisir pour sa cantate. Les motifs du mouvement d'entrée ne semble pas être concernés par la mélodie ni par les questions de principe de la lecture ; des flûtes et des hautbois et à l'occasion les premiers violons offrent le fondement fortement concertant au cantus firmus exécuté en soprano en forme de vers ainsi qu'aux autres voix tissant ingénieusement les thèmes auxiliaires.

Le contraste du contenu entre les récitatifs et les airs paraît très spectaculaire dans ce qui suit. Bach attribue tous les trois récitatifs au soliste basse ; Alfred Dürr en a proposé l'interprétation suivante: ce comportement frappant devrait être compris comme une sorte de sermon qui n'est interrompu que par les deux aspects particuliers insérés des airs contemplatifs.

Le premier air commence avec la conscience d'être, „dépjà tombés trop bas“ ; il s'agit là de la mort qui menaçait des profondeurs. En alternance avec le soliste ténor, le violon soliste décrit cette chute en répétant inlassablement les figures correspondantes. Le deuxième air par contre met en relief la force de la conviction des cœurs et la foi qui seule rend équitable. La musique qui sous-tend le texte semble enjouée, concertante : d'abord la flûte et l'oboe d'amore, ensuite les deux voix soprano et contralto, puis à nouveau les instruments et les voix dans des combinaisons les plus diverses forment avec le continuo un quintette structuré apparemment en souplesse. Mais en réalité, nous avons là un canon rigoureusement organisé autour d'un thème qui, lui, apparaît sous des formes de complexité diverse. Une organisation contrapuntique de la sorte à la structure solide, faiblement audible, reste en même temps enveloppée dans une apparence enjouée et plaisante - ici aussi l'on peut y voir le reflet du texte.

Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue BWV 7

Génesis: del 24 de junio de 1724

Destino: festividad de San Juan Bautista

Texto: según la canción del mismo principio de Martín Lutero (1541). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 7), remodelación (autor desconocido) de las estrofas 2 a la 6 (movimientos del 2 al 5).

Ediciones completas: BG 1: 179 - NBA I/29: 27

La lectura del Evangelio que tiene lugar con motivo de la festividad de este santo (Lucas 1, 57-80) trata del nacimiento de Juan (el futuro bautista y precursor de Jesús) y contiene además la alabanza de Zacarías, su padre. Este texto fue empleado ya el año anterior como fundamento de la cantata BWV 167, compuesta con motivo de la festividad de San Juan Bautista. La canción de Lutero, por otra parte, trata del bautismo de Cristo, que ha de ser considerado tanto modelo bautismal de todo cristiano como comienzo de la actuación de Jesús en el mundo.

La cantata es la tercera en el ciclo anual de cantatas corales que empezó con la BWV 20 („Oh eternidad, estruendosa palabra tuya“) y BWV 2 („Oh Dios, mira desde el cielo“). Bach se propuso conscientemente tratar de modo sistemático las cuatro primeras cantatas de este ciclo anual como una unidad, lo cual, en este caso, viene a decir: iniciarlas con diferentes formas del *cantus firmus* y de la melodía coral en orden descendente cada vez en cada una de las tésituras. En la tercera cantata asigna, pues, al tenor la ejecución del *cantus firmus*. Para la forma exterior se sirvió el compositor aquí, según la obertura francesa (BWV 20) y el movimiento de motete clásico (BWV 2), de un movimiento concertante en forma de pieza para violín y orquesta, la cual consiste, en este caso, en dos

oboi d'amore, instrumentos de cuerda y continuo. El movimiento del coro es integrado aquí por Bach segmento a segmento y comienza con una introducción instrumental de compás de 12. La formación de figuras del solo para violín se suele interpretar como el movimiento de las olas del río Jordán. También el continuo, los violines de relleno y la viola ejecutan un motivo semejante.

Escribe Bach las tres arias de esta cantata en orden ascendente para bajo, tenor y alto. La primera aria comienza con la palabras “Sentid y oíd, hijos de los hombres” („Merkt und hört, ihr Menschenkinder“); asigna la ejecución a los solistas de bajo – acaso pone la amonestación en boca de San Juan o (como algo después en el caso la orden de ser bautizado, en el „arioso“ del recitativo núm. 5) en boca del mismo Cristo. Los motivos descendentes en garripateas pudieran connotar el agua bautismal, el símbolo del acto del bautismo. La subsiguiente aria para tenor adopta el carácter de una giga. Entre dos solos de violín oscila la parte cantada yendo de los altos a los bajos y confiriendo así al texto empíreas y terrenas dimensiones; la palabra “dudas” („Zweifel“) se escucha entre raras y divergentes armonías. Diferente, por otra parte, es el aria para alto: la forma de la *cavatina* (poco habitual en Bach) con su característicos breves cambios de elementos semejantes a los de la *lied* y el *ritornello* instrumental son motivo para meditar acerca de la expresión que tratan de la obra humana, las obras que no permanecerán ante Dios.

Amado Dios, ¿cuándo mi hora postrera llegará? BWV 8

Génesis: 24 de septiembre de 1724

Destino: décimo sexto domingo después de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Caspar Neumann (antes de 1697). Literalmente se conservan las estrofas 1 y 5 (movimientos 1 y 6); remodelación (autor desconocido) de las estrofas de 2 a 4 (movimientos de 2 a 5). La melodía y el movimiento de la coral final es según la „Musicalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit“ (“Los encantos de la música de iglesia y de la música doméstica”) de Daniel Vetter, Leipzig 1713.

Ediciones completas: BG 1: 213 - NBA I/23: 107 y 165

El texto de los Evangelios leído con ocasión de este día, la resurrección del joven de Naim (Lucas 7, 11- 17), trata y pone también de relieve en la presente cantata el tema de la muerte y la resurrección mismas, lo cual, en la mentalidad del Barroco, puede realizarse de diferentes maneras. Sea como sea, el tabú y el desagrado “modernos” que semejantes temas inspira son ajenos a la época, razón por la que resulta de lo más natural el hecho de que Bach no componga en primera línea nada parecido a una obra fúnebre o recree un ambiente de llores y lamentos.

La cantata, que forman parte del ciclo anual de cantatas corales, comienza con una escena de muerte: los instrumentos de cuerda bajos y las flautas evocan el sonido de las campanadas de funeral mientras que el coro pronuncia con cansina y temerosa fórmula el tema de la hora postrera. En la subsiguiente aria de tenor resuenan aún en el *pizzicato* del continuo estas campanadas, mientras que el *oboe d'amore* y, después, los cantores, desbrozan una melodía de carácter propio que viene a expresar el creciente desasosiego del espíritu dado a la *mediatio*

mortis. En la misma medida se escucha el “tañido de la hora postrera” („Schlagen der letzten Stunde“) que, en el desasossegado meneo de la melismática vocal, es un contraste en relación al evocado “Lugar de descanso, adonde tantos miles son llevados” („Ruhstatt, wohin man soviel Tausend trägt). El siguiente recitativo tiene de nuevo el cometido de formular unas aprensivas cuestiones, que, en todo caso, no sólo tratan sobre el destino individual de la propia alma, sino también sobre el paradero de los bienes temporales y de los familiares; concluye Bach este movimiento en dominantes – modo con que en sus composiciones siempre se formulan musicalmente las preguntas.

Ahora ya, tras el desasosiego, el temor y el sufrimiento, se advierte una mutación de ánimo. El ritmo del siguiente movimiento, una ligera giga, expresa la *dilatación* de una felicidad íntima y el alivio de la certeza. Las “locas, innecesarias preocupaciones” („tollen, vergeblichen Sorgen“) son teñidas por Bach con cuantiosos cromatismos. En la parte central insiste, como es frecuente en toda su obra, en la expresión „nada“. El subsiguiente recitativo, que perfila la “abundancia de Dios” („Gottes Überfluß“), “la más alta extensión” („höchsten Umfang“) y el abismo de la muerte, conduce a la coral final, que no fue compuesta por el mismo Bach, sino retomada por él de un contemporáneo cancionero de Leipzig.

Compuso Bach esta cantata en Mi mayor mas después, en la década de los cuarenta del siglo XVIII, la ejecuta nuevamente en Re mayor y con una *talla* de añadidura. Para la interpretación se sigue la versión primera en Mi mayor.

Ha venido la Salud a nosotros BWV 9

Génesis: 1732 / 35

Destino: sexto domingo después de la Trinidad.

Texto: según la canción con el mismo principio de Paul Speratus (1523). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 12 (movimientos 1 y 7), remodelación (autor desconocido) de las estrofas 2 a la 11 (movimientos de 1 al 6).

Ediciones completas: BG 1: 245 - NBA I/17.2: 93

El día 16 de julio, el sexto domingo tras la festividad de Santísima Trinidad del año de 1724, solicitó Bach licencia para una estancia de vacaciones con su esposa en Köthen. Este día coincidió con la sexta de sus cantatas corales y con toda premura, pues, hubo de ejecutarse otra obra. Como quiera que sea, Bach deseaba también celebrar este domingo con un texto y una melodía de la siguiente coral; así pues, unos diez años después, en la década de los treinta del siglo XVIII, aprovechó la oportunidad de escribir esa obra e incorporarla en el corpus de sus cantatas corales.

El pasaje evangélico del Sermón de la Montaña (Mateo 5, 20 - 26) trata sobre el sentido de la justicia de los seguidores de Jesús y del cumplimiento de la ley según los fariseos y los letrados. La justificación sólo por la fe, un tema de actualidad teológica hasta el presente, se halla en el centro de interés de la canción de Paul Speratus retomada por Bach para la cantata. Los motivos del movimiento inicial parecen no estar afectados ni por la melodía ni por las cuestiones fundamentales de la lectura. La flauta, el oboe y, también a veces, el primer violín ofrecen una base decididamente concertante al *cantus firmus* (que se ejecuta casi frase por frase en soprano) así como a las otras voces de artística temática de los instrumentos de cuerda.

En adelante llama poderosamente la atención el contraste de contenido entre los recitativos y las arias. Los tres recitativos son asignados por Bach al bajo solista; Alfred Dürr ha interpretado este modo de proceder cual la ejecución de un sermón que tan sólo llega a ser interrumpido por dos especiales aspectos añadidos de las contemplativas arias.

La primera de estas arias comienza con la conciencia de hallarse “ya profundamente hundido” („schon tief gesunken“); se trata, pues, de la muerte que amenaza desde el abismo. Con alternancia con el tenor solista describe este tema el violín solista en unas figuras que pertinentemente se repiten de modo continuo. La segunda pieza, por el contrario, acentúa la fortaleza de la fe y la fe misma que solamente justifica. La música correspondiente diríase lúdica, concertante: intervienen primero la flauta y el oboe *d’amore*, después las voces de soprano y de alto, y luego los instrumentos y las voces en diferentes combinaciones conformando junto con el continuo un aparente, delicado quinteto. En realidad se trata, antes bien, del canon de un tema ejecutado con todo rigor, el cual, a su vez, se expresa con diversas y complicadas variaciones. El añadido fijo y a penas percibido por el oído de esta ejecución contrapuntística permanece simultáneamente enmarcado en una lúdica y complaciente fachada – también esto pudiera consistir en una connotación del contenido textual.

Vol. 4

Kantaten • Cantatas

BWV 10, 12, 13

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 10, 12, 13), Wolfram Wehnert (BWV 12)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1972 (BWV 12), Februar 1979 (BWV 10), März/November 1981 (BWV 13)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Meine Seel erhebt den Herren“ *BWV 10 (21'39)*

“This my soul exalts the Lord now” • «Mon âme glorifie le Seigneur» • “Mi alma el Señor eleva”

Arleen Augér - soprano • Margit Neubauer - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hans Wolf - Tromba • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn -
Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo / Organo

„Weinen, Klagen Sorgen, Zagen“ *BWV 12 (26'24)*

“Weeping, wailing, grieving, fearing” • «Pleurs et lamentations, tourments et découragement» •

“Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar”

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Werner Keltsch, Eva Dörnenburg -
Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo

„Meine Seufzer, meine Tränen“ *BWV 13 (19'50)*

“Of my sighing, of my crying” • «Mes soupirs et mes pleurs» • “Mis suspiros, mis lágrimas”

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso
Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Helmut Koch, Dietmar Keller - Oboe da caccia •
Christoph Carl - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello •
Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 10 „Meine Seel erhebt den Herren“

No. 1	Coro: Meine Seel erhebt den Herren	1	4:56
	<i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Aria (S): Herr, der du stark und mächtig bist	2	6:46
	<i>Oboe, Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (T): Des Höchsten Güt und Treu	3	1:31
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B): Gewaltige stößt Gott vom Stuhl	4	2:59
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Duetto e Choral (A, T): Er denket der Barmherzigkeit	5	2:01
	<i>Tromba, Fagotto, Organo</i>		
No. 6	Recitativo (T): Was Gott den Vätern alter Zeiten	6	2:16
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral: Lob und Preis sei Gott	7	1:10
	<i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
Total Time BWV 10			21:39

BWV 12 „Weinen, Klagen Sorgen, Zagen“

No. 1	Sinfonia	8	2:46
	<i>Oboe, Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Coro: Weinen, Klagen. Sorgen, Zagen	9	7:35
	<i>Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (A): Wir müssen durch viel Trübsal	10	0:46
	<i>Violini I + II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (A): Kreuz und Krone sind verbunden	11	6:42
	<i>Oboe, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (B): Ich folge Christo nach	12	2:47
	<i>Violini I + II soli, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		

No. 6	Aria con Choral (T): Sei getreu, alle Pein <i>Tromba, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	13	4:50
No. 7	Choral: Was Gott tut, das ist wohlgetan <i>Tromba, Violine, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	14	0:58

Total Time BWV 12	26:24
-------------------	-------

BWV 13 „Meine Seufzer, meine Tränen“

No. 1	Aria (T): Meine Seufzer, meine Tränen <i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Fagotto, Organo</i>	15	6:18
No. 2	Recitativo (A): Mein liebster Gott läßt mich <i>Violoncello, Organo</i>	16	1:26
No. 3	Choral: Der Gott, der mir hat versprochen <i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	17	3:05
No. 4	Recitativo (S): Mein Kummer nimmet zu <i>Violoncello, Organo</i>	18	1:31
No. 5	Aria (B): Ächzen und erbärmlich Weinen <i>Flauti dolce I + II, Violino solo, Violoncello, Organo</i>	19	6:25
No. 6	Choral: So sei nun, Seele, deine <i>Flauti dolce I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	20	1:05

Total Time BWV 13	19:50
-------------------	-------

Total Time BWV 10, 12, 13	67:54
---------------------------	-------

1. Coro

Meine Seel erhebt den Herren,
 Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;
 Denn er hat seine elende Magd angesehen.
 Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle
 Kindeskind.

2. Aria

Herr, der du stark und mächtig bist,
 Gott, dessen Name heilig ist,
 Wie wunderbar sind deine Werke!
 Du siehst mich Elenden an,
 Du hast an mir so viel getan,
 Daß ich nicht alles zähl und merke.

3. Recitativo

Des Höchsten Güt und Treu
 Wird alle Morgen neu
 Und währet immer für und für
 Bei denen, die allhier
 Auf seine Hilfe schau'n
 Und ihm in wahrer Furcht vertraun.
 Hingegen übt er auch Gewalt
 Mit seinem Arm
 An denen, welche weder kalt
 noch warm
 Im Glauben und im Lieben sein;

1. Chorus

1

This my soul exalts the Lord now,
 And my heart finds in God gladness, in God my
 Savior;
 For he hath this his lowly handmaid now regarded.
 Lo now, from henceforth shall all men call me
 blessed, ev'ry child's own child.

2. Aria

2

Lord, thou who strong and mighty art,
 God, thou whose name most holy is,
 How wonderful are all thy labors!
 Thou seest me in low estate,
 Thou hast for me more blessings wrought
 Than I could either know or number.

3. Recitativo

3

The Highest's gracious love
 Is ev'ry morning new,
 Enduring ever more and more
 Amongst all those who here
 To his salvation look
 And him to honest fear do trust.
 But he doth also wield great might
 With his own arm
 Upon those who are neither cold
 Nor warm
 In faith and in love's charity;

1. Chœur

Mon âme glorifie le Seigneur,
 Mon esprit se réjouit en Dieu, mon Sauveur ;
 Car il a posé son regard sur son humble servante.
 Désormais, toutes les générations des hommes me
 glorifieront.

2. Air

Seigneur, Toi qui es fort et puissant,
 Dieu, dont le nom est sacré,
 Que tes œuvres sont merveilleuses !
 Ton regard se pose sur moi, ta misérable servante,
 Tu m'as comblé de tant de bienfaits
 Que je ne saurais les compter.

3. Récitatif

La bonté et la fidélité du Très-Haut
 Se répètent chaque matin
 Et dureront toujours
 Pour ceux qui ici-bas
 Se tiennent à son aide
 Et remplis de crainte véritable, lui font confiance.
 Par contre, il use de violence
 De son propre bras
 Contre ceux qui font preuve d'indifférence
 Dans leur foi et leur amour ;
 Ceux qui, nus, dépouillés et aveugles,

1. Coro

Mi alma el Señor eleva,
 Y mi corazón alegrase en Dios, mi Salvación,
 Pues su humilde sierva ha contemplado.
 Y he aquí, bendita me llamará todo nacido de
 hombre.

2. Aria

¡Señor, fuerte y poderoso eres,
 Dios de santísimo nombre,
 Cuán portentosas Tus obras son!
 Tú ves mi miseria,
 Y tanto por mí has hecho
 Que yo ni contarle ni comprenderlo puedo.

3. Recitativo

El Bien y Amor del Altísimo
 Con cada día se renuevan
 Y por siempre perduran
 En todos quienes desde aquí
 A su auxilio los ojos alzan
 Y en piadoso temor confían.
 Mas con su brazo
 También violencia ejerce
 A quienes de la fe y el amor
 Ni frío ni calor calor
 Les viene;

Die nackt, bloß und blind,
Die voller Stolz und Hoffart sind,
Will seine Hand wie Spreu zerstreun.

4. Aria

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl
Hinunter in den Schwefelfuhl;
Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,
Daß sie wie Stern am Himmel stehen.
Die Reichen läßt Gott bloß und leer,
Die Hungrigen füllt er mit Gaben,
Daß sie auf seinem Gnadenmeer
Stets Reichtum und die Fülle haben.

5. Duetto e Choral

Er denket der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf.

6. Recitativo

Was Gott den Vätern alter Zeiten
Geredet und verheißten hat,
Erfüllt er auch im Werk und in der Tat.
Was Gott dem Abraham,
Als er zu ihm in seine Hütten kam,
Versprochen und geschworen,
Ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen.

Sein Same mußte sich so sehr
Wie Sand am Meer

Them naked, bare and blind,
Filled now with pride and haughtiness,
Shall his own hand like chaff disperse.

4. Aria

4

God casts the strong down from their seat
Headlong into the sulph'rous pit;
The humble hath God oft exalted,
That they like stars may stay in heaven.
The rich doth God leave void and bare,
The hungry filleth he with blessing,
That they upon his sea of grace
Have riches with abundance ever.

5. Duet and chorale

5

And mindful of his mercy, he
Doth give to his servant Israel help.

6. Recitative

6

What God of old to our forefathers
In promise and in word did give,
He here fulfils in all his works and deeds.
What God to Abraham,
When he to him into his tent did come,
Did prophesy and promise,
Was, when the time had been fulfilled, accomplished.

His seed in truth must be as far
As ocean sands

Ceux qui, plein d'arrogance et d'orgueil,
Seront dispersés par sa main comme de l'ivraie.

4. Air

Dieu détrône les puissants
Et les jettent dans le bourbier sulfureux;
Dieu a coutume d'élever aux nues les humbles
Il les fait briller dans le ciel comme des étoiles.
Dieu dénude et dépouille les riches
Il comble de dons les affamés
De sorte qu'ils nageront toujours dans la richesse et
l'abondance
Dans son océan de grâces.

5. Duo et choral

Il n'oublie pas dans sa miséricorde et aide son
serviteur Israël à se relever.

6. Récitatif

Ce que Dieu a révélé et promis
Aux ancêtres,
Il le réalise aussi de par ses œuvres et ses actes.
Ce que Dieu promet et jura
A Abraham
Lorsqu'il se rendit dans sa hutte,
S'est réalisé
Puisque l'heure en était venue.
Sa semence allait se répandre
Et se compter comme les grains du sable de la mer

A los desnudos, destapados y ciegos
De orgullo y de ruindad plagados
Por su mano como paja serán desechados.

4. Aria

A los violentos arroja Dios
A las ciénagas de azufre,
A los humilde ensalza,
Cuales estrellas del firmamento.
A los ricos destapados y vacíos deja
Mas a los hambrientos agasaja
Con un mar de Gracias,
De plenitud y abundancia eternas.

5. Dueto y coral

Misericordioso es en Su memoria Él
Y socorre a su siervo Israel.

6. Recitativo

Cuanto Dios a los Padres dijera
De otrora y prometiera
Con Sus obras y hechos cumple.
Sucedió cuanto Dios a Abrahán
A sus tiendas visitando
Prometiéndole jurando,
Pues llegado el tiempo era:
Que tanta su descendencia fuera
Cual del mar granos de arena
O del firmamento las estrellas.

Und Stern am Firmament ausbreiten,
 Der Heiland ward geboren,
 Das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen,
 Das menschliche Geschlecht von Tod und allem Bösen
 Und von des Satans Sklaverei
 Aus lauter Liebe zu erlösen;
 Drum bleibt's dabei,
 Daß Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

7. Choral

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn
 Und dem Heiligen Geiste,
 Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
 Und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

And starry firmament extended;
 For born was then the Saviour,
 Eternal word was seen in flesh appearing,
 That this the human race from death and ev'ry evil
 And also Satan's slavery
 Through purest love might be delivered;
 So it remains:
 The word of God is full of grace and truth.

7. Chorale

Laud and praise be God the Father and the Son
 And to the Holy Spirit,
 As in the beginning was and ever is
 Be from evermore to evermore. Amen.

Et les étoiles au firmament,
 Le Sauveur était né,
 La Parole éternelle se fit chair,
 Afin de racheter, de par son amour,
 Le genre humain de la mort et du mal
 Et de l'esclavage devant Satan ;
 La Parole de Dieu est pleine de grâce et de vérité
 C'est bien là ce qui demeure.

7. Choral

Louange et gloire à Dieu le Père et le Fils
 Et le Saint-Esprit,
 Comme il en fut au commencement, maintenant et à
 jamais
 Aux siècles des siècles. Amen.

Nacido era el Salvador,
 Hízose carne la Palabra eterna,
 Que al hombre de la muerte y el mal
 Y de las cadenas de Satán
 Por amor puro socorriera.
 Y he aquí la Palabra de Dios, mirad
 Cuán es de Gracia plena y Verdad.

7. Coral

Gloria y alabanzas a Dios Padre y al Hijo
 y al Espíritu Santo sean
 Desde el origen hasta la eternidad
 Por los siglos de los siglos, Amén.

1. Sinfonia

2. Coro

Weinen, Klagen,
Sorgen, Zagen,
Angst und Not
Sind der Christen Tränenbrot,
Die das Zeichen Jesu tragen.

3. Recitativo

*Wir müssen durch viel Trübsal in das
Reich Gottes eingehen.*

4. Aria

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.

1. Sinfonia

2. Chorus

Weeping, wailing,
Grieving, fearing,
Dread and need
Are the Christians' tearful bread,
Them the sign of Jesus bearing.

3. Recitative

*We must pass through great sadness
that we God's kingdom may enter.*

4. Aria

Cross and crown are joined together,
Gem and conflict are made one.
Christians must at ev'ry hour
Have their torment and their foe,
But Christ's wounds shall be their comfort.

1. Symphonie

2. Chœur

Les pleurs et les lamentations,
 Les tourments et le découragement,
 La peur et la détresse
 Sont le dur salaire des chrétiens
 Qui portent témoignage de Jésus.

3. Récitatif

*Il nous faut passer par bien des tribulations pour entrer
 dans le Royaume de Dieu.*

4. Air

La croix et la couronne sont reliées,
 Le combat et les trophées sont liés.
 Les chrétiens subissent à toute heure
 Des supplices et leurs ennemis,
 Mais ils trouvent réconfort dans les plaies du
 Christ.

1. Sinfonía

2. Coro

Llorar, lamentarse,
 preocuparse, vacilar,
 miedo y necesidad,
 son el pan de lágrimas de los cristianos,
 que llevan el signo de Jesús.

3. Recitativo

*Debemos sufrir muchas aflicciones
 para entrar en el Reino de Dios.*

4. Aria

La cruz y la corona están vinculados.
 La lucha y el tesoro están unidos.
 Los cristianos tienen a toda hora
 su tormento y su enemigo,
 pero las heridas de Jesús son su consuelo.

5. Aria

Ich folge Christo nach,
 Von ihm will ich nicht lassen
 Im Wohl und Ungemach,
 Im Leben und Erblassen.
 Ich küsse Christi Schmach,
 Ich will sein Kreuz umfassen.
 Ich folge Christo nach,
 Von ihm will ich nicht lassen.

6. Aria con Choral

Sei getreu, alle Pein
 Wird doch nur ein Kleines sein.
 Nach dem Regen
 Blüht der Segen,
 Alles Wetter geht vorbei.
 Sei getreu, sei getreu!

7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
 Dabei will ich verbleiben,
 Es mag mich auf die rauhe Bahn
 Not, Tod und Elend treiben,
 So wird Gott mich
 Ganz väterlich
 In seinen Armen halten:
 Drum laß ich ihn nur walten.

5. Aria

I'll follow after Christ,
 I will not e'er forsake him
 In health and in distress,
 In living and in dying.
 I kiss now Christ's disgrace,
 I will his cross embrace now.
 I'll follow after Christ,
 I will not e'er forsake him.

6. Aria with chorale

Be steadfast, ev'ry pain
 Will have but a trifle been.
 After showers
 Blessing flowers,
 Ev'ry tempest will have past.
 Be steadfast, be steadfast!

7. Chorale

What God doth, that is rightly done,
 To that will I be cleaving,
 Though out upon the cruel road
 Need, death and suff'ring drive me,
 E'en so will God,
 All fatherhood,
 Within his arms enfold me;
 So I yield him all power.

5. Air

Je suis le Christ pas à pas,
 Je ne veux pas le quitter
 Dans le bien-être et les déboires
 Durant la vie et après la mort.
 Je baise le Christ outragé,
 Je veux embrasser sa croix.
 Je suis le Christ pas à pas,
 Je ne veux pas le quitter.

6. Air avec choral

Sois fidèle, car toutes les douleurs
 Ne seront que minimes.
 Après la pluie,
 Fleurit l'abondance,
 Toute tourmente s'apaise un jour.
 Sois fidèle, sois fidèle !

7. Choral

Ce que Dieu fait, c'est bien fait,
 A cela, je veux m'y tenir,
 Même si la détresse, la mort et la misère
 M'imposent un chemin cruel,
 Je sais que Dieu,
 Tel un père,
 Me gardera dans ses bras :
 C'est pourquoi je laisse faire le Ciel.

5. Aria

Yo sigo a Cristo,
 no quiero abandonarlo,
 ni en el bienestar ni en la adversidad,
 ni en la vida ni en la muerte.
 Yo beso la humillación de Cristo,
 quiero abrazar su cruz.
 Yo sigo a Cristo,
 no quiero abandonarlo,

6. Aria con Coral

Sé fiel, todo dolor
 no será sino muy pequeño.
 Después de la lluvia
 florece la bendición,
 toda tempestad pasará.
 ¡Sé fiel, sé fiel!

7. Coral

Lo que Dios hace, bien hecho está,
 de eso estoy seguro.
 Podrán llevarme por la ruda senda,
 pena, muerte y miseria,
 pero entonces Dios,
 todo paternal,
 me sostendrá en sus brazos:
 por eso solamente dejo que él actúe.

1. Aria

Meine Seufzer, meine Tränen,
Können nicht zu zählen sein.
Wenn sich täglich Wehmut findet
Und der Jammer nicht verschwindet,
Ach! so muß uns diese Pein
Schon den Weg zum Tode bahnen.

2. Recitativo

Mein liebster Gott läßt mich
Annoch vergebens rufen
Und mir in meinem Weinen
Noch keinen Trost erscheinen.
Die Stunde lasset sich
Zwar wohl von ferne sehen,
Allein ich muß doch noch vergebend flehen.

3. Choral

Der Gott, der mir hat versprochen
Seinen Beistand jederzeit,
Der läßt sich vergebens suchen
Jetzt in meiner Traurigkeit.
Ach! Will er denn für und für
Grausam zürnen über mir,
Kann und will er sich der Armen
Itzt nicht wie vorhin erbarmen?

1. Aria

Of my sighing, of my crying
No one could my sum reveal.
If each day is filled with sadness
And our sorrow never passeth,
Ah, it means that all our pain
Now the way to death prepareth!

2. Recitative

My dearest Lord hath let
Me long in vain invoke him,
To me in all my weeping
No comfort yet revealing.
The hour even now
Is from afar appearing,
But still I must in vain make my entreaty.

3. Chorale

That God who gave me the promise
Of his helping hand always
Lets me strive in vain to find him
Now within my sad estate.
Ah! Will be evermore
Cruel wrath retain for me,
Can and will he to the wretched
Now no longer show his mercy?

1. Air

Mes soupirs et mes pleurs
Ne se comptent plus.

Si chaque jour est rempli de mélancolie,
Et si les plaintes ne disparaissent pas,
Hélas ! ceci veut dire que ce supplice
Nous prépare la voie qui mène à la mort.

2. Récitatif

Mon Dieu bien-aimé me laisse
Encore l'appeler en vain
Et dans mes pleurs, il ne laisse pas
Poindre encore la consolation.
L'heure paraît, il est vrai,
Bien venir de loin,
Mais il me faut encore implorer en vain.

3. Choral

Le Dieu qui m'avait promis
Son soutien à tout instant,
Je le cherche en vain
Me retrouvant rempli de tristesse.
Hélas ! Veut-il conserver
Sa cruelle colère contre moi pour toujours,
Ne peut-il ou ne veut-il plus
Avoir pitié des pauvres comme auparavant ?

1. Aria

Mis suspiros, mis lágrimas,
son imposibles de contar.

Si a diario se encuentra melancolía
y la desolación no desaparece,
¡ah! seguramente este sufrimiento
nos allanará el camino hacia la muerte.

2. Recitativo

Mi queridísimo Dios
en vano me deja llamar
y a mí en mi llanto
aún no hace aparecer consuelo.
La hora podrá verse
quizás lejana,
pero yo debo aún seguir en vano rogando.

3. Coral

El Dios, que me ha prometido
su ayuda en todo momento,
se hace buscar en vano
ahora en mi tristeza.
¡Ah! ¿Acaso quiere sin cesar
encolerizarse conmigo?
¿No podrá ahora de este pobre,
apiadarse como antes ?

4. Recitativo

Mein Kummer nimmet zu
 Und raubet mir alle Ruh,
 Mein Jammerkrug ist ganz
 mit Tränen angefüllet,
 Und diese Not wird nicht gestillet,
 So mich ganz unempfindlich macht.
 Der Sorgen Kummernacht
 Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,
 Drum sing ich lauter Jammerlieder.
 Doch, Seele, nein,
 Sei nur getrost in deiner Pein:
 Gott kann den Wermutsaft
 Gar leicht in Freudenwein verkehren
 Und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

5. Aria

Ächzen und erbärmlich Weinen
 Hilft der Sorgen Krankheit nicht;
 Aber wer gen Himmel siehet
 Und sich da um Trost bemühet,
 Dem kann leicht ein Freudenlicht
 In der Trauerbrust erscheinen.

6. Choral

So sei nun, Seele, deine
 Und traue dem alleine,
 Der dich erschaffen hat;
 Es gehe wie es gehe,
 Dein Vater in der Höhe,
 Der weiß zu allen Sachen Rat.

4. Recitative

My sorrow ever grows
 And robs me of all peace.
 My cup of woe is filled
 With tears to overflowing,
 And my distress will not be stilled now
 And leaves me full of cold despair.
 This night of care and grief
 Oppresseth this my anxious bosom,
 I sing, thus, only songs of sorrow.
 No, spirit, no,
 Take only comfort in thy pain:
 God can the wormwood's gall
 Transform with ease to wine of rapture
 And then as well ten thousand joys allow thee.

5. Aria

Moaning and most piteous weeping
 Shall help sorrow's sickness not;
 But whoe'er to heaven looketh
 And strives there to find his comfort
 Can with ease a light of joy
 In his grieving breast discover.

6. Chorale

Thyself be true, O spirit,
 And trust in him alone now
 Who hath created thee;
 Let happen what may happen,
 Thy Father there in heaven
 Doth counsel in all matters well.

4. Récitatif

Ma peine augmente
 Et ne me laisse plus tranquille,
 Ma détresse est à son comble,
 Remplie de mes larmes,
 Et rien ne vient apaiser ma misère,
 De sorte que j'en deviendrais insensible.
 Les nuits pleines d'insomnies
 Accablent mon cœur oppressé,
 Voilà pourquoi je ne chante que des chants de lamentations.
 Pourtant, ô mon âme, non,
 Console-toi dans ta misère:
 Dieu est en mesure de transformer aisément
 La goutte d'amertume en vin de fête
 Et Il te procurera ainsi des milliers de plaisirs.

5. Air

Rien ne sert de geindre ni de pleurer pitoyablement
 Contre cette maladie
 Mais celui qui regarde vers le Ciel
 Et qui fait appel à la consolation
 Verra vite paraître une lumière de joie
 Qui entrera dans son cœur attristé.

6. Choral

Sois donc, ô mon âme, ce que tu es,
 Et n'aie confiance
 Qu'en Celui qui t'a créé;
 Quoiqu'il advienne,
 Ton Père dans les cieux,
 Lui, il sait que faire en toutes choses.

4. Recitativo

Mi aflicción va en aumento
 y me arrebata todo sosiego,
 mi cántaro de lamentos
 está colmado de lágrimas,
 y esta pena no se calma,
 me vuelve totalmente insensible.
 La noche sombría de aflicciones.
 agobia mi corazón oprimido,
 por lo que sólo entono canciones de lamento.
 Pero, alma, no,
 ten confianza en tu sufrimiento:
 Dios puede trocar fácilmente
 el néctar de ajenjo en vino de alegría,
 y concederte entonces gran deleite.

5. Aria

Gemir y llorar lastimerante
 no ayuda al desasosiego;
 pero a quien mira hacia el cielo
 y procura allí consuelo,
 podrá aparecerle una luz de alegría
 en el pecho afligido.

6. Coral

¡Oh alma! debes darte
 y sólo en Él confiar,
 en quien te ha creado.
 Suceda lo que suceda,
 tu Padre en las alturas,
 sabrá en todo aconsejar.

Meine Seele erhebt den Herren BWV 10

Entstehung: zum 2. Juli 1724

Bestimmung: Fest Mariä Heimsuchung

Text: Nach Lukas 1, 46-55 mit angehängter Doxologie.

Wörtlich beibehalten: Verse 46-48, 54, Doxologie (Sätze 1, 5, 7). Umgedichtet (Verfasser unbekannt) Verse 49-53, 55 (Sätze 2 bis 4, 6).

Gesamtausgaben: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Nach vier „regulären“ Sonntagen, an denen Bach die ersten vier Kantaten seines Choralkantatenjahrgangs auführte (BWV 20, 2, 7, 135), war für den 2. Juli 1724 eine zusätzliche Festtagskantate zu komponieren. Bach hielt jedoch an seinem für das zweite Leipziger Amtsjahr gefaßten Prinzip fest, neuen Kantaten Choraltex te und -melodien zugrunde zu legen. Anders als heute gehörte das Fest „Mariä Heimsuchung“ selbst im protestantischen Deutschland zu den höheren Festtagen. Erinnert wird an diesem Tag an den Besuch Mariens bei ihrer Base Elisabeth. Die Begegnung der beiden schwangeren Frauen nimmt im Bericht des Evangelisten Lukas gleichsam die Begegnung des Erlösers mit seinem Wegbereiter, Jesu und des Täufers Johannes vorweg. Deshalb hat der Franziskanerorden, in dessen Reihen das Fest zur Mitte des 13. Jahrhunderts aufgekommen war, „Mariä Heimsuchung“ in den Zusammenhang mit dem Geburtsfest Johannis des Täufers am 24. Juni gestellt; es schließt am 2. Juli die Festwoche ab. Natürlich lag es nahe, den Text des Evangeliums für diesen Tag in die Kantate aufzunehmen, zumal dieser Text einen Gesang enthält - den Lobgesang der Maria, mit dessen Worten die Kantate beginnt und dessen lateinischer Wortlaut („Magnificat anima mea Dominum“) zu den Standardvorlagen der geistlichen Musikkultur gehört. Auch Bach hat den lateinischen Text vertont (BWV 243). Das Verfahren der Text-

dichtung beläßt es beim Wechsel zwischen Originalversen und Umformulierungen, die im Sinne barocker Theologie Verbindungen zu andere Bibelstellen suchen (Offenbarung 3, 16 in Satz drei, 1. Mose 18 in Satz fünf).

Die Chormelodie der Choralkantate entnimmt Bach dem gregorianischen Repertoire. Die Melodie, das „Magnificat“ im 9. Psalmton erklingt erstmals im zwölften Takt des konzertanten Eingangssatzes im Sopran. Der zweite Vers auf den Cantus firmus wird dann vom Alt vorgetragen. Auch im 5. Satz ist diese Melodie zu hören; allerdings versetzt sie Bach in die Stimme des Solobläsers (Trompete oder Oboe) und weist dem Duett von Alt und Tenor eigenes musikalisches Material zu. Diesen Satz hat Bach später in die sogenannten „Schübler-Choräle“ für Orgel übernommen. Der reich figurierte Schlußchoral vertont noch einmal zwei Verse des Textes. Bemerkenswert an dieser Kantate sind der zweite Satz mit seinen dynamischen Abstufungen auf den Text „Du siehest mich Elenden an“ und das Rezitativ Nr. 6, wo Bach die für das Fest besonders wichtigen Textstellen plötzlich instrumental zu umspielen beginnt.

*

Die Kantate BWV 11, das Himmelfahrtsoratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“ wird zusammen mit dem Osteroratorium „Kommt eilet und lauft“ BWV 249 auf CD 77 der Edition Bachakademie veröffentlicht.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

Entstehung: zum 22. April 1714

Bestimmung: zum Sonntag Jubilate

Text: Vermutlich Salomo Franck. Satz 3: Apg. 14, 22. Satz 7: Strophe 6 des Chorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Samuel Rodigast, 1675).

Gesamtausgaben: BG 2:61 - NBA I/11.2: 3

Das siebensätzigte Stück gehört zu den frühen Kantaten Bachs. Es dürfte die zweite sein, die seiner Verpflichtung am Weimarer Hof entsprang, einmal im Monat eine Kantate zu komponieren. Dennoch zeigt sich die Bildhaftigkeit von Bachs Musik bereits hier auf enormer Höhe. Das Evangelium gibt freilich auch eine dankbare Vorlage: Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden – Jesu Wort an die Apostel gilt natürlich im übertragenen Sinne für jeden Christen. Diesen Dualismus Trauer – Freude kostet Bach nicht nur in musikalischen Formen und Formeln aus, sondern auch in einer besonderen Beziehung des vokalen zum instrumentalen Anteil. Eingeleitet wird die Kantate durch eine „Adagio assai“ überschriebene Sinfonia – ein meditativer Satz mit einer fantasieartig bewegten Solo-Oboe. Der folgende Chor ist das Urbild des „Crucifixus“ der h-Moll-Messe. Ein zwölfmal wiederholter, chromatisch absteigender Lamento-Baß grundiert die nacheinander einsetzenden, dann sich verdichtenden Stimmen. Nach einem motettischen Zwischenteil beginnt das Da Capo; auch hier bleibt die zwölfte und letzte „Variation“ den Instrumenten vorbehalten.

Das folgende Rezitativ umfaßt nur sieben Takte. Es ist gleichwohl ein beispielloser kühner Entwurf textausdeutender Musik. Bach kleidet das Bibelwort in einen Streichersatz ein. Die 1. Violine spielt eine aufsteigende C-Dur-Tonleiter, der Satz verdichtet sich aus düsterem

c-moll und qualvoll chromatischen Trübsal-Wendungen zum befreienden Schlußakkord. Singstimme und Baß schließlich haben gleichzeitig durch die Auf- und Abwärtsbewegung je eine Oktave gewonnen – „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“.

Darauf folgen drei Arien. Den in Christi Wunden erhaltenen Trost übergibt Bach einem sich miteinander verschlingenden Duett von Alt und Solo-Oboe. Die Nachfolge Christi wird anschließend durch einen Kanon von Continuo, Violinen und Baß-Solist abgebildet. In der dann folgenden Arie läßt Bach die Trompete überraschend die Melodie des Chorals „Jesu meine Freude“ blasen – welche Strophe wohl hat Bach dem Zuhörer zum vorgegebenen Text („Sei getreu, alle Pein wird doch nur ein Kleines sein“) zum Memorieren empfohlen? Eine obligate Instrumentalstimme – in dieser Aufnahme wieder die Trompete – krönt und überhöht schließlich auch den vierstimmigen Schlußchoral. Denkt man zurück an den Anfang der Kantate, die Sinfonia mit der fantasieartig bewegten, in ihrer Motivik aber in sich kreisenden Oboenstimme, ist ein eindeutiger, theologisch motivierter Stimmungsumschwung zum Schluß hin festzustellen. Das haben die Menschen auch nach Bachs Zeit offenbar noch unmittelbar empfunden; jedenfalls gehört diese Kantate zu den bekannteren Werken Johann Sebastian Bachs in dieser Gattung.

Meine Seufzer, meine Tränen BWV 13

Entstehung: zum 20. Januar 1726

Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphania

Text: Georg Christian Lehms 1711 (Sätze 1 bis 5). Satz 3: Strophe 2 des Chorals „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ (Johann Heermann, 1636). Satz 6: Strophe 9 des Chorals „In allen meinen Taten“ (Paul Fleming 1641).

Gesamtausgaben: BG 2:81 - NBA I/5: 231

Die vorliegende, im dritten Leipziger Amtsjahr entstandene Kantate enthält zwei Choralsätze. Oder präziser: einen gewöhnlichen, vierstimmigen Satz zum Schluß und, an dritter Stelle, eine Choralbearbeitung. Hier tragen Holzbläser und Altstimmen unisono den von Traurigkeit und Furcht kündenden Cantus firmus vor, während die Streicher einen bemerkenswert freudig-gefestigten Satz, vielleicht Abbild des versprochenen Beistandes Christi, dagegensetzen. Spekulativ bleibt, ob diese formale Anlage Zeichen für eine Aufführung der Kantate in zwei Teilen vor und nach der Predigt ist.

Die Textkonstellation ist ähnlich wie in der vorausgehenden Kantate. Seufzer, Tränen, Wehmut, Jammer, Pein münden in Vertrauen auf den allwissenden Vater in der Höhe. Die Ausmalung, theologische Erörterung und Deutung beider Zustände prägen die beiden Kantatenteile. Für beide Zustände hält das barocke Repertoire zahlreiche Affekte und rhetorische Formeln bereit, derer sich Bach auch ausgiebig bedient.

Die Eingangsarie – die Kantate fordert nur für den Schlußchoral eine vierstimmige Besetzung – gestaltet sich als umfänglicher Klagegesang, in dessen Mittelteil die Tenorstimme sinnbildlich den „Weg zum Tode“ in

die Tiefe nimmt. Bach verzichtet auf die Streicher, verwendet neben der Oboe da caccia zwei Blockflöten und gewinnt damit einen besonderen, herben Klang. Streicher treten erst in der Choralbearbeitung hinzu, um die Stimmung aufzuhellen; das Rezitativ zuvor hatte noch, mit einer Koloratur, das Wort „flehen“ bedeutungsvoll zugespielt.

Auch die zweite Arie (Nr. 5) fällt durch ihre eigentümliche Instrumentierung auf. Die beiden Blockflöten werden jetzt, zusammen mit einer Solo-Violine, unisono geführt. Die Einstimmigkeit malt eindringlich intervallbetonte Figuren von „Ächzen und erbärmlich Weinen“: verminderte Septimen und Quinten, übermäßige Terzen werden jedoch plötzlich von ausgelassenen Zwei- und dreißigstelbewegungen abgelöst, wenn vom himmlischen Freudenlicht die Rede ist.

Schlägt man, wie in der vorausgehenden Kantate BWV 12, den Weg zurück zum Eingangssatz, findet man wieder den Dualismus, den der religiös und kirchlich geprägte Mensch des frühen 18. Jahrhunderts deutlich und als Bestandteil eines mühseligen Alltags empfunden haben muß: hier das irdische Jammertal – dort der Erlösung, befreiende Himmel. Während man das eine jedoch sah und erlebte, gewann das andere Gewißheit nur durch Glaube, Hoffnung und Zuversicht. Bachs Kantatenmusik, die stets im Zusammenhang mit Schriftlesung und Predigt erklang, vermochte dem Jammertal wenigstens am Sonntag seinen Schrecken etwas zu nehmen.

This my soul exalts the Lord now BWV 10

Composed for: 2 July 1724

Performed on: The Visitation of the Blessed Virgin Mary
Text: Adapted from Luke 1, 46-55 with doxology. Identical wording: verses 46-48, 54, doxology (movements 1, 5, 7). Reworded (by unknown author) verses 49-53, 55 (movements 2 to 4, 6).

Complete editions: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

After four „regular“ Sundays, on which Bach performed the first four cantatas of his annual cantata cycle (BWV 20, 2, 7, 135), he had to compose an additional feast day cantata for 2 July 1724. However, Bach remained true to the approach he had chosen for the second year of his cantorate in Leipzig, which was to use chorale texts and melodies for his new cantatas. Unlike today, the Visitation of the Blessed Virgin Mary was one of the more important feasts in those days, even in Protestant Germany. This day commemorates Mary's visit to her cousin Elizabeth. In the Gospel according to Luke, the encounter between the two pregnant women anticipates the encounter between the Redeemer and his forerunner, between Jesus and St. John the Baptist. For this reason the Franciscan order, who first introduced this feast day in the mid-13th century, celebrated the Visitation of the Blessed Virgin Mary close to the feast day of St. John the Baptist on 24 June; it rounds off the feast week on 2 July. What could have been more obvious than to use the text of this day's Gospel reading for the cantata, especially as this text already contains a song – the German translation of the *Magnificat*, placed at the beginning of this cantata. Its Latin version is one of the standards of the sacred music repertoire (*Magnificat anima mea Dominum*). Bach also set the Latin text to music (BWV 243). The libretto alternates between original verses and paraphrases,

which allude to other Bible passages, a usual practice of Baroque theology (Revelation 3, 16 in movement three, 1. Moses 18 in movement five).

Bach borrowed the chorale melody of this chorale cantata from the Gregorian repertoire. The melody, the *Magnificat* on the 9th psalm tone, is first sung in the twelfth bar of the introductory concerto movement by the soprano voice. The altos then sing the second verse on the cantus firmus. The melody is also found in the fifth movement, albeit performed by the solo wind instrument (trumpet or oboe), while the alto-tenor duet performs a musical part of its own. Bach later transcribed this movement as one of the so-called Schübler chorales for the organ. The richly embellished final chorale again sets two verses of the text to music. This cantata is remarkable for the second movement with its dynamic gradation on the text *Thou seest me in low estate* and recitative no. 6, where Bach suddenly paraphrases the text passages of particular importance for the feast day in the instrumental parts.

*

Cantata BWV 11, the Ascension Oratorio „Laud to God in all his kingdoms“ will be published together with the Easter Oratorio „Come hasten and hurry“ BWV 249 on CD 77 of Edition Bachakademie.

Weeping, wailing, grieving, fearing BWV 12

Composed for: 22 April 1714

Performed on: Third Sunday after Easter (Jubilate)

Text: Presumably Salomo Franck. Movement 3: Acts 14, 22. Movement 7: Verse 6 of the chorale „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Samuel Rodigast, 1675).

Complete editions: BG 2:61 – NBA I/11.2: 3

This piece in seven movements is one of Bach's early cantatas. It is probably the second written under the obligation to compose one cantata per month for the Weimar court. Still, the imagery of Bach's music is already of a very fine quality here. Of course, the Gospel reading is a rewarding source of inspiration: Sorrow is to give way to joy – Jesus' message to the disciples applies in a figurative sense to all of Christendom. Bach translates this sorrow-joy opposition not only into musical forms and figures, but also into a special relationship between the vocal and instrumental parts. The cantata starts with a sinfonia annotated *adagio assai* – a meditative movement with a fantasia-like solo oboe. The following chorus was later adapted for the *Crucifixus* of the *b-minor Mass*. A chromatically descending lamento bass repeated twelve times forms a background to the following vocal parts that enter successively with growing intensity. The motetto-like intermezzo is followed by the *da capo*; with the twelfth and last „variation“ again reserved for the instrumental part.

The following recitative only has seven bars. It is still a uniquely bold piece of text-interpretative music. Bach combines the Gospel text with a string setting. The 1st violin plays an ascending c-sharp scale, the movement intensifies from a gloomy c-minor and agonisingly chromatic phrases of sorrow to a liberating final chord.

Through these up and down movements the vocal part and bass finally gain an octave each – *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen*.

This is followed by three arias. Bach translates the consolation through Christ's wounds into an intertwined alto-solo oboe duet. Christ's succession is then reflected in a canon performed by continuo, violins and solo bass. In the following aria Bach introduces a surprise trumpet playing the chorale melody *Jesu meine Freude* – which verse of the given text would Bach have wanted his listeners to remember (*Be steadfast, ev'ry pain will have but a trifle been*)? Finally, an obligato instrumental part – in this recording the trumpet again – soars above the four-part final chorale. If we think back to the beginning of the cantata, the sinfonia with its fantasia-like oboe voice, revolving around itself in its motifs, we can observe a distinctive theologically inspired mood change towards the end. Obviously, this is a feeling people shared after Bach's death; in any case the cantata is one of Bach's more popular works of this genre.

Of my sighing, of my crying BWV 13

Composed for: 20 January 1726

Performed on: 2nd Sunday after Epiphany

Text: Georg Christian Lehms 1711 (movements 1 to 5).

Movement 3: verse 2 of the chorale „Zion klagt mit Angst und Schmerzen“ (Johann Heermann, 1636). Movement 6: verse 9 of the chorale „In allen meinen Taten“ (Paul Fleming 1641).

Complete editions: BG 2:81 - NBA I/5: 231

This cantata, composed in the third year of Bach's cantorate in Leipzig, contains two chorale movements. Or to be more precise: an ordinary four-part movement at the end and an adapted chorale in the third movement. Here the woodwind players and alto voice perform the cantus firmus, full of fear and sorrow, which the strings contrast with a remarkably joyful and optimistic setting, perhaps to reflect the promise of Christ's helping hand. We can only speculate whether this formal arrangement indicates a performance of the cantata in two parts, one before and one after the sermon.

The text constellation resembles that of the preceding cantata. Sighs, tears, sorrow, wailing and grieving give way to trust in an omniscient Father in heaven. The depiction, theological altercation and interpretation of both conditions predominate the two parts of the cantata. The Baroque repertoire has many *affekts* and rhetorical means for the two conditions, and Bach uses them liberally.

The introductory aria – only the final chorale of the cantata is composed for four voices – is an extensive lament, with very deep notes in the tenor voice symbolising the „way to death“. Bach does without strings here, using

two recorders and an oboe da caccia instead, to create a special, austere mood. Strings are only introduced in the final chorale to lift the gloom; the preceding recitative uses a coloratura to put a poignant accent on the word *flehen*.

The second aria (no. 5) also features a striking instrumentation. The two recorders are played with a solo violin in unison. In this monophony Bach introduces emphatic figures of *moaning and most piteous weeping* with stressed intervals. However, these diminished sevenths and fifths, and augmented thirds suddenly give way to exuberant demisemiquavers and the *heavenly light of joy*.

If we go back to the introductory movement, like in cantata BWV 12, we find the same opposition, which religious and church-going people of the early 18th century clearly felt to be part of their arduous everyday existence: earth as a vale of tears – heaven as a place of redemption and liberation. And while the former was a visible and perceptible experience, the latter only gained certainty through belief, hope and trust. At least on Sundays, Bach's cantatas, which were always played in the context of the Gospel reading and sermon, were able to make life a bit easier to bear in this earthly vale of tears.

Mon âme glorifie le Seigneur BWV 10

Création: pour le 2 juillet 1724

Destination: Fête de la Visitation de la Vierge

Texte: D'après l'Évangile de Luc 1, 46-55 suivi d'une doxologie. Conservés mot pour mot : versets 46-48, 54, doxologie (mouvements 1, 5, 7). Réécrits (auteur inconnu) : versets 49-53, 55 (mouvements 2 à 4, 6).

Éditions complètes: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Après quatre dimanches „réguliers“ pour lesquels Bach avait exécuté les quatre premières cantates de son cycle des cantates chorales (BWV 20, 2, 7, 135), il fallait composer une cantate supplémentaire de jour de fête pour le 2 juillet 1724. Cependant Bach resta attaché au principe qu'il avait conçu pour la deuxième année de sa fonction officielle à Leipzig, et qui consistait à prendre des textes et des mélodies de chorals comme base pour ses nouvelles cantates. À la différence de ce qui se passe à nos jours, la fête de la „Visitation de la Vierge“ faisait partie des jours de fête les plus importants même dans l'Allemagne protestante. Lors de cette fête, on se souvient de la visite de Marie à sa cousine Élisabeth. Dans le récit de l'Évangéliste Luc, la rencontre des deux femmes enceintes anticipe pour ainsi dire la rencontre du Sauveur avec son précurseur, la rencontre de Jésus et de Jean-Baptiste. C'est la raison pour laquelle, l'ordre des Franciscains dans le rang desquels la fête se répandit au milieu du XIII^{ème} siècle, avait placé la „Visitation de la Vierge“ en relation avec la fête de la naissance de Jean-Baptiste le 24 juin ; le 2 juillet, cette fête clôt en quelque sorte la semaine de fête. Il était donc tout à fait normal d'intégrer le texte de l'Évangile de ce jour à la cantate, d'autant plus que ce texte contient un chant - le cantique de louange chanté par Marie qui marque le début de la cantate et dont les paroles en latin („Magnificat anima mea Dominum“) font partie des

modèles standard de la littérature musicale d'église. Bach a également mis en musique le texte latin (BWV 243). Le libretto s'en tient à l'alternance entre les versets originaux et les transcriptions qui recherchent des liens à d'autres passages de la Bible, dans la bonne tradition de la théologie baroque. (Apocalypse 3, 16 dans le troisième mouvement, Genèse 18 dans le cinquième mouvement).

Bach a emprunté la mélodie du choral des cantates chorales au répertoire grégorien. La mélodie, le „Magnificat“ sur le 9^{ème} ton de psalmodie apparaît pour la première fois à la douzième mesure du mouvement d'introduction concertant en soprano. Le deuxième vers sur le cantus firmus est exécuté alors par un contralto. Cette mélodie se répète également au cinquième mouvement ; à la seule différence que Bach la place dans le registre de l'instrument à vent (trompette ou hautbois) et attribue au duo de contralto et de ténor son propre matériel musical. Bach a repris plus tard ce mouvement dans les dénommés „Chorals Schübler“ pour orgue. Le choral final richement figuratif met encore une fois deux versets du texte en musique. Le deuxième mouvement avec ses nuances dynamiques sur le texte „Ton regard se pose sur moi, ta misérable servante“ et le récitatif n° 6 où Bach commence soudainement à figoler avec les instruments autour des passages de texte qui ont une certaine importance pour la fête, sont les éléments les plus remarquables de cette cantate.

*

La cantate BWV 11, l'Oratorio de l'Ascension „Louez Dieu dans son Royaume“ sera publiée avec l'Oratorio de Pâques „Viens en hâte et cours“ BWV 249 sur le CD 77 de l'Édition Bachakademie.

Pleurs et lamentations, tourments et découragement BWV 12

Création: pour le 22 avril 1714

Destination: pour le troisième dimanche après Pâques (Jubilée)

Texte: probablement de Salomon Franck. Mouvement 3: apg. 14, 22. Mouvement 7: strophe 6 du choral „Ce que Dieu fait est bienfait“ (Samuel Rodigast, 1675).

Éditions complètes: BG 2:61 – NBA I/11.2: 3

Ce morceau à sept mouvements fait partie des premières cantates de Bach. Cette cantate était probablement la deuxième parmi celles que Bach créa lors de sa mission auprès de la cour de Weimar qui consistait à composer une cantate par mois. Cependant, le caractère imagé de la musique de Bach y est déjà très perceptible. Il est vrai que l'Évangile est également un modèle reconnaissant: la conversion de la tristesse en joie – les paroles que Jésus adresse aux apôtres sont, bien sûr, également destinées au sens figuré à tout chrétien. Bach se délecte de ce dualisme entre tristesse et joie non seulement en formules ou sous formes musicales mais aussi dans la relation spéciale qu'il installe entre la partie vocale et la partie instrumentale. La cantate est introduite par une sinfonia intitulée „adagio assai“ – un mouvement méditatif avec un hautbois solo mouvementé à la façon d'une fantaisie. Le chœur qui suit est l'archétype du „Crucifix“ de la *Messe en si mineur*. Un lamento écrit sur une basse chromatique descendante se répétant douze fois fait le fond des voix intervenant l'une après l'autre pour se condenser ensuite. Après une partie intermédiaire en motet, commence le da capo; ici également la douzième et dernière „Variation“ est réservée aux instruments.

Le récitatif qui suit, ne comporte que sept mesures. Il est néanmoins une ébauche audacieuse et unique en son genre d'une musique se voulant interpréter le texte. Bach habilite la parole biblique d'un mouvement de cordes. Le premier violon joue une gamme en ut majeur ascendante, le mouvement se condense à partir d'un ut mineur lugubre et de revirements affligeants d'un chromatisme douloureux pour se libérer ensuite dans l'accord final. La partie de chant et la basse ont, en fin de compte, gagné une octave chacune à la fois par les mouvements ascendants et les mouvements descendants – „Il nous faut passer par bien des tribulations pour entrer dans le Royaume de Dieu“.

Trois airs y font suite. Bach confie à un duo de contralto et de hautbois solo s'entrelaçant la mission de retransmettre la consolation que l'on trouvera dans les plaies du Christ. La succession du Christ est ensuite illustrée par un canon de basse continuo, de violons et de basse solo. Dans l'air suivant, Bach fait jouer de façon inattendue la mélodie du choral „Jésus ma joie“ par la trompette – Quelle strophe Bach a-t-il bien voulu rappeler à la mémoire de l'auditeur sur le texte imposé („Sois fidèle, car toutes les douleurs ne seront que minimes“)? Une voix instrumentale obligée – dans cet enregistrement à nouveau la trompette – couronne et enfin souligne également le choral final à quatre voix.

Si l'on retourne au début de la cantate, constitué de la sinfonia avec les voix de hautbois mouvementées à la manière d'une fantaisie mais tournant en rond dans ses motifs, on ne peut, à la fin, que constater un net revirement d'ambiance à motivation théologique. C'est bien ce qu'encore après l'époque de Bach, l'on a apparemment ressenti directement; en tout cas, cette cantate fait partie des œuvres plus connues que Johann Sebastian Bach ait composées dans ce genre.

Mes soupirs et mes pleurs BWV 13

Création: pour le 20 janvier 1726

Destination: Deuxième dimanche après Épiphanie

Texte: Georg Christian Lehms 1711 (mouvements 1 à 5).

Mouvement 3: strophe 2 du choral „Sion se plaint dans la peur et les douleurs“ (Johann Heermann, 1636). Mouvement 6: strophe 9 du choral „Dans toutes mes actions“ (Paul Fleming 1641).

Éditions complètes: BG 2:81 – NBA I/5: 231

La cantate présente, créée au cours de la troisième année officielle de Leipzig, contient deux mouvements chorals. Ou plus précisément: un mouvement banal, se terminant sur quatre voix et un arrangement choral qui se trouve en troisième position. Ici des instruments à vent en bois et des voix contraltos exécutent à l'unisson le cantus firmus témoignant de la tristesse et de la crainte, alors que les cordes y opposent un mouvement remarquablement ancré dans la joie, peut-être reflet du soutien promis du Christ. On ne peut cependant que conjecturer sur le fait de savoir si cette conception formelle est bien la preuve que la cantate devait être exécutée en deux parties, avant et après le sermon.

L'aspect textuel est semblable à celui de la cantate précédente. Les soupirs, les pleurs, la mélancolie, les plaintes, le supplice débouchent sur la confiance en ce Père Tout-puissant dans les cieux. La figuration, les discussion et interprétation théologiques des deux états d'âme donnent leur empreinte aux deux parties de la cantate. Le répertoire baroque tient à la disposition de Bach qui s'en sert d'ailleurs copieusement, de nombreuses émotions et formules rhétoriques pour exprimer les deux états d'âme.

L'air d'introduction – la cantate n'exige que pour le choral final une distribution à quatre voix – se présente comme une ample complainte dans la partie centrale de laquelle la voix du ténor prend symboliquement la „voix qui mène à la mort“ vers les profondeurs. Bach renonce aux cordes, préfère faire intervenir à côté du hautbois da caccia deux flûtes à bec et obtient ainsi un son austère, particulier. Ce n'est que dans l'arrangement choral que les cordes entrent en jeu afin d'éclaircir l'atmosphère; le récitatif précédent avait encore éloquemment intensifié le mot „implorer“ par une vocalise.

Il en est de même pour le deuxième air (n° 5) qui frappe par son orchestration singulière. Les deux flûtes à bec sont menées à présent à l'unisson avec un violon solo. Cette unanimité de son dépeint de façon pressante des figures accentuées en intervalles représentant le vers „geindre et pleurer pitoyablement“: cependant des mouvements exubérants de triples croches apparaissant lorsqu'il est question de lumière de joie céleste, viennent soudainement relayer les septièmes et les quintes diminuées, les tierces démesurées.

Si l'on retourne vers le mouvement du début, comme pour la cantate précédente BWV 12, on retrouve le dualisme que l'homme du début du XVIII^{ème} siècle marqué par la religion et l'église a dû ressentir nettement et bien compris comme étant partie intégrante de son quotidien ardu: ici la vallée de misère de ce monde – là le ciel libérateur, rédempteur. Alors que l'on voyait et vivait l'un, l'autre ne gagnait en certitude que par la foi, l'espoir et la confiance. La musique des cantates de Bach qui retentissait toujours en relation avec la lecture de l'Écriture et avec le sermon, pouvait ravir à cette vallée de misère, au moins le dimanche, un peu de son épouvante.

Mi alma el Señor eleva BWV 10

Génesis: hacia el 2 de julio de 1724

Destino: Festividad de la visita de María

Texto: según Lucas 1, 46-55 con doxología anexa. Se conservan literalmente los versos 46-48, 54, doxología (movimientos 1, 5, 7). Refundición (redactor desconocido) versos 49-53, 55 (movimientos del 2 al 4, 6).

Ediciones completas: BG 1:277 - NBA I/28.2: 133

Después de cuatro domingos „regulares“ en los que Bach ejecutó las primeras cuatro cantatas de su ciclo anual de cantatas corales (BWV 20, 2, 7, 135), hubo de componer para el 2 de julio de 1724 una cantata festiva adicional. Bach, en todo caso, se atuvo al principio que se propuso para el segundo año de su cargo en la ciudad de Leipzig, esto es, basar nuevas cantatas en textos y melodías corales. Al contrario que en la actualidad, la festividad de la „Visita de María“ formaba parte de las grandes fiestas religiosas incluso en la Alemania protestante. Este día se conmemora la visita de María a su prima Elisabet. El encuentro de ambas mujeres embarazadas corre paralelo en el escrito del evangelista Lucas al encuentro del Salvador y su predecesor, Jesús y San Juan Bautista. Por este motivo la orden franciscana (que integró en su calendario la fiesta a mediados del siglo XIII) ponía en relación la fiesta de la „Visita de María „ con la del nacimiento de San Juan Bautista el 24 de junio; la fiesta concluía simultáneamente la semana festiva el 2 de julio. Por supuesto que resultaba razonable, pues, tomar para la cantata el texto del evangelio con motivo de este día, sobre todo si se tiene en cuenta que este texto contiene un cántico, la alabanza misma de María, con cuyas palabras comienza la cantata y cuya expresión latina, „Magnificat anima mea Dominum“, forma parte de los lugares comunes de la literatura musical eclesiástica. Bach también puso música

al texto latino (BWV 243). Para la composición poética cambia entre los versículos originales y las transformaciones expresivas que – cosa conocida en la teología del Barroco – se enlazan con otros lugares bíblicos (Apocalipsis 3, 16 en el movimiento tercero, Génesis 18 en el movimiento quinto).

La melodía coral de esta cantata es tomada por Bach del repertorio gregoriano. La melodía, el „Magnificat“ en el noveno tono de salmo, suena por primera vez en el compás de 12 del movimiento inicial concertante en soprano. El segundo versículo en el *cantus firmus* es ejecutado entonces por la voz de alto. También en el quinto movimiento puede escucharse esta melodía que, en todo caso, es desplazada por Bach a la voz de solo de viento (trompeta u oboe), mientras que al dueto de alto y tenor asigna un material musical propio. Este movimiento ha sido posteriormente retomado por Bach en las llamadas „Corales de Schübler“, para órgano. La coral final con profusión de figuras pone música nuevamente a dos versos del texto. Dignos de atención en esta cantata son el segundo movimiento con su dinámica gradación del texto „Tú me miras, miserable de mí „, y el recitativo número 6, donde Bach, de repente, empieza a eludir instrumentalmente unos pasajes textuales especialmente significativos en relación a la fiesta.

*

La cantata BWV 11, el oratorio de la Ascensión „Load a Dios en su Reino“, se publicará juntamente con el oratorio de Pascua „Venid deprisa y corriendo“ BWV 249 en el CD 77 de la edición de la Bachakademie.

Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar BWV 12

Génesis: hacia el 22 de abril de 1714

Destino: Domingo Jubilate

Texto: presumiblemente de Salomo Franck. Tercer movimiento: Hechos 14, 22. Séptimo movimiento: estrofa 6 de la coral „Cuanto Dios hace, bien hecho está „ (Samuel Rodigast, 1675).

Ediciones completas: BG 2:61 - NBA I/11.2: 3

Esta composición en siete movimientos forma parte de las cantatas tempranas de Bach. Bien pudo ser la segunda resultante de sus obligaciones para con la corte de Weimar, según las cuales había de componer una cantata por mes. No obstante, la imaginación de la música de Bach era ya por aquél entonces de altísimos vuelos. El Evangelio, por otra parte, ofrece un excelente punto de partida para la composición: la tristeza ha de convertirse en alegría – naturalmente que las palabras de Cristo a los Apóstoles va dirigida en sentido extenso a todos los cristianos. Esta dualidad establecida entre la tristeza y la alegría es saboreada por Bach no solamente en formas musicales, sino que también se advierte en la especial relación que establecida entre las partes vocal e instrumental. La cantata se inicia con una sinfonía transcrita en „*adagio assai*“; se trata de un movimiento meditativo con un solo de oboe de movimiento al modo de fantasía. El coro siguiente es una especie de imagen arquetípica del crucifijo de la Misa en sí menor. Un *lamento* de bajo cromáticamente descendente que se repite 12 veces es la base de las voces que van interviniendo una tras otras y haciéndose más y más densas. Tras un intermedio en forma de mote comienza el *da capo*; también es esta ocasión queda reservada la décimosegunda y última “variación” a los instrumentos.

El recitativo subsiguiente comprende solamente siete compases. Se trata de una música *parlante* o interpretativa del texto de planteamiento singularísimo en su atrevimiento. Pudiera decirse que Bach poco menos viste a la palabra bíblica con un movimiento de instrumentos de arco. El primer violín ejecuta una escala tonal ascendente en Do mayor; el movimiento se va haciendo más y más denso partiendo de los giros afligidos de lamentosa cromática y del severo do menor hasta llegar al liberador acorde concluyente. La voz cantante y el bajo, a lo largo de una subidas y bajadas, han ganado simultáneamente una octava – „A través de muchas aflicciones al Reino de Dios hemos de llegar“.

Siguen tres arias. Traspone Bach el consuelo que emana de las heridas de Cristo a un dueto que se funde en sí mismo de alto y solo de oboe. La imitación de Cristo es seguidamente figurada por un canon de continuo, violines y bajo solista. En el aria que entonces sigue hace Bach que la trompeta, sorprendentemente, interprete la melodía de la coral „Jesús mi alegría „; ¿cuál es, en todo caso, la estrofa que Bach ha recomendado a la memoria del oyente en relación al texto dado („Mantente fiel, todas las aflicciones poco serán „)? Una voz instrumental obligada – en esta grabación es nuevamente la trompeta – corona y adelanta finalmente también a la coral final a cuatro voces. Si se vuelve a pensar en el principio de la cantata, en la sinfonía con su voz de oboe de movimiento a modo de fantasía mas formando en sus motivos unas figuras concéntricas, puede constatarse al final un impulso anímico de motivación claramente teológica. Esto mismo, a todas luces, era algo que los contemporáneos de Bach todavía percibían inmediatamente; en todo caso esta cantata forma parte de las más conocidas obras del mismo género de Johann Sebastian Bach.

Mis suspiros, mis lágrimas BWV 13

Génesis: hacia el 20 de enero de 1726

Destino: segundo domingo tras Epifanía

Texto: Georg Christian Lehms 1711 (movimientos del 1 al 5). Tercer movimiento: la estrofa 2 de la coral „Sión se lamenta con temor y dolor „ (Johann Heermann, 1636).

Sexto movimiento: estrofa 9 de la coral „En todas mis acciones „ (Paul Fleming 1641).

Ediciones completas: BG 2:81 – NBA I/5: 231

La presente cantata, creada en el tercer año del cargo de Bach en la ciudad de Leipzig, contiene dos movimientos de coral. Dicho ello más precisamente: un habitual movimiento a cuatro voces al final y una adaptación de coral en tercer lugar. Ejecutan aquí los instrumentos de viento-madera y las voces de alto al unísono un *cantus firmus* henchido de tristeza y temor, mientras que los instrumentos de arco le contraponen un movimiento de recia alegría que acaso venga a ser el intento de figurar la prometida ayuda de Cristo. Sigue siendo materia de la especulación si esta disposición formal habría de considerarse como indicio de que la cantata se ejecutaría en dos partes, una antes y la otra después del sermón.

La constelación textual es semejante a la de la precedente cantata. Los suspiros, lágrimas, desánimo, lamento y aflicción terminan por ser superados en la confianza en el onnipotente Padre Celestial. La figuración, la presentación e interpretación teológica de ambos estados caracterizan sendas partes de la cantata. Para ambos estados se cuenta ya en el repertorio del Barroco con numerosos afectos y formas retóricas, de los cuales se sirve profusamente Bach.

El aria del principio – la cantata solamente requiere las cuatro voces para la coral final – se configura como el canto inicial del lamento, en cuya parte central la voz de tenor se mete en las profundidades del „camino a la muerte „. Bach renuncia a los instrumentos de arco empleando junto al *oboe da caccia* dos flautas dulces y consiguiendo así un tono especialmente *amargo*. Los instrumentos de arco se añaden a la coral a fin levantar algo el ánimo; el recitativo anterior, con coloratura, aún había acentuado la expresión „suplicar“.

También la segunda aria (número 5) llama la atención con su característica instrumentación. Ambas flautas dulces van ahora juntas con un solo de violín al unísono. El unísono representa imperiosamente las figuras acentuadas a intervalos de „gemidos y afligidos lloros“: séptimas y quintas reducidas y gran cantidad de tercias dejan paso repentinamente a los bulliciosos meneos de garrapateas en el momento en que se trata el tema de la alegre luz celestial.

Si igual que en el caso de la anterior cantata, la BWV 12, retrocedemos ahora al movimiento inicial de la composición, encontramos de nuevo un dualismo que habría debido expresar algo de la dura vida cotidiana del hombre religioso y practicante de principios del siglo XVIII: por una parte el valle de lágrimas terrenal, por otra parte el cielo salvífico y liberador. Mientras que uno de estos aspectos se contemplaba y se vivía inmediatamente, adquiriría el otro aspecto su calidad de certeza solamente a través de la fe, la esperanza, la confianza moral. La música de las cantatas de Bach, que constantemente se encuentra en relación directa con la lectura de las Escrituras y los sermones, dulcificaría algo, al menos los domingos, este valle de lágrimas.

Vol. 5

Kantaten • Cantatas

BWV 14, 16-18

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 14, 16, 17) Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 18)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 14, 16-18), Heinz Jansen (BWV 18)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Januar 1975 (BWV 18), März/Oktobre 1981 (BWV 16), Februar/Oktobre 1982 (BWV 17), Februar 1984 (BWV 14),

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ *BWV 14 (15'10)*

“Were God not with us all the time” • «Si Dieu n'avait pas été avec nous en ce temps» • “Si Dios junto a nosotros no estuviera”

Krisztina Laki - soprano • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Marie-Luise Neunecker - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino •

Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

„Herr Gott, dich loben wir“ *BWV 16 (17'30)*

“Lord God, we give thee praise” • «Seigneur Dieu, nous Te louons» • “Señor Dios, a Ti te alabamos”

Gabriele Schreckenbach - alto • Peter Schreier - tenore • Philipp Huttenlocher - basso

Johannes Ritzkowsky - Corno • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino •

Adelheid Böckheler - Viola • Helmut Veihelmann, Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso •

Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

„Wer Dank opfert, der preiset mich“ *BWV 17 (19'00)*

“Who thanks giveth, he praiseth me” • «Celui qui sacrifie en action de grâce me rend gloire» • “Quien ofrece gracias me alaba”

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso

Günter Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Paul Gerhardt Leinseder - Fagotto • Walter Forchert, Hubert Buchberger - Violino •

Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

„Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ *BWV 18 (15'51)*

“Just as the showers and snow from heaven fall” • «Comme la pluie et la neige tombent des cieux» • “Así como la lluvia y la nieve”

Eva Csapò - soprano • Gabriele Schnaut - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Peter Thalheimer, Hella Karpa - Flauto dolce • Christian Hedrich, Michael Meyer, Peter Mederus, Horst Strohfeldt - Viola •

Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 14)

HELMUTH RILLING

BWV 14 „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“

No. 1	Coro:	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	1	5:07
		<i>Corno, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (S):	Unsre Stärke heißt zu schwach	2	4:34
		<i>Corno, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (T):	Ja, hätt es Gott nur zugegeben	3	0:44
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	Gott, bei deinem starken Schützen	4	3:47
		<i>Oboi I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Choral:	Gott Lob und Dank	5	1:07
		<i>Corno, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 14 15:10

BWV 16 „Herr Gott, dich loben wir“

No. 1	Coro:	Herr Gott, dich loben wir	6	2:24
		<i>Corno, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	So stimmen wir bei dieser frohen Zeit	7	1:23
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (B) e Coro:	Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen	8	3:47
		<i>Corno, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (A):	Ach treuer Hort	9	1:49
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (T):	Geliebter Jesu, du allein	10	6:48
		<i>Viola solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	All solch dein Güt wir preisen	11	1:17
		<i>Corno, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 16 17:30

BWV 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich“

No. 1	Coro:	Wer Dank opfert, der preiset mich	12	4:45
		<i>Oboi I+II, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	Es muß die ganze Welt ein stummer Zeuge werden	13	1:10
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist	14	3:31
		<i>Violini I+II soli, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Einer aber unter ihnen	15	0:55
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (T):	Welch Übermaß der Güte	16	3:35
		<i>Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (B):	Sieh meinen Willen an	17	1:30
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Wie sich ein Vater erbarmet	18	1:52
		<i>Oboi I+II, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 17				17:20

BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“

No. 1	Sinfonia		19	4:04
		<i>Flauti dolci I + II, Violen I - IV, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt	20	1:15
		<i>Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (T, B, S, A):	Mein Gott, hier wird mein Herz sein	21	6:08
		<i>Flauti dolci I + II, Violen I - IV, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo</i>		
No. 4	Aria (S):	Mein Seelenschatz ist Gottes Wort	22	3:02
		<i>Flauti dolci I + II, Violen I - IV, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Choral:	Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund	23	1:17
		<i>Flauti dolci I + II, Violen I - IV, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
Total Time BWV 18				15:51
Total Time BWV 14, 16, 17, 18				67:51

1. Coro

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
 So soll Israel sagen,
 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,
 Wir hätten müssen verzagen,
 Die so ein armes Häuflein sind,
 Veracht' von so viel Menschenkind,
 Die an uns setzen alle.

2. Aria

Unsre Stärke heißt zu schwach,
 Unserm Feind zu widerstehen.
 Stünd uns nicht der Höchste bei,
 Würd uns ihre Tyrannei
 Bald bis an das Leben gehen.

3. Recitativo

Ja, hätt es Gott nur zugegeben,
 Wir wären längst nicht mehr am Leben,
 Sie rissen uns aus Rachgier hin,
 So zornig ist auf uns ihr Sinn.
 Es hätt uns ihre Wut
 Wie eine wilde Flut
 Und als beschäumte Wasser überschwemmet,
 Und niemand hätte die Gewalt gehemmet.

1. Chorus

Were God not with us all this time,
 Let Israel now say it:
 Were God not with us all this time,
 We would have surely lost courage,
 For such a tiny band we are,
 Despised by so much of mankind,
 They all oppose us ever.

2. Aria

Our own strength is called too weak,
 That our foe we bid defiance.
 Stood by us the Highest not,
 Surely would their tyranny
 Soon our very being threaten.

3. Recitativo

Yea, if then God had but allowed it,
 We long no more were with the living,
 Their vengeance would have ravished us,
 Such wrath for us do they intend.
 For they had in their rage
 Like as a rampant flood
 Within its foaming waters spilled upon us,
 And no one could have all their might resisted.

1. Chœur

Si Dieu n'avait pas été avec nous en ce temps,
 Ainsi doit parler Israël,
 Si Dieu n'avait pas été avec nous en ce temps,
 Nous aurions dû perdre courage,
 Nous qui ne sommes qu'un petit nombre,
 Méprisé de tant d'hommes
 Qui tous s'opposent à nous.

2. Air

Notre résistance est trop faible
 Pour affronter notre ennemi.
 Sans le soutien du Très-Haut,
 Leur tyrannie
 Nous tuerait bien vite.

3. Récitatif

Oui, si Dieu ne l'avait pas empêché,
 Nous ne serions plus en vie depuis longtemps,
 Ils nous auraient déchirés par soif de vengeance,
 Telle est leur colère contre nous.
 Leur fureur nous aurait submergés
 Comme un torrent
 Et comme des eaux écumantes,
 Et nul n'aurait fait obstacle à leur violence.

1. Coro

Si Dios junto a nosotros no estuviera,
 - Así ha de decir Israel -
 Si Dios junto a nosotros no estuviera,
 Habríamos fracasado,
 Nosotros, tan pequeño rebaño,
 Por tantos despreciados
 Que adversamente nos miran.

2. Aria

Demasiado débiles somos
 Para resistir a nuestro enemigo.
 Si el Altísimo no nos asistiera
 La tiranía pronto
 Con nosotros acabaría.

3. Recitativo

Oh, si Dios hubiera desistido
 No viviríamos ya,
 Tal sed de venganza,
 Tal es el odio que por nosotros sienten.
 Y su ira,
 Cual salvaje marea,
 Cual espumosa agua nos anegaría,
 Semejante cólera nadie hubiera podido detener.

4. Aria

Gott, bei deinem starken Schützen
 Sind wir vor den Feinden frei.
 Wenn sie sich als wilde Wellen
 Uns aus Grimm entgegenstellen,
 Stehn uns deine Hände bei.

5. Choral

Gott Lob und Dank, der nicht zugab,
 Daß ihr Schlund uns möcht fangen.
 Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,
 Ist unsre Seel entgangen:
 Strick ist entzwei, und wir sind frei:
 Des Herren Name steht uns bei,
 Des Gottes Himmels und Erden.

BWV 16

1. Coro

Herr Gott, dich loben wir,
 Herr Gott, wir danken dir.
 Dich, Gott Vater in Ewigkeit,
 Ehret die Welt weit und breit.

2. Recitativo

So stimmen wir
 Bei dieser frohen Zeit
 Mit heißer Andacht an
 Und legen dir,

4. Aria

God, through thine own strong protection
 Are we from our foes set free.
 When they come as raging waters
 In their hate to rise against us,
 With us yet thy hands will be.

5. Chorale

God praise and thanks, who did not let
 Their savage jaws devour us.
 As a bird from its snare comes free,
 So is our soul delivered:
 The snare's in twain, and we are free;
 The Lord's own name doth stand with us,
 The God of earth and of heaven.

1. Chorus

Lord God, we give thee praise,
 Lord God, we give thee thanks,
 Thee, God Father eternally,
 All the world lauds far and wide.

2. Recitative

So well shall raise
 Upon this joyful day
 Our ardent worship's song
 And shall to thee,

4. Air

Ô Dieu, Ta forte protection
 Nous délivre de nos ennemis.
 Lorsqu'ils s'opposent à nous en vagues féroces
 Et libèrent leur courroux sur nous,
 Ce sont Tes mains qui nous secourent.

5. Choral

Loué et remercié soit Dieu qui n'a pas permis
 Qu'ils nous engouffrent.
 Comme un oiseau s'échappe du filet,
 Notre âme s'est évadée :
 Le filet est déchiré, et nous sommes libres
 Le nom du Seigneur nous secourt,
 Le Dieu du ciel et de la terre.

1. Chœur

Seigneur Dieu, nous Te louons,
 Seigneur Dieu, nous Te remercions !
 Toi, Dieu le Père pour l'éternité,
 Qu'honore la terre toute entière.

2. Récitatif

En ce temps d'allégresse, nous entonnons ce cantique
 Dans un fervent recueillement
 Et nous Te faisons, ô Dieu, pour cette nouvelle année
 La première offrande de notre cœur.

4. Aria

Dios, por tu poderoso auxilio
 Ánimo sentimos ante los enemigos.
 Tu mano sea con nosotros
 Cuando cual salvaje ola
 Llenos de furia nos combatan.

5. Coral

Gracias a Dios, alabado sea, que no permitió
 Que sus fauces nos atraparan.
 Cual pájaro que del lazo se salva
 Salvóse nuestra alma:
 Rómpele el lazo, libres somos;
 El nombre de Señor,
 Su cielo y tierra con nosotros sean.

1. Coro

Señor Dios, a Ti te alabamos,
 Señor Dios, a Ti te damos gracias,
 A ti, Dios Padre eterno,
 Te honre el mundo de un a otro confín.

2. Recitativo

Cantemos pues
 En esta gozosa ocasión
 Con fervoroso recogimiento.
 Ante Ti traemos,

O Gott, auf dieses neue Jahr
 Das erste Herzopfer dar.
 Was hast du nicht von Ewigkeit
 Für Heil an uns getan,
 Und was muß unsre Brust
 Noch jetzt vor Lieb und Treu verspüren!
 Dein Zion zieht vollkommne Ruh,
 Es fällt ihm Glück und Segen zu;
 Der Tempel schallt
 Von Psaltern und von Harfen,
 Und unsre Seele wallt,
 Wenn wir Andachtsgut in Herz und Munde führen.
 O, sollte darum nicht ein neues Lied erklingen
 Und wir in heißer Liebe stehen?

3. Aria (tutti)

Chor
 Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen:
 Gottes Güt und Treu
 Bleibet alle Morgen neu.
 Baß
 Krönt und segnet seine Hand,
 Ach so glaubt, daß unser Stand
 Ewig, ewig glücklich sei.

4. Recitativo

Ach treuer Hort,
 Beschütz auch fernerhin dein wertest Wort,
 Beschütze Kirch und Schule,
 So wird dein Reich vermehrt
 Und Satans arge List gestört;
 Erhalte nur den Frieden

O God, for this the fresh new year
 Our spirit's first oblation give.
 What hast thou not since time began
 For our salvation done,
 And how much must our breast
 Yet of thy faith and love perceive now!
 Thy Zion perfect peace beholds,
 Its portion bliss and happiness;
 The temple rings
 With sounds of harp and psalt'ry,
 And how our soul shall soar
 If we but worship's fire to heart and lips shall summon!
 Oh, ought we not therefore a new refrain ring out now
 And in our fervent love be singing?

3. Aria (tutti)

Chorus
 Let us triumph, let's be merry:
 God's good will and faith
 Shall be ev'ry morning new.
 Bass
 Crown and blesseth if his hand,
 Ah, be sure that all our clan
 Ever, ever shall be glad.

4. Recitativo

Ah, faithful shield,
 Protect as in the past thy precious word,
 Protect both church and school now,
 Thus shall thy kingdom grow
 And Satan's wicked guile fall low;
 If thou upholdest order

Que n'as Tu accordé, de toute éternité,
De salut;
Et que d'amour et de fidélité notre cœur
Ressent-il encore aujourd'hui?
Voilà que Ton peuple de Sion connaît la paix absolue ;
Voilà que le bonheur et la bénédiction lui échoit ;
Le temple retentit sous la musique
Des psaltérions et des harpes,
Et notre âme bouillonne
Lorsque le feu de la dévotion remplit nos cœurs et nos
bouches.
Ô, un nouveau cantique ne devrait-il pas retentir
Et nous faire chanter dans un fervent amour?

3. Air et chœur (tutti)

Chœur
Poussons des cris d'allégresse, réjouissons-nous :
La bonté et la fidélité de Dieu
Seront chaque jour renouvelées.
Basse
Couronne et bénit sa main,
Ah ! crois donc que notre peuple
Sera heureux pour toujours, pour toujours.

4. Récitatif

Ah, fidèle refuge,
Protège comme par le passé ta précieuse parole,
Protège l'église et l'école,
Ton royaume en sera ainsi accru
Et la mauvaise ruse de Satan en sera troublée ;
Ne maintient que la paix

Oh Dios, en este año nuevo,
La primera ofrenda de nuestros corazones.
Desde la eternidad qué bien
Tú por nosotros no has hecho,
Y nuestro pecho cuánto más
De amor y fidelidad conmoverse debe.
Tu Sión en paz vive,
Gozo y bendiciones sobre él descendien;
Y en el templo
Salterios y arpas resuenan,
Las almas de fervor henchidas están
Cuando de corazón y voz a Ti se elevan.
Oh, ¿acaso un nuevo cántico
De ferviente amor no hemos de entonar?

3. Aria y coro (tutti)

Coro
Exclamemos jubilantes, alegrémonos:
La bondad y la lealtad de Dios
Se renuevan con cada mañana.
Bajo
Coronar puede y bendecir su mano,
Oh, creed que por siempre,
Por siempre dichosos seremos.

4. Recitativo

Oh, fiel escudo,
Defiende siempre su preciosa Palabra,
Protege a Tu iglesia y escuela,
Que Tu reino se extienda
Y la argucia de Satán vencida sea;
Mantén la paz

Und die beliebte Ruh,
 So ist uns schon genug beschieden,
 Und uns fällt lauter Wohlsein zu.
 Ach! Gott, du wirst das Land
 Noch ferner wässern,
 Du wirst es stets verbessern,
 Du wirst es selbst mit deiner Hand
 Und deinem Segen bauen.
 Wohl uns, wenn wir
 Dir für und für,
 Mein Jesus und mein Heil, vertrauen.

5. Aria

Geliebter Jesu, du allein
 Sollst meiner Seelen Reichtum sein.
 Wir wollen dich vor allen Schätzen
 In unser treues Herze setzen,
 Ja, wenn das Lebensband zerreißt,
 Stimmt unser gottvergnügter Geist
 Noch mit den Lippen sehnlich ein:
 Geliebter Jesu, du allein
 Sollst meiner Seelen Reichtum sein.

6. Choral

All solch dein Güt wir preisen,
 Vater ins Himmels Thron,
 Die du uns tust beweisen
 Durch Christum, deinen Sohn,
 Und bitten ferner dich,
 Gib uns ein friedlich Jahre,
 Vor allem Leid bewahre
 Und nähr uns mildiglich.

And our beloved peace,
 Our lot, indeed, shall be sufficient,
 And we'll have nought but happiness.
 Ah! God, thou shalt this land
 Bathe still with nurture.
 Thou shalt alway amend it,
 Thou shalt it with thy very hand
 And very blessing foster.
 We're blest, if we
 Thee evermore
 Shall trust, my Jesus and my Savior.

5. Aria

Beloved Jesus, thou alone
 Shalt be the treasure of my soul.
 We will before all other riches
 Within our faithful heart enthrone thee,
 Yea, when the thread of life shall break,
 Our spirit shall, in God content,
 Again with lips most gladly sing:
 Beloved Jesus, thou alone
 Shalt be the treasure of my soul.

6. Chorale

We praise all this thy kindness,
 Father on heaven's throne,
 Which unto us thou showest
 Through Christ, who is thy Son,
 And beg thee now as well
 To make our year be peaceful,
 From ev'ry woe to guard us,
 And nourish us with grace.

Et la chère tranquillité,
 Il nous a été, ainsi, assez accordé,
 Et nous avons droit à tant de bien-être.
 Ah ! Dieu, Tu arroseras le pays
 À l'avenir encore,
 Tu l'amélioreras toujours,
 Tu le construiras toi-même
 De tes propres mains et avec ta bénédiction.
 Que de bienfaits nous attendent
 Si nous avons confiance en toi pour toujours
 Mon Jésus, mon sauveur.

5. Air

Jésus, mon Bien-aimé, toi seul,
 Tu seras la richesse de mon âme.
 Nous voulons te réserver dans notre cœur
 La première place avant tous les trésors,
 Oui, lorsque le fil de la vie est interrompu,
 Notre esprit ravi en Dieu s'accorde à nos lèvres
 Pour chanter ardemment:
 Jésus, mon Bien-aimé, toi seul,
 Tu seras la richesse de mon âme.

6. Choral

Nous louons toutes tes bontés que voilà,
 Père sur le trône céleste,
 Et dont Tu nous fait preuve
 Par le Christ, ton Fils,
 Et nous te prions encore,
 De nous donner une année paisible,
 De nous protéger de toutes les peines
 Et de nous nourrir de tes grâces.

Y el amado sosiego,
 Nada más desear podemos
 Que el puro bien que así nos haces.
 Oh, Dios, haz
 Que sobre los campos llueva,
 Que continuamente cundan,
 De Tu propia mano
 Y bendición cultívalos.
 Bienaventurados de nosotros
 Si en Ti por siempre,
 Jesús, Salvador mío, confiamos.

5. Aria

Amado Jesús, sólo Tú
 El tesoro de mi alma has de ser.
 Con fiel corazón te amamos
 Y a todo tesoro anteponeamos.
 Que cuando nuestro espíritu entreguemos,
 Que en Dios se ha complacido,
 No dejen los labios de pronunciar:
 Amado Jesús, sólo Tú
 El tesoro de mi alma has de ser.

6. Coral

Padre sobre el trono celestial
 Tu bondad toda alabamos
 Que por Cristo nos mostraste
 Y en todo momento haces,
 Y con unción te rogamos
 Nos concedas larga paz,
 De todo mal nos guardes
 Y con amor nos alientes.

I. Teil

1. Coro

*Wer Dank opfert, der preiset mich, und das ist der
Weg, daß ich ihm zeige das Heil Gottes.*

2. Recitativo

Es muß die ganze Welt ein stummer Zeuge werden
Von Gottes hoher Majestät,
Luft, Wasser, Firmament und Erden,
Wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht;
Ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben,
Die er ihr in den Schoß gelegt,
Und was den Odem hegt,
Will noch mehr Anteil an ihm haben,
Wenn es zu seinem Ruhm so Zung als Fittich regt.

3. Aria

Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
Und deine Wahrheit langt, so weit die Wolken gehen.
Wüßt ich gleich sonst nicht, wie herrlich groß du
bist,
So könnt ich es gar leicht aus deinen Werken sehen.
Wie sollt man dich mit Dank davor nicht stetig preisen?
Da du uns willst den Weg des Heils hingegen weisen.

First Part

1. Chorus

12

*Who thanks giveth, be praiseth me, and this is the way
that I shall show to him God's healing.*

2. Recitative

13

Thus ought the whole wide world become a silent
witness
Of God's exalted majesty,
Air, water, firmament and earth now
While in their order as a line they move;
And nature tells his praise in all the countless blessings
Which he within her lap hath laid;
And all that draweth breath
Shall have a greater portion in him
When it to give him praise both tongue and wing doth
stir.

3. Aria

14

Lord, thy goodwill extends as far as heaven is,
And this thy truth doth reach as far as clouds are coursing.
Knew I no other way how glorious is thy might,
Yet could I with great ease from thine own works
observe it.
How could we not with thanks for this forever praise thee?
For thou shalt in return salvation's way then show us.

*Première partie***1. Chœur**

*Celui qui sacrifie en action de grâce me rend gloire, et
c'est la voie du salut de Dieu que je lui montrerai.*

2. Récitatif

Le monde entier doit être le témoin muet
De la majesté suprême de Dieu,
L'air, l'eau, le firmament et la terre,
Dont le cours est réglé à la minutie ;
La nature le glorifie de par les dons innombrables
Qu'Il a déposé en son sein,
Et tout ce qui respire
Veut encore plus lui appartenir
Alors que les langues et les ailes s'animent pour
propager sa gloire.

3. Air

Seigneur, Ta bonté est aussi grande que les cieux,
Et Ta vérité s'étend jusqu'aux nues.
Même si je ne connaissais pas ton incommensurable
grandeur,
Il me serait aisé de la retrouver dans Tes œuvres.
Comment ne pas toujours t'en glorifier ?
Puisque Tu veux nous indiquer le chemin du salut.

*Parte primera***1. Coro**

*Quien ofrece gracias me alaba y este es el camino,
y le mostraré la salvación de Dios*

2. Recitativo

El mundo entero un mudo testigo ha de ser
De la alta majestad de Dios,
Aire, agua, firmamento y tierra,
Donde el orden bien medido está;
Alábelo la Naturaleza con los incontables dones,
Que Él en su seno puso,
Y todo lo que alienta
Más de Él participar quiere
Y toda lengua se haga voces de su gloria.

3. Aria

Señor, tu bondad alcanza tan alto como el cielo es
Y Tú Verdad tan lejos como las nubes van.
Si no supiera yo cuán tremendamente grande eres
Por Tus obra mismas lo sabría.
¿Cómo no darte en todo momento gracias y alabarte,
Pues en todo momento el camino de la salvación nos
muestras?

II. Teil

4. Recitativo

Einer aber unter ihnen, als er sahe, daß er gesund worden war, kebrete um und preisete Gott mit lauter Stimme und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen Und dankete ihm, und das war ein Samariter.

5. Aria

Welch Übermaß der Güte
Schenkst du mir!
Doch was gibt mein Gemüte
Dir dafür?
Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,
Als dir Dank und Lob zu singen.

6. Recitativo

Sieh meinen Willen an, ich kenne, was ich bin:
Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn,
Der du mich läßt mit frohem Mund genießen,
Sind Ströme deiner Gnad, die du auf mich läßt fließen.
Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist
Sind Schätz, dadurch du mir schon hier ein Vorbild
weist,
Was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen
Und mich an Leib und Seel vollkommentlich zu heilen.

Second Part

4. Recitative

One, however, in their number, upon seeing that he to health was restored, turned back again and gave praise to God with a loud voice then and fell down upon his face before his feet there and gave thanks to him, and he a Samaritan was.

5. Aria

To me what wealth of favor
Thou dost give!
But what shall thee my spirit
Give in turn?
Lord, I know nought else to offer
Than my thanks and praise to sing thee.

6. Recitative

My purpose now regard, for I know what I am:
Flesh, reason and my life, my health and strength and
mind,
Which I through thee enjoy and tell it gladly,
Are streams of thy dear grace which over me thou
pourest.
Love, peace, true righteousness, thy Holy Spirit's joy
Are treasures through which thou to me e'en here dost
show
What favor thou dost plan to grant me there in heaven,
In body and in soul to bring me perfect healing.

4. Récitatif

L'un d'entre eux, voyant qu'il avait été guéri, revint sur ses pas en glorifiant Dieu à haute voix et se jeta à ses pieds face contre terre pour le remercier ; or, c'était un Samaritain.

5. Air

Tu me fais présent
De ta bonté en excès !
Et pourtant que Te donne mon cœur
En échange ?
Seigneur, je ne sais T'apporter d'autre
Que ce cantique de grâces et de louanges.

6. Récitatif

Regarde ce qu'est ma volonté, je me connais ;
Le corps, la vie et la raison, la santé, la force et l'esprit
Dont Tu me laisses jouir en chantant ma joie,
Sont les effluents de ta grâce dont Tu me combles ;
Amour, paix, justice et joie dans Ton Esprit Saint
Sont des trésors qui laissent déjà préfigurer ici-bas
Ce que là-haut Tu veux me donner de bon en partage
Me guérissant complètement corps et âme.

4. Recitativo

Pero uno de entre ellos que vio que estaba sano, volvió alabando a Dios a viva voz, postró su rostros a sus pies al verlo y le dio gracias, y era un samaritano.

5. Aria

¡Qué abundancia de bondad
Me regalas a mí!
Y bien, mi alma
Cómo te lo pagará?
Señor, no sé que traerte
Sino con mi canto alabarte y darte gracias.

6. Recitativo

Mira mi voluntad, yo sé lo que soy:
cuerpo, vida y mente, salud, fuerza y sentido,
Aquello que en abundancia y alegría me permites gozar
Es Tu Gracia misma, que hacia mí la haces llegar.
El Amor, la paz, la justicia y alegría de tu Espíritu
Son el tesoro con el que ejemplo me das.

7. Choral

Wie sich ein Vatr erbarmet
 Üb'r seine junge Kindlein klein;
 So tut der Herr uns Armen,
 So wir ihn kindlich fürchten rein.
 Er kennt das arme Gemächte,
 Gott weiß, wir sind nur Staub.
 Gleichwie das Gras vom Rechen,
 Ein Blum und fallendes Laub,
 Der Wind nur drüber wehet,
 So ist es nimmer da:
 Also der Mensch vergehet,
 Sein End, das ist ihm nah.

BWV 18

1. Sinfonia

2. Recitativo

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: Also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefällt, und soll ihm gelingen, dazu ich's sende.

7. Chorale

As hath a father mercy
 For all his children, young and small,
 The Lord forgives us also,
 When we as children fear him pure.
 He knows that we are poor creatures,
 God knows we are but dust.
 Like as the grass in mowing,
 A bud and leaf in fall,
 The wind need merely blow it,
 And it's no longer there:
 E'en so man's life is passing,
 His end is ever near.

1. Sinfonia

2. Recitative

Just as the showers and snow from heaven fall and return again not thither, rather give the earth moisture and make it fertile and fruitful, so it gives seed for the sowing and bread for eating: Just so shall the word which from mine own mouth proceedeth, be too; it shall not come again to me empty, but shall do what I have purposed and shall that accomplish for which I send it.

7. Choral

Comme un père a de la compassion
 Pour ses tout petits enfants,
 De même agit le Seigneur pour nous malheureux,
 Qui Le craignons avec la même pureté enfantine.
 Il nous connaît, nous pauvres créatures,
 Dieu le sait, nous ne sommes que poussière,
 Semblables à l'herbe sur le râteau,
 À une fleur et aux feuilles qui tombent.
 Le vent n'a qu'à souffler
 Et elles ont déjà disparues:
 Ainsi passe l'homme
 Et sa fin est proche.

1. Symphonie

2. Récitatif

Comme la pluie et la neige tombent des cieux et n'y retournent pas, mais arrosent la terre et la féconde, faisant germer les semences qui y ont été semées et donnant le pain que nous mangeons, de même sera la parole qui sortira de ma bouche. Qu'elle ne me revienne pas vidée de son contenu mais qu'elle fasse ce qui me plaît et qu'elle réussisse sa mission.

7. Coral

Como un padre se compadece
 De su pequeño hijo:
 Así nos hace el Señor a los pobres,
 En tanto con infantil pureza le tenemos.
 El la pobre morada conoce,
 Dios lo sabe, que polvo somos.
 Igual que la hierba que el rastrillo arranca
 O la flor o la hoja caduca
 Tan pronto como el viento sople,
 Así sucede siempre:
 El hombre fenece
 Y su fin próximo está.

1. Sinfonía

2. Recitativo

Así como la lluvia y la nieve descienden de los cielos y no vuelven allá sino que empapan la tierra, la fecundan y la hacen germinar, para que dé simiente al sembrador, y pan para comer, así será mi palabra, la que salga de mi boca, que no tomará a mi vacía, sin que haya realizado lo que quería, y haya cumplido aquello a que la envié.

3. Recitativo

Tenor

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
 Ich öffne dir's in meines Jesu Namen;
 So streue deinen Samen
 Als in ein gutes Land hinein.
 Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
 Laß solches Frucht, und hundertfältig, bringen.
 O Herr, Herr, hilf! o Herr, laß wohlgelingen!

**Du wollest deinen Geist und Kraft zum Worte
 geben.**

Erhör uns, lieber Herre Gott!

Baß

Nur wehre, treuer Vater, wehre,
 Daß mich und keinen Christen nicht
 Des Teufels Trug verkehre.
 Sein Sinn ist ganz dahin gerich't,
 Uns deines Wortes zu berauben
 Mit aller Seligkeit.

Den Satan unter unsre Füße treten.

Erhör uns lieber Herre Gott!

Tenor

Ach! viel' verleugnen Wort und Glauben
 Und fallen ab wie faules Obst,
 Wenn sie Verfolgung sollen leiden.
 So stürzen sie in ewig Herzeleid,
 Da sie ein zeitlich Weh vermeiden.

**Und uns für des Türken und des Papsts
 Grausamen Mord und Lästereien,
 Wüten und Toben väterlich behüten.
 Erhör uns, lieber Herre Gott!**

3. Recitative

21

Tenor

My God, here shall my heart abide:
 I open it to thee in Jesus' name now;
 So scatter wide thy seed then
 As if on fertile land in me.
 My God, here shall my heart abide:
 Let it bring forth in hundred hundredfold its harvest.
 O Lord, Lord, help! O Lord, O let it prosper!
 (S, A, T, B)

**That thou might to the word thy Spirit add,
 and power,**

O hear us, O good Lord, our God!

Bass

But keep us, faithful Father, keep us,
 Both me and any Christian soul,
 From Satan's lies attending.
 His mind has only one intent,
 Of this thy word to rob us
 With all our happiness.

That Satan underneath our feet be trodden,

O hear us, O good Lord, our God!

Tenor

Ah! Many, word and faith renouncing,
 Now fall away like rotting fruit,
 When persecution they must suffer.
 Thus they are plunged in everlasting grief
 For having passing woe avoided.

**And from all the Turk's and all the Pope's
 Most cruel murder and oppression,
 Anger and fury, fatherlike protect us.
 O hear us, O good Lord, our God!**

3. Récitatif

Ténor

Mon Dieu, mon cœur sera là :

Je Te l'ouvre au nom de Jésus ;

Aussi répands Ta semence

Comme dans une bonne terre.

Mon Dieu, mon cœur sera là :

Fais-la porter des fruits au centuple.

Ô Seigneur, Seigneur, apporte Ton aide ! Ô Seigneur,
fais la fructifier !

Veuille donner Ton esprit et Ta force à la Parole.

Exauce-nous, Seigneur Dieu !

Basse

Mais empêche, ô Père fidèle, empêche donc

Que moi et tout chrétien

Ne soient égarés par les mensonges du diable.

Son unique dessein se concentrer

À nous priver de Ta parole

Avec toute sa félicité.

Que Satan soit écrasé sous nos pieds.

Exauce-nous, Seigneur Dieu !

Ténor

Hélas ! Nombreux sont ceux qui renient la parole et la foi

Et qui tombent comme des fruits pourris

Quand il leur faut endurer la persécution.

Ils se précipitent ainsi dans les tourments éternels

Pour s'être dérobé aux souffrances d'ici-bas.

Et préserve-nous tel un Père

Du meurtre cruel des Turcs et

Des blasphèmes du Pape,

De la rage et de la fureur.

Exauce-nous, Seigneur Dieu !

3. Recitativo

Tenor

Mi Dios, aquí estará mi corazón:

Yo lo abro a Ti en el nombre de mi Jesús;

para que esparzas tus semillas

como en una tierra buena.

Mi Dios, aquí estará mi corazón:

¡Permitela fructificar y centuplicarse!

¡Oh Señor, Señor, ayúdanos! ¡Oh Señor, envíanos
prosperidad!

Tú insuflarás tu espíritu y fuerza a la Palabra;

¡Escúchanos, amado Señor Dios!

Bajo

Sólo evita, verdadero Padre, evita,

de que yo o cualquier cristiano

sea pervertido por el engaño del Diablo.

Su mente tiene sólo la intención,

de robarnos tu Palabra

con toda la beatitud.

Para aplastar a Satanás bajo nuestros pies.

¡Escúchanos, amado Señor Dios!

Tenor

¡Ah! Muchos niegan la Palabra y la Fe,

y caen como fruta podrida,

cuando sufren persecución;

así entran en el eterno sufrimiento del corazón,

por evitar un dolor temporal.

De los Turcos y de los Papas,

del asesinato cruel y las blasfemias,

del odio y el furor, protéjenos paternalmente;

¡Escúchanos, amado Señor Dios!

Baß

Ein andrer sorgt nur für den Bauch;
 Inzwischen wird der Seele ganz vergessen;
 Der Mammon auch
 Hat vieler Herz besessen.
 So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.
 Und wieviel Seelen hält
 Die Wollust nicht gefangen?
 So sehr verführet sie die Welt,
 Die Welt, die ihnen muß anstatt des Himmels stehen,
 Darüber sie vom Himmel irregehen.

Alle Irrige und Verführte wiederbringen.
 Erhöre uns, lieber Herr Gott!

4. Aria

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort;
 Außer dem sind alle Schätze
 Solche Netze,
 Welche Welt und Satan stricken,
 Schnöde Seelen zu berücken.
 Fort mit allen, fort, nur fort!
 Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

5. Choral

Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,
 Du wollst nicht von mir nehmen
 Dein heiliges Wort aus meinem Mund;
 So wird mich nicht beschämen
 Mein Sünd und Schuld, denn in dein Huld
 Setz ich all mein Vertrauen:
 Wer sich nur fest darauf verläßt,
 Der wird den Tod nicht schauen.

Bass

One man may but for belly care,
 And meanwhile is his soul left quite forgotten;
 And Mammon, too,
 Hath many hearts' allegiance,
 And then the word is left without its power.
 How many are the souls
 By pleasure not the captive?
 So well seduceth them the world,
 The world which now they must instead of heaven honor,
 And therefore shall from heaven stray and wander.

All those now who are gone and led astray recover.
 O hear us, O good Lord, our God!

4. Aria

22

My soul's true treasure is God's word;
 Otherwise are all those treasures
 Mere devices
 By the world and Satan woven,
 Scornful spirits for beguiling.
 Take them all now, take them hence!
 My soul's true treasure is God's word.

5. Choral

23

I pray, O Lord, with inmost heart,
 May thou not take it from me,
 Thy holy word take from my mouth;
 For thus shall not confound me
 My sin and shame, for in thy care
 I have all mine assurance:
 Who shall steadfast on this rely
 Shall surely death not witness.

Basse
 Un autre ne songe qu'à son ventre ;
 Et oublie ainsi complètement son âme ;
 Car Mammon, lui aussi,
 A possédé bien des cœurs.
 Ce n'est pas ainsi que la Parole peut prendre force.
 Et combien d'âmes la volupté
 Ne tient-elle pas prisonnières ?
 Si grande est la tentation qu'elle offre à la terre,
 Cette terre qui leur tient lieu de Ciel,
 Et qui les détourne du Ciel.

**Ramène tous les égarés et ceux qui ont
 succombé à la tentation
 Exauce-nous, Seigneur Dieu !**

4. Air

Le trésor de mon âme, c'est la Parole de Dieu ;
 À part celui-ci, tous les trésors
 Sont comme des filets,
 Tissés par le monde et Satan,
 Qui séduisent les âmes viles et basses.
 Allez-vous en, allez, allez donc !
 Le trésor de mon âme, c'est la Parole de Dieu.

5. Choral

Je t'en supplie, ô Seigneur, du plus profond de mon cœur,
 Ne retire pas de ma bouche
 Ta sainte Parole ;
 Je n'aurai ainsi point de honte
 À confesser mon péché et ma faute, car je mets
 Dans Ta clémence toute ma confiance :
 Celui qui s'en remet pleinement à elle
 Ne verra pas la mort.

Bajo
 Otros se preocupan sólo por sus estómagos;
 y entretanto se olvidan totalmente del alma;
 Mammon también
 domina muchos corazones,
 así Tu palabra no puede tener poder.
 Y ¿cuántas son las almas
 prisioneras del placer?
 Tanto las seduce el mundo,
 el mundo que reemplaza para ellas el cielo,
 que por eso yerran lejos del Cielo.

**Recobra a todos los errantes y seducidos;
 ¡Escúchanos, amado Señor Dios!**

4. Aria

El tesoro de mi alma es la Palabra de Dios;
 aparte de ella, todos los tesoros son
 meramente redes,
 tejidas por el mundo y Satanás,
 para sorprender a las almas despreciables.
 ¡Afuera con todos ellos, afuera!
 El tesoro de mi alma es la Palabra de Dios.

5. Coral

Te imploro, o Señor, de todo corazón,
 que no me quites
 Tu sagrada Palabra de mi boca;
 así no me avergonzaré por
 mi pecado y mi culpa, pues en Tu gracia
 deposito toda mi confianza.
 Quién firmemente confía en ella,
 no verá la muerte.

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit BWV 14

Entstehung: zum 30. Januar 1735

Bestimmung: 4. Sonntag nach Epiphania

Text: nach dem Lied gleichen Anfangs, einer Nachdichtung des 124. Psalms von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 3 (Sätze 1 und 5); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophe 2 (Satz 3, sehr frei auch Sätze 2 und 4).

Gesamtausgaben: BG 2: 101 – NBA I/6: 139

Auch wenn es sich bei dieser Kantate um eine Choralkantate handelt, gehört sie zu den spätesten Kantaten-Kompositionen Bachs. Sie entstand unmittelbar nach Vollendung des Weihnachts-Oratoriums im Januar 1735 und spiegelt die kontrapunktische Alterskunst Bachs auf besondere Weise. Auf die spezielle Kunst, eine Kantate unter Verwendung von Text und Melodie eines Chorals zu schreiben, kam Bach ganz offenbar zurück, um einem Mangel abzuweichen. Der Jahrgang 1724/25, für den Bach seine Choralkantaten geschrieben hatte, enthielt nämlich keinen 4. Sonntag nach Epiphania, da dieser Sonntag nur in Jahren vorkommt, in denen, wie 1735, das Osterfest zu einem relativ späten Termin gefeiert wird. Bach sah es offenbar als Lebensaufgabe an, diesen Jahrgang zu vervollständigen, auch wenn er erst zehn Jahre später die Gelegenheit dazu fand – ein Indiz dafür, wie bewußt er sich seiner kompositorischen Leistung und des ihr zugrunde liegenden Konzepts war.

Bemerkenswert an der Kantate ist vor allem der Eingangschor. Jede Liedzeile dieser Choralmotette wird von den vier Singstimmen vorimitiert, und zwar paarweise dargestellt, daß die zweite Stimme der ersten in umgekehrter Richtung folgt. Der cantus firmus erklingt nur in den Instrumenten. Bildhafte Elemente enthalten der

zweite, dritte und vierte Satz, sowohl durch die Verwendung des Blechblasinstruments (hier ein Horn) in Verbindung mit dem Begriff „Stärke“, die bewegten Continuoopassagen auf Worte wie „Rachgier“, „Wut“ und „Flut“ sowie die Oktavsprünge und Tonleitern, die sich (in Satz 4) den Wellen entgegenstellen.

*

Die Kantate BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BG 2: 135) ist eine Komposition Johann Ludwig Bachs (W. Scheide, Bach-Jahrbuch 1959, p. 66 ff.) und deshalb hier nicht aufgenommen.

Herr Gott, dich loben wir BWV 16

Entstehung: zum 1. Januar 1726

Bestimmung: Neujahr (Fest der Beschneidung Christi)

Text: Georg Christian Lehms 1711 (Sätze 1 bis 5). Satz 1: nach dem altdutschen „Te Deum“, deutsch von Martin Luther (1529), Zeilen 1 - 4. Strophe 6 aus dem Choral „Helft mir Gottes Güte preisen“ von Paul Eber (um 1580).

Gesamtausgaben: BG 2: 175 – NBA I/4: 105

Das Verständnis der Bibel vollzieht sich seit der Frühzeit des Christentums in verschiedenen Ebenen. Neben des historische Verständnisses des Wortes tritt die Frage etwa nach seiner Bedeutung für die Heilsgeschichte oder das Leben des einzelnen Gläubigen. In ähnlicher Weise formalisiert drückt sich in Gebet und Lobpreis, Dank und Bitten auch das Verhältnis der Christen zu Gott aus. Viele reflektierende Texte berühren diese Formen oder finden einen Weg zwischen verschiedenen ihrer Elemente. Das gilt in starkem Maße auch für die von Johann Sebastian Bach vertonten Kantatentexte, wie diese Kantate in besonderer Weise zeigt. Der Text geht nicht etwa auf das Evangelium des Tages ein, sondern spiegelt die Gedanken der Christen an dem allgemein als Zäsur empfundenen Neujahrsfest. In je zwei Paaren Rezitativ-Arie dankt er für das, was war, um sich dann, in hoffendem Bitten, der Zukunft zuzuwenden. Der von Bach selber an Georg Christian Lehms' Text angehängte Choral faßt diese Gedanken zusammen.

Bemerkenswert am Eingangschor, einem Cantus-firmus-Satz über das liturgische „Te Deum“, ist die faktische Ausweitung zu siebenstimmigem Lobpreis. Bach schreibt, neben den vier Singstimmen, je eine obligate Violin- und Oboenstimme, dazu einen weitgehenden

selbständigen Continuo. Die Aufforderung „Laßt uns jauchzen“ zu Beginn der Arie Nr. 3 wirkt wie eine Einladung des Solisten an den Chor, in den Jubel einzufallen – eine in der kirchlichen Figuralmusik höchst ungewöhnliche Form. Für die Arie Nr. 5 sah Bach als obligates Instrument ursprünglich eine Oboe da caccia vor; in einer späteren Aufführung (1731?) kam jedoch eine „Violetta“ zum Zuge, eine „Geige zur Mittel-Partie; sie werde gleich auf Braccien oder kleinen Viole di Gamben gemacht“, wie Johann Gottfried Walther schreibt. In der vorliegenden Aufnahme übernimmt die Viola diese Partie.

Wer Dank opfert, der preiset mich BWV 17

Entstehung: zum 22. September 1726

Bestimmung: 14. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Psalm 50, 23. Satz 4: Lukas 17, 15-16. Satz 7: Strophe 3 aus dem Choral „Nun lob, mein Seel, den Herren“ von Johann Gramann (um 1530).

Gesamtausgaben: BG 2: 201 – NBA I/21: 149

Mitten in seinem dritten Leipziger Amtsjahr stellte Johann Sebastian Bach die Komposition von Kantaten plötzlich ein. Nach dem Fest Mariae Reinigung am 2. Februar führte er zunächst Werke seines am Meininger Hof tätigen Veters Johann Ludwig Bach auf – weshalb man dessen ins BWV unter Nr. 15 eingetragene Kantate lange Zeit für eine Kantate Johann Sebastian Bachs hielt –, bis er nach dem Trinitatisfest wieder mit eigenen neuen Werken aufwartete. War es das Fehlen von geeigneten Texten und Textdichtern, die Bachs Kompositionstätigkeit beeinträchtigte? Die erwähnten Kantaten für die Sonntage nach Trinitatis vertonen jedenfalls Texte jenes, uns nicht mehr bekannten Dichters, auf dessen Verse auch Johann

Ludwig Bach zurückgegriffen hatte. In den Text des vorliegenden Werkes sind zudem verschiedentlich Bibelworte eingeflochten; das Eingangsrezitativ zum zweiten Teil (Nr. 4) entstammt sogar dem Sonntagsevangelium, wie es üblich war, wenn eine Kantate die Predigt nicht präliedierte oder abrundete, sondern einrahmte.

Auf dieses in Evangelistenmanier vertonte Wort folgt eine herrliche Arie, die vollstimmig und melismenreich Lob und Dank zum Ausdruck bringt. Zuvor war schon die erste Arie (Nr. 3) durch ihre dreiteilige Form ohne Da Capo aufgefallen. Bach erreicht den abrundenden Eindruck, indem er in die letzten gesungenen Takte hinein die Wiederholung des instrumentalen Ritornells einfügt.

Prunkstück der Kantate ist, der von einer ausladenden Sinfonia vorbereitete, zweiteilige Eingangsschor, eine Fuge mit einem ungewöhnlich ausgedehnten und den Tonraum umfassenden Thema. Die Vokal- und zum Teil selbstständig, zum Teil colla parte geführten Instrumentalstimmen, verflechten sich auf höchst originelle Weise. Bach hat diesen Satz so geschätzt, daß er ihn Jahre später als Abschluß des Gloria der Messe in G wieder verwendete.

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18

Entstehung: um 1713 / 15 in g (Chorton); umgearbeitet und durch zwei Blockflöten ergänzt für den 13.2. 1724, jetzt in a (Kammerton).

Bestimmung: Sonntag Sexagesimae

Text: Erdmann Neumeister 1711. Satz 2: Jesaja 55, 10–11. Satz 3: Einschübe aus Psalm 118,25, aus Martin Luther,

Litanei deutsch, 1528. Satz 5: Strophe 8 aus dem Choral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ von Lazarus Spengler (um 1524).

Gesamtausgaben: BG 2: 229 – NBA I/7: 83 u. 109

Schon die ersten Takte dieser Kantate, das Thema der Sinfonia, machen neugierig auf ein höchst ungewöhnliches Stück. Es weist in weiten Teilen die noch recht kleinteilige Kompositionskunst des jungen Bach auf. Das insistierend wirkende, instrumentale Thema schraubt sich in abfallenden Quinten nach oben – Sinnbild vielleicht für den im anschließenden, vom Baß gesungenen Christuswort angesprochenen Kreislauf der himmlischen Güter. Kernstück aber ist das textreiche Rezitativ Nr. 3. Zahlreiche der bildhaften und auch drastischen Begriffe („Teufels Trug“, „grausamen Mord und Lästerungen“, „Wollust“) werden von der Musik entsprechend betont und ausgedeutet. Viermal fallen alle vier Stimmen, litaneiartig gliedernd, mit der Bitte „Erhör uns, lieber Herr Gott“ ein. Die folgende Arie verbindet die Sopranstimme mit dem obligaten Instrumental-Unisono zunächst in Form des Kontrasts, dann sich gegenseitig imitierend. Die merkwürdige Instrumentalbesetzung, mit einzig vier Bratschen als Streichinstrumente, erinnert an die vielleicht schon zu Bachs Weimarer Zeit begonnenen Besetzungsexperimente der Brandenburgischen Konzerte. Erst für die Wiederaufführung in Leipzig schrieb Bach die Flötenstimmen hinzu. Der Tonartenwechsel von Weimar (g) nach Leipzig (a) mag sich in der Tonhöhe kaum ausgewirkt haben, da der Weimarer Chorton etwa ein- bis eineinhalb Töne über dem Kammerton lag. Die Leipziger Violaspieler behielten sich damit, ihr Instrument einfach einen Ton höher zu stimmen. Jedenfalls ließ Bach für Leipzig keine neuen Stimmen anfertigen – eine Forderung noch an heutige Aufführungen, aus der Stimmhöhe alter Musik kein Dogma zu machen.

Were God not with us all this time BWV 14

Composed for: 30 January 1735

Performed on: 4th Sunday after Epiphany

Text: Adapted from the hymn with the same opening line, an adaptation of the psalm 124 by Martin Luther (1524). Identical wording: verses 1 and 3 (movements 1 and 5); reworded (by anonymous author): verse 2 (movement 3, very free adaptations also in movements 2 and 4).

Complete editions BG 2: 101 – NBA I/6: 139

Although this is a chorale cantata, it is one of Bach's latest cantata compositions. He created it immediately after finishing his Christmas Oratorio in January 1735, and it is a perfect reflection of the older Bach's late contrapuntal skills. Bach quite obviously resorted to his special technique of writing a cantata with the text and melody of a chorale, to fill a gap. The 1724/25 cycle, for which Bach had written his choral cantatas, included no 4th Sunday after Epiphany, as this Sunday only occurs in years, when – like in 1735 – Easter falls on a relatively late date. Bach must have seen it as part of his life's work to complete this annual cycle, even if he only had the opportunity to do so ten years later – an indication that he was aware of this compositional achievement and of its underlying concept.

The cantata boasts a striking opening chorus. The four singing voices each feature an anticipatory paired imitation of every line of this choral motet with the second following the first in the opposite direction. The cantus firmus is played by the instruments only. Imagery is found in the second, third and fourth movements, both in the use of brass instruments (in this case a horn) to emphasize the word strength, of vivacious continuo passages for words like vengeance, rage and flood, and of octave leaps and scales rising against the raging waters (in movement 4).

*

Cantata BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (BG 2: 135) was composed by Johann Ludwig Bach (W. Scheide, Bach-Jahrbuch 1959, p. 66 ff.) and is therefore not included in this edition.

Lord God, we give thee praise BWV 16

Composed for: 1 January 1726

Performed on: New Year's Day (Circumcision)

Text: Georg Christian Lehms 1711 (movements 1 to 5).

Movement 1: adapted from "Te Deum", German by Martin Luther (1529), lines 1 to 4. Verse 6 from the chorale "Helft mir Gottes Güte preisen" by Paul Eber (around 1580).

Complete editions BG 2: 175 – NBA I/4: 105

Since the early days of Christianity the process of understanding the Bible evolved on different levels. In addition to the historical understanding of the Gospel, questions emerge as to its significance for salvational history or for the life of the individual believer. In a similarly formal way prayers and praise, thanksgiving and supplication express the relationship between Christians and God. Many reflective texts touch on these forms or combine various inherent elements. This applies in particular to the cantata texts set to music by Johann Sebastian Bach, of which this cantata is a good example. The text doesn't relate to the reading of the day but mirrors the thoughts of Christians on New Year's Day, which is generally perceived as a turning point. In two recitative-aria pairs he thanks God for past mercies, only to face the future with hopeful pleas. The chorale Bach himself added to Georg Christian Lehms' text recapitulates these reflections. The most remarkable feature of the opening chorus, a cantus firmus set over the liturgical "Te Deum", is that it surges to a seven-part song of praise. In addition to the four vocal parts Bach adds an obligato violin and oboe voice each, and a virtually independent continuo. The interjection "Let us triumph"! at the beginning of aria no. 3 sounds as if the soloist were asking the choir to rejoice with him –

highly unusual for sacred figural music. For aria no. 5 Bach had originally intended an oboe da caccia as the obligato instrument; however, a later performance (1731?) featured a violetta instead, a violin for the middle part; it should be done as on violas or small viola da gambas, as Johann Gottfried Walther writes. In this edition, the part is performed by a viola.

Who thanks giveth, he praiseth me BWV 17

Composed for: 22 September 1726

Performed on: 14th Sunday after Trinity

Text: Unknown author (print Rudolstadt 1726).

Movement 1: psalm 50, 23. Movement 4: Luke 17, 15-16. Movement 7: verse 3 from the chorale "Nun lob, mein Seel, den Herren" by Johann Gramann (around 1530).

Complete editions BG 2: 201 – NBA I/21: 149

In the third year of his cantorate in Leipzig Johann Sebastian Bach suddenly stopped composing cantatas. After the feast of Our Lady's Cleansing on 2 February he initially performed works by his cousin Johann Ludwig Bach, who worked at the court of Meiningen – which is why the cantata included in BWV as no. 15 was long taken for a cantata by Johann Sebastian – until he produced new works of his own again after Trinity. Was it a lack of suitable texts and authors that affected Bach's work as a composer? In any case, the mentioned cantatas for the Sundays after Trinity all feature texts by the same, now unknown, author, whose verses Johann Ludwig Bach had also set to music. The text of this cantata also contains various quotations from the Bible; the opening recitative of the second part (no. 4) is even

taken from the Sunday reading, as was usually done if the cantata neither preluded nor completed the sermon but rather encompassed it. This reading set to music in the style of the evangelists is followed by a wonderful aria, which expresses praise and gratitude in a rich and melismatic setting. The preceding first aria (no. 3) is striking for its tripartite form without a da capo. Bach rounds off the composition by adding the repetition of the instrumental ritornello to the last chords of the vocal part. But the absolute highlight of the cantata is the two-part opening chorus after a lavish sinfonia, a fugue with an unusually expansive theme that spans the entire tonal spectrum. The vocal and instrumental parts – of which some are composed independently, some *colla parte* – intertwine in a highly original setting. Bach liked this movement so much that he used it again, a dozen years later, as the close of his Gloria in the Mass in G.

Just as the showers and snow from heaven fall BWV 118

Composed: around 1713 / 15 in g (choir pitch); adapted with the addition of two recorders for 13.2. 1724, now in a (concert pitch).

Performed on: Sexagesima Sunday

Text: Erdmann Neumeister 1711.

Movement 2: Isaiah 55, 10-11. Movement 3: Inserts from psalm 118,25, from Martin Luther, Litany German, 1528. Movement 5: verse 8 from the chorale “Durch Adams Fall ist ganz verderbt” by Lazarus Spengler (around 1524).

Complete editions BG 2: 229 – NBA I/7: 83 and 109

The first few chords of this cantata, the theme of the sinfonia, already draw the listener’s attention to this

highly unusual piece of music. For the most part it shows the small-part composition skills of the young Bach. The insistent instrumental theme soars upwards in descending fifths – perhaps as an allusion to the cycle of heavenly goods in the following bass recitative, taken from Isaiah. But the centrepiece is recitative no. 3 with its long text. Many of the graphic and even drastic terms (Satan’s lies, cruel murder and blasphemy, pleasure) are emphasised and interpreted correspondingly by the music. Like a litany, all four voices repeat the plea O hear us, O good Lord, our God! four times. In the following aria the soprano soloist is accompanied by all instruments in unison, first in contrasting parts, and then in mutual imitations. The strange instrumental setting with four violas as the only string instruments reminds us of the instrumentation experiments for the Brandenburg Concertos, which Bach may have started in his Weimar years. Only for a new performance in Leipzig did Bach add the recorder voices. The change of key from Weimar (g) to Leipzig (a) probably had next to no effect on the pitch, as the choir pitch in Weimar was some one to one and a half notes above concert pitch. Leipzig’s violists simply raised the pitch of their instruments. In any case, Bach produced no new voices for Leipzig – a challenge even for today’s performances not to make a dogma out of the pitch of old music.

Si Dieu n'avait pas été avec nous en ce temps BWV 14

Création: pour le 30 janvier 1735

Destination: quatrième dimanche après Épiphanie

Texte: le début est le même que le cantique, une adaptation du Psaume 124 de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 3 (mouvements 1 et 5); réécrites (auteur inconnu): strophe 2 (mouvement 3, très libre aussi les mouvements 2 et 4).

Éditions complètes: BG 2: 101 – NBA I/6: 139

Même si cette cantate est également une cantate chorale, elle fait partie des cantates de Bach qu'il a composés très tard. Elle fut créée directement après l'achèvement de l'Oratorio de Noël en janvier 1735 et elle reflète d'une façon particulière l'art contrapuntique de Bach dans son âge mûr. Pour combler un manque certain, Bach revint, de toute évidence, à l'art spécial d'écrire une cantate qui consiste à employer le texte et la mélodie d'un choral. Le cycle annuel 1724/25 pour lequel Bach avait écrit ses cantates chorales, ne contenait en effet pas de quatrième dimanche après Épiphanie, car ce dimanche n'existe que dans les années où la fête de Pâques était fêtée à une date relativement tardive, comme cela était le cas en 1735. Bach considéra, semble-t-il, qu'il lui fallait absolument compléter ce cycle annuel même s'il n'en eut l'occasion que dix ans plus tard – un indice de la conscience qu'il avait de sa performance de compositeur et de la conception qui était à la base de son œuvre.

Ce qui est particulièrement remarquable dans cette cantate c'est avant tout le chœur d'introduction. Chaque vers de ce motet de choral est préimé par les quatre voix, c'est à dire en couple de sorte que la deuxième suit la première dans le sens contraire. Le cantus firmus ne s'entend que dans les instruments. Les deuxième, troisième et quatrième mouvements contiennent des éléments

imaginés aussi bien dans l'emploi de l'instrument à vent en cuivre (ici un cor) en liaison avec la notion de „résistance“, dans les passages mouvementés en continuo sur des paroles comme „soif de vengeance“, „colère“ et „torrent“ ainsi que dans les sauts d'octave et les gammes qui s'opposent aux vagues (dans le mouvement 4).

*

La cantate BWV 15 „Car tu ne laisseras pas mon âme en enfer“ (BG 2: 135) est une composition de Johann Ludwig Bach (W. Scheide, Bach-Jahrbuch 1959, p. 66 ff.) et ne sera, pour cette raison, pas enregistrée ici.

Seigneur Dieu, nous te louons BWV 16

Création: pour le 1er janvier 1726

Destination: Nouvel An (Fête de la circoncision du Christ)

Texte: Georg Christian Lehms 1711 (mouvements 1 à 5). Mouvement 1: d'après l'ancien «Te Deum» allemand, allemand de Martin Luther (1529), vers 1 - 4. Strophe 6 tirée du choral „Aidez-moi à louer la bonté de Dieu“ de Paul Eber (vers 1580).

Éditions complètes: BG 2: 175 – NBA I/4: 105

La compréhension de la Bible se fait depuis les premiers temps du christianisme à différents niveaux. Au-delà de la compréhension historique de la Parole, la question se pose en ce qui concerne sa signification pour l'histoire sacrée ou pour la vie individuelle du fidèle. Le rapport des chrétiens vis à vis de Dieu s'exprime dans la prière et les louanges, les grâces et les demandes d'une manière

re tout aussi formaliste. De nombreux textes de réflexion touchent à ces formes ou trouvent une voie entre ses différents éléments. Ceci est aussi valable, dans une forte mesure, pour les textes de cantates mis en musique par Johann Sebastian Bach, comme cette cantate le montre d'une façon particulière. Le texte n'aborde pas l'Évangile du jour mais reflète les pensées des chrétiens lors de la fête de la Nouvelle Année qui était ressentie en général comme événement décisif. Par les deux couples "récitatif – air", il fait grâce pour ce qui était et ensuite se retourne vers l'avenir sous forme de demandes pleines d'espoir. Le choral rajouté par Bach lui-même au texte de Georg Christian Lehms résume ces pensées. Ce qui est remarquable dans le chœur d'introduction, un mouvement cantus firmus sur le „Te Deum“ liturgique, est l'élargissement réel en une louange à sept voix. Bach écrit à côté des quatre parties de chant un registre pour violon obligé et hautbois pour chaque partie, et y ajoute un continuo en grande partie autonome. L'invitation „Poussons des cris d'allégresse“ située au début de l'air n° 3 donne l'impression que le soliste invite le chœur à participer aux jubilations – une forme très inhabituelle dans la musique figurative religieuse. Bach avait prévu à l'origine pour l'air n° 5, comme instrument obligé un hautbois da caccia; cependant lors d'une exécution ultérieure (1731?) une „violetta“ fut utilisée, un violon dans la partie médiane; elle est faite sur des altos ou de petites violes de gambe, comme l'écrit Johann Gottfried Walther. Dans l'enregistrement ci-présent, c'est la viole qui se charge de cette partie.

Celui qui sacrifie en action de grâce me rend gloire BWV 17

Création: pour le 22 septembre 1726

Destination: pour le quatorzième dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu (impression Rudolstadt 1726).
Mouvement 1: Psaume 50, 23.

Mouvement 4: Luc 17, 15-16. Mouvement 7: strophe 3 tiré du choral „Loue à présent, mon âme, le Seigneur“ de Johann Gramann (vers 1530).

Éditions complètes: BG 2: 201 – NBA I/21: 149

Au milieu de la troisième année de sa fonction officielle à Leipzig, Johann Sebastian Bach arrêta soudainement de composer des cantates. Après la Fête de la Purification de Marie, le 2 février, il exécuta d'abord des œuvres de son neveu Johann Ludwig Bach qui remplissait des fonctions à la cour de Meining – c'est la raison pour laquelle on pensa longtemps que la cantate inscrite sous le numéro 15 dans le BWV était une cantate de Johann Sebastian – jusqu'à ce qu'il présenta à nouveau de nouvelles œuvres composées de sa propre main après la fête de la Trinité. Était-ce le manque de textes propres et d'auteurs qui avait compromis les activités de compositions de Bach? En tout cas, les cantates dont il est question, destinées aux dimanches après la Trinité mettent en musique des textes du même auteur que nous ne connaissons plus d'ailleurs et dont les vers avaient également été à la base du travail de Johann Ludwig Bach. En plus, dans le texte de l'œuvre présente, sont insérées différentes paroles bibliques ; le récitatif d'introduction de la deuxième partie (n° 4) provient même de l'Évangile du dimanche, comme cela était usuel lorsqu'une cantate ne préludait pas ou ne complétait pas le sermon, mais l'encadrait. Un air merveilleux

qui exprime à pleine voix et sans économie de méliismes les louanges et les grâces, suit à ces paroles du récitatif mises en musique dans la manière des évangélistes. Auparavant déjà, le premier air (n° 3) se fait remarquer par sa forme en trois parties sans da capo. Bach réussit à transmettre une impression de complétude en introduisant dans les dernières mesures chantées la répétition de la ritournelle instrumentale. Le joyau de la cantate est le chœur d'introduction en deux parties et préparé par une sinfonia, une fugue qui a un thème exceptionnellement long, englobant l'espace tonal. Les parties vocales et les registres instrumentaux exécutés partiellement de façon autonome, partiellement en colla parte, s'entremêlent d'une manière hautement originale. Bach a tant apprécié ce mouvement qu'il le réutilisa une douzaine d'années plus tard en tant que clôture du Gloria de la Messe en sol.

Comme la pluie et la neige tombent des cieux BWV 18

Création: vers 1713 / 15 en sol (Chorton); réadaptée et complétée par deux flûtes à bec pour le 13.2. 1724, à présent en la (la normal).

Destination: pour le dimanche sexagésime

Texte: Erdmann Neumeister 1711.

Mouvement 2: Josué 55, 10-11. Mouvement 3: passages rajoutés tirés du Psaume 118,25, provenant de Martin Luther, Litanie allemande, 1528. Mouvement 5: strophe 8 tirée du choral „Par la chute d'Adam, il est tout corrompu“ de Lazarus Spengler (vers 1524).

Éditions complètes: BG 2: 229 – NBA I/7: 83 u. 109

Dès les premières mesures de cette cantate, le thème de la sinfonia, notre curiosité est mise en éveil dans l'atten-

te d'un morceau très particulier. Ce thème présente en large mesure l'art de composition en parties encore bien petites du jeune Bach. Le thème instrumental donnant l'impression d'insister se hisse vers le haut en quintes descendantes – peut-être symbole du cycle des biens célestes dont il est question dans les paroles du Christ qui seront chantées à la fin par la basse. La partie essentielle est cependant le récitatif n° 3 riche en texte. Nombreuses sont les notions imagées et également frappantes („mensonges du diable“, „meurtre cruel et blasphèmes“, „volupté“) qui sont accentuées et interprétées en conséquence par la musique. À quatre reprises, toutes les quatre voix, structurant à la façon d'une litanie, entrent en jeu avec la demande „Exauce-nous, Seigneur Dieu“. L'air suivant relie la voix soprano avec l'unisone instrumental obligé tout d'abord sous la forme d'un contraste, ensuite en s'imitant les unes aux autres. La distribution instrumentale bizarre composée de quatre altos jouant seuls le rôle d'instruments à cordes, rappelle les expériences de distribution des Concerts Brandebourgeois, expériences qui avaient peut-être déjà débütées à l'époque où Bach était encore à Weimar. Ce n'est que pour la nouvelle exécution à Leipzig que Bach y ajouta les registres des flûtes. Le passage d'une tonalité à l'autre, de Weimar (sol) à Leipzig (la) n'a eu que peu d'effets sur la hauteur du ton, car le ton de chœur de Weimar était à peu près un ton à un ton et demi plus élevé que le la normal. Les joueurs de viole de Leipzig s'adaptèrent à la situation en accordant tout simplement leur instrument un ton plus haut. En tout cas, Bach ne confectionna pas de nouvelles voix pour Leipzig – une revendication que l'on peut avoir pour les exécutions de nos jours, consistant à ne pas faire de dogme de la hauteur des voix de la musique ancienne.

Si Dios junto a nosotros no estuviera BWV 14

Génesis: 30 de enero 1735

Destino: cuarto domingo tras la festividad de la Epifanía
Texto: según la canción del mismo principio; una recreación del salmo 124.

Martin Luther (1524). Se conservan literalmente: estrofas 1 y 3 (movimientos 1 y 5); remodelación (autor desconocido): estrofa 2 (movimiento 3, muy libremente también los movimientos 2 y 4).

Ediciones completas: BG 2: 101 – NBA I/6: 139

A pesar de tratarse ésta de una cantata coral, forma parte de las composiciones de cantatas tardías de Bach. Fue creada inmediatamente tras la conclusión del oratorio navideño del año 1735 y refleja de un modo especial el viejo arte contrapuntístico de Bach. El compositor, a todas luces, retoma el especial arte consistente en escribir una cantata empleando para ello el texto y la melodía de una coral; este modo de proceder tiene el cometido de remediar cierta falta. El año de 1724/25, para el que Bach precisamente escribiera sus cantatas corales, no contaba con cuatro domingos tras la festividad de la Epifanía, ya que estos domingos solamente tienen lugar aquellos años en los que, como el año de 1735, la Pascua se celebra en una fecha relativamente tardía. Bach, parece ser, consideraba como una labor capitalísima el completar este anuario, a pesar de que fuera diez años después cuando encontrara la ocasión para realizar tal propósito, lo cual, a su vez, es un indicio de hasta qué punto estaba concienciado de su actividad como compositor y de sus concepciones respecto a las composiciones mismas.

Merece especial aprecio en esta cantata, sobre todo, el coro inicial. Cada uno de las líneas de Lied de este mote de coral es prefigurada por las cuatro voces vocales y

esto, a saber, a pares, y de tal modo que la primera sigue a la segunda en sentido contrario. El cantus firmus es ejecutado solamente por los instrumentos. Los movimientos segundo, tercero y cuarto contienen elementos figurativos introducidos tanto con el empleo de los instrumentos de viento-metal (aquí trátase de los cornos) en relación a la expresión „fuerza“, los movidos pasajes de continuo en relación a expresiones como „venganza“, „cólera“ e „inundación“, así como con los saltos de octava y las escalas tonales, las cuales (en el movimiento 4) se enfrentan a las olas.

*

La cantata BWV 15, „Pues Tú no dejarás mi alma en el infierno“ (BG 2: 135), es composición de Johann Ludwig Bach (W. Scheide, Bach-Jahrbuch 1959, pág. 66 y siguientes) y, por lo tanto, no se integra aquí.

Señor Dios, a Ti te alabamos BWV 16

Génesis: 1 de enero de 1726

Destino: año nuevo (festividad de la circuncisión del Señor)

Texto: Georg Christian Lehms 1711 (movimientos de 1 a 5). Movimiento 1: según un „Te Deum“ antiguo alemán, en alemán según Martin Luther (1529), líneas de 1 a 4. Estrofa 6 de la coral „Ayúdame a alabar la bondad de Dios“ de Paul Eber (hacia 1580).

Ediciones completas: BG 2: 175 – NBA I/4: 105

La comprensión de la Biblia es un aspecto que se extiende desde los tiempos tempranos del cristianismo a diferentes dimensiones o niveles. Además de la comprensión histórica de la Palabra, ha de considerarse la cues-

tión de su significado en relación a la historia de la salvación o la vida del creyente individual. De semejante formal manera se expresa también la relación de los cristianos con Dios en la oración y la alabanza, en las expresiones de gracias y los ruegos. Muchos textos reflexivos se relacionan a estas formas o se sitúan en una vía entre varios de sus elementos. Esto mismo se aprecia también en considerable medida en las cantatas a las que Johann Sebastian Bach puso música, lo cual se manifiesta singularmente en la presente. El texto no se relaciona, por ejemplo, a la lectura evangélica del día, sino que refleja los pensamientos de los cristianos acerca de la cesura general que viene a ser la misma festividad de año nuevo. En dos pares de arias de recitativo respectivamente se dan gracias por el pasado para, seguidamente, dirigir ruegos por lo que hace al futuro. La coral de Bach misma, siguiendo el texto de Georg Christian, resume estos pensamientos. Digno de apreciación en el coro inicial – un movimiento de cantus firmus acerca del litúrgico „Te Deum“ – es la prolongación hacia el canto de alabanza a siete voces. Bach escribe junto a las cuatro voces vocales una voz obligada de violín y de oboe correspondientemente y, además, un continuo bastante independiente. La exhortación „Alborocémonos“ del principio de la tercera aria da la impresión de tratarse de una invitación del solista al coro, una invitación a darse todos al júbilo – figura, pues, extremadamente rara en la música sacra figurativa. Para el aria número cinco previó Bach originalmente como instrumento obligado un oboe da caccia; en una segunda versión (¿del año 1731?) se decidió por una „violetta“, un “violín a la parte central”; se hace igualmente de violas o de pequeñas viole di Gamba, según escribía Gottfrid Walther (Geige zur Mittel-Partie; sie werde gleich auf Braccien oder kleinen Viole di Gamben gemacht). En la presente edición se hace la viola cargo de esta parte.

Quien ofrece gracias me alaba BWV 17

Génesis: 22 de septiembre de 1726

Destino: décimo cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad

Texto: poeta desconocido (impreso de Rudolstadt, 1726). Movimiento 1: Salmo 50, 23. Movimiento 4: Lucas 17, 15-16. Movimiento 7: estrofa 3 de la coral „Ahora alaba, alma mía, al Señor“ de Johann Gramann (hacia 1530).

Ediciones completas: BG 2: 201 – NBA I/21: 149

En medio del tercer año de su cargo en la ciudad de Leipzig interrumpe súbitamente Johann Sebastian Bach las composiciones de cantatas. Tras la festividad de la purificación de María celebrada el 2 de enero ejecutó Bach primeramente (esto es, hasta que pasara la Trinidad, momento a partir del cual volvió a sus propias obras) unas composiciones de Johann Ludwig Bach, primo suyo que trabajaba en la corte de Meining. Ésta es la razón por la cual la cantata de éste, que figura en el BWV con el número 15, se consideró durante largo tiempo como obra de Johann Sebastian. ¿Se debía a la falta de textos apropiados y compositores de textos lo que afectara a las actividades de Bach en tanto compositor? Las cantatas mencionadas para los domingos tras la Trinidad ponían música igualmente a textos del mismo poeta desconocido, de cuyos versos se sirvió también Johann Ludwig Bach. Al texto de la presente obra se han entramado diferentes expresiones bíblicas; el recitativo inicial de la segunda parte (número 4) procede incluso de la lectura evangélica dominical, lo cual era habitual siempre que una cantata no preludiara o redondeara sino antes bien enmarcara al sermón. A este evangélico modo de poner música a la palabra sigue una magnífica aria – a plena voz y llena de melismos – de ala-

banza y gracias. Antes de ésta fue ya digna de atención la primera aria (número 3) por su forma tripartita y sin da capo. Consigue Bach una plena expresividad añadiendo al último compás cantado la repetición del ritornello instrumental. La joya de la cantata, como quiera que sea, es el canto inicial en dos partes preparado por la sinfonía; he aquí una fuga con tema de dilatación nada habitual y que abarca el espacio sonoro completo. Las voces vocales e instrumentales, en parte independientes y en parte añadidas a la colla, se enlazan de un modo sumamente original. Bach mismo apreciaba hasta tal punto este movimiento que lo empleó doce años después como conclusión del Gloria de su Misa en Sol.

Así como la lluvia y la nieve BWV 18

Génesis: hacia 1713 / 15 en sol (tono de coro); sin modificaciones y completado por dos flautas dulces para el 13-2-1724, ahora en la (tono de cámara).

Destino: domingo de la sexagésima

Texto: Erdmann Neumeister 1711.

Movimiento 2: Isaías 55, 10-11. Movimiento 3: intercalado del salmo 118,25, de Martin Luther, letanía alemana, 1528. Movimiento 5: estrofa 8 de la coral „Por la caída de Adán completamente perdido está“, de Lazarus Spengler (hacia 1524).

Ediciones completas: BG 2: 229 – NBA I/7: 83 y 109

Ya los primeros compases de esta cantata, el tema de la sinfonía, despiertan la curiosidad por esta obra singulárisima. Presupone en amplias partes el bastante menudo arte con que componía el joven Bach. El insistente tema instrumental se arroja en precipitadas quintas hacia arriba – figuración simbólica acaso de los bienes celestiales

cantados seguidamente por boca que Cristo con voz de bajo. La composición nuclear, en todo caso, es el recitativo (de bastante texto) número 3. Muchas de las recias expresiones figurativas („el diablo trajo“, „cruel asesinato y sacrilegios“, „lascivia“) encuentran su paralelo y explicación en la expresión musical misma. Cuatro veces intervienen las cuatro voces estructuradas al modo de la letanía con los ruegos de „Escúchanos, amado Señor Dios“. La siguiente aria une la voz de soprano con el unísono instrumental obligado, primeramente en figura de contraste, luego imitándose mutuamente. La rara asignación instrumental con solamente cuatro violas como instrumentos de arco recuerda a los experimentos de asignación de los conciertos de Brandemburgo (acaso ya los hubiera comenzado Bach en su época de Weimar). Primeramente es con motivo de la nueva representación en Leipzig que escribiera Bach las voces para flautas. Las modificaciones de los tipos tonales de Weimar (sol) tras Leipzig (la) a penas diríase han influido en la altura de los tonos, ya que el tono de coro de Weimar apenas si quedaba un tomo o un tono y medio sobre el de cámara. Los ejecutantes de viola se sirvieron a estos respetos de la posibilidad de afinar sus instrumentos a un tono superior. Sea como sea, no creó Bach para Leipzig ninguna nueva voz – lo cual viene a ser toda una exhortación a las prácticas ejecutorias actuales: el no hacer ningún dogma del tono de la música antigua....

Vol. 6

Kantaten • Cantatas

BWV 19 & 20

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck, Wolfram Wehnert

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Juni/Juli 1970 (BWV 20), Februar/Mai 1971 (BWV 19)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Es erhob sich ein Streit“ *BWV 19 (20'30)*

“There arose a great strife” • «Un conflit s'enflamma» • “Tuvor lugar una lucha”

Barbara Rondelli - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso

Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Trombe I-III • Karl-Heinz Peinecke - Timpani • Otto Winter,

Hanspeter Weber - Oboi, Oboi d'amore • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred

Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

„O Ewigkeit du Donnerwort“ *BWV 20 (33'04)*

“Eternity, Thou thundrous word” • «Ô Éternité, parole foudroyante» • “Oh eternidad, tremenda palabra tú”

Martha Kessler (No. 6), Verena Gohl (No. 9, 10) - alto • Theo Altmeyer (No. 2, 3), Adalbert Kraus (No. 10) - tenore

• Wolfgang Schöne - basso

Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter, Klaus Kärcher, Hanspeter Weber - Oboi I-III • Hans Mantels - Fagotto •

Rudolf Gleißner - Violoncello • Ulrich Lau - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 20) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 19 „Es erhub sich ein Streit“

No. 1	Coro:	Es erhub sich ein Streit	1	4:42
		<i>Trombe I-III, Timpani, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Gottlob! der Drache liegt	2	1:15
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Gott schickt uns Mahanaim zu	3	4:54
		<i>Oboi d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?	4	1:02
		<i>Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria con Choral (T):	Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!	5	6:26
		<i>Tromba, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (S):	Laßt uns das Angesicht	6	0:54
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Laß dein' Engel mit mir fahren	7	1:26
		<i>Trombe I-III, Timpani, Oboi I+II, Violini I+II, Viole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 19 20:30

BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“

No. 1	Coro:	O Ewigkeit, du Donnerwort	8	6:36
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Kein Unglück ist in aller Welt zu finden	9	1:02
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Ewigkeit, du machst mir bange	10	4:00
		<i>Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual	11	1:39
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B):	Gott ist gerecht in seinen Werken	12	5:49
		<i>Oboi I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (A):	O Mensch, errete deine Seele	13	3:21
		<i>Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Solang ein Gott im Himmel lebt	14	1:18
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 8	Aria (B):	Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe	15	3:00
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 9	Recitativo (A):	Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt	16	1:32
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 10	Aria (Duetto):	O Menschenkind, hör auf geschwind	17	3:28
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11	Choral:	O Ewigkeit, du Donnerwort	18	1:19
		<i>Tromba (da tirarsi), Oboi I-III, Violini I+II, Violen, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 20 33:04

Total Time BWV 19, 20 53:34

1. Coro

Es erhuh sich ein Streit!
 Die rasende Schlange, der höllische Drache
 Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
 Aber Michael bezwingt,
 Und die Schar, die ihn umringt,
 Stürzt des Satans Grausamkeit.

2. Recitativo

Gottlob! der Drache liegt.
 Der unerschaffne Michael
 Und seiner Engel Heer
 Hat ihn besiegt.
 Dort liegt er in der Finsternis
 Mit Ketten angebunden,
 Und seine Stätte wird nicht mehr
 Im Himmelreich gefunden.
 Wir stehen sicher und gewiß,
 Und wenn uns gleich sein Brüllen schreckt,
 So wird doch unser Leib und Seel
 Mit Engeln zugedeckt.

3. Aria

Gott schickt uns Mahanaim zu;
 Wir stehen oder gehen,
 So können wir in sicherer Ruh
 Vor unsern Feinden stehen.
 Es lagert sich so nah als fern,

1. Chorus

1

There arose a great strife.
 The furious serpent, the dragon infernal,
 Now storms against heaven with passionate vengeance.
 But Saint Michael wins the day,
 And the host which follows him
 Strikes down Satan's cruel might.

2. Recitative

2

Praise God! The dragon's low.
 The uncreated Michael now
 And all his angel host
 Have brought him down.
 He lies there in the darkness' gloom
 With fetters bound about him,
 And his abode shall be no more
 In heaven's realm discovered.
 We stand now confident and sure,
 And though we by his roar be frightened,
 Yet shall our body and our soul
 By angels be protected.

3. Aria

3

God sends us Mahanaim here;
 In waiting or departing
 We therefore can in safe repose
 Before our foes stand firmly.
 He is encamped, both near and far,

1. Chœur

Un conflit s'enflamma
 Le serpent furieux, le dragon des enfers
 S'élance à l'assaut du Ciel, frémissant de colère.
 Mais Michel en sort vainqueur
 Et les anges qui l'entourent
 Font choir la cruauté de Satan.

2. Récitatif

Dieu soit loué ! Le dragon est terrassé.
 C'est l'Ange Michel
 Et l'armée de ses anges
 Qui l'ont vaincu.
 Là-bas dans les ténèbres, il gît
 Ligoté dans ses chaînes,
 Et il ne trouvera plus jamais
 Sa place au Royaume des Cieux.
 Nous sommes en sécurité et en confiance
 Et même si ses vociférations nous effraient,
 Notre corps et notre âme
 Seront protégés par les anges.

3. Air

Dieu nous envoie Mahanaim ;
 Que nous soyons sédentaires ou en route,
 Nous nous sentirons en sécurité
 Face à nos ennemis.
 De près comme de loin,

1. Coro

Tuvo lugar una lucha
 La furiosa serpiente, la infernal bestia
 Contra el cielo se lanzó con afán de venganza
 Mas Miguel la combatía
 Y a sus huestes
 Derrocando el terror de Satán.

2. Recitativo

¡Alabado sea Dios! Caída está la bestia.
 El increado Miguel
 Y su ejército de ángeles
 La han vencido.
 Allí queda en las tinieblas
 Amarrada con cadenas
 Y su lugar nunca más se hallará
 En el Reino de los Cielos.

3. Aria

Dios nos envió a Mahanaim;
 Al caminar o al hacer alto
 Seguros podemos descansar
 Al hallarnos ante nuestros enemigos.
 Por doquiera mora, cerca y lejos,

Um uns der Engel unsers Herrn
Mit Feuer, Roß und Wagen.

4. Recitativo

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt
Und ihm die Himmelskinder,
Der Seraphinen Heer,
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutze setzt.

5. Aria (con Choral)

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,
Daß mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
Euer großes Heilig singen
Und dem Höchsten Dank zu singen!

6. Recitativo

Laßt uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sündern nicht
Vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebeut,
Der Welt Valet zu sagen,

Round us the angel of our Lord
With fire, horse and wagon.

4. Recitative

What is, then, scornful man, that child of earth?
A worm, a wretched sinner.
See how him e'en the Lord so much doth love
That he regards him not unworthy
And doth e'en heaven's children,
The host of Seraphim,
For his safekeeping and defense,
For his protection give him.

5. Aria (with chorale)

Stay, ye angels, stay by me!
Lead me so on either side now
That my foot may never stumble!
But instruct me here as well
How to sing your mighty "Holy"
And the Highest thanks to offer.

6. Recitative

Let us the countenance
Of righteous angels love now
And them with our own sinfulness
Not drive away or even sadden.
And they shall, when the Lord us bids
The world "Farewell" to render,

L'Ange de notre Seigneur campera près de nous
Avec son char, son cheval et son feu.

4. Récitatif

Qu'est-ce donc que l'homme vil et bas, cet enfant de la terre ?

Un ver, un pauvre pécheur.

Regardez comme le Seigneur lui-même le prend en affection,

C'est donc qu'Il ne le mésestime pas trop

Et regardez comme les enfants du Ciel,

L'armée de séraphins,

Veillent sur lui et le défendent

Et sont là pour sa protection.

5. Air (avec choral)

Restez, vous les Anges, restez auprès de moi !

Soyez des deux côtés de mon chemin

Pour empêcher mes pas de glisser !

Mais apprenez-moi également ici même

À élever vers vous un cantique solennel

Et de rendre grâce au Très-Haut !

6. Récitatif

Adorons le visage

Des anges pleins de piété

Et ne les chassons ni ne les attristons

Par les péchés que nous commettons.

Ils seront ainsi ceux qui, quand le Seigneur nous demandera

Cubriéndonos, el Ángel de Nuestro Señor,
Con fuego, carro y caballo.

4. Recitativo

¿Qué es el vil hombre, el hombre terrenal?

Un gusano, un pobre pecador.

Mirad como el mismo Señor lo ama,

Y cómo no lo menosprecia

Y dispone a los hijos del cielo,

El ejército de serafines,

Que lo protejan,

Lo guarden y defiendan.

5. Aria (con coral)

¡Permaneced, ángeles, permaneced junto a mí!

¡Conducidme por ambas partes,

Para que mi pie no tropiece!

Pero enseñadme en todo momento y lugar

Vuestro alto y sagrado cantar

Y los cánticos de gratitud al Altísimo.

6. Recitativo

Amenos la presencia

De los beatos ángeles,

No los alejemos con pecados de nosotros,

Ni enturbieemos su espíritu.

Que se encuentren presentes

Para nuestro bien

Zu unsrer Seligkeit
Auch unser Himmelswagen.

7. Choral

Laß dein' Engel mit mir fahren
Auf Elias Wagen rot
Und mein Seele wohl bewahren,
Wie Lazrum nach seinem Tod.
Laß sie ruhn in deinem Schoß,
Erfüll sie mit Freud und Trost,
Bis der Leib kommt aus der Erde
Und mit ihr vereinigt werde.

BWV 20

(1. Teil)

1. Coro (Choral)

O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Ziel,
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende.
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

To our great happiness,
Our chariots be to heaven.

7. Chorale

Let thine angel with me travel
On Elias' chariot red,
This my soul so well protecting
As for Laz'rus when he died.
Let it rest within thy lap,
Make it full of joy and hope
Till from earth shall rise my body
And with it be reunited.

(First Part)

1. Chorus

Eternity, thou thundrous word,
O sword that through the soul doth bore,
Beginning with no ending!
Eternity, time lacking time,
I know now faced with deepest grief
Not where to seek my refuge.
So much my frightened heart doth quake
That to my gums my tongue is stuck.

De dire adieu à la terre,
 Accompaneront aussi notre char céleste
 Vers le salut éternel.

7. Choral

Que Ton Ange m'accompagne
 Sur le char de feu d'Élie
 Et qu'il veille sur mon âme
 Comme sur celle de Lazare, après sa mort.
 Qu'elle repose en Ton sein,
 Emplis-la de joie et de réconfort.
 Jusqu'à ce que le corps sorte de la terre
 Pour enfin s'unir à elle.

(Première partie)

1. Choral

Ô Éternité, parole foudroyante,
 Ô glaive qui transperce l'âme,
 Ô commencement sans fin !
 Ô Éternité, temps intemporel,
 Je ne sais à qui m'adresser
 Dans ma grande tristesse.
 Mon cœur entier, terrifié, frémit tant
 Que la langue me colle au palais.

Nuestros guías celestiales
 Cuando al mundo adiós digamos

7. Coral

Deja que tu Ángel conmigo venga
 En el carro rojo de Elías
 Y guarde mi alma,
 Como a Lázaro tras su muerte.
 Que descansa ella en Tu regazo
 Alegre y consolada
 Hasta que el cuerpo de la tierra venga
 Y con ella una unidad sea.

(Parte primera)

1. Coro (coral)

¡Oh eternidad, tremenda palabra tú,
 Oh espada que el alma traspasa,
 Oh principio sin fin!
 ¡Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
 De tan gran tristeza
 Adónde volverme no sé!
 Mi asustado corazón tiembla
 Y al paladar la lengua se me pega.

2. Recitativo

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,
 Das ewig dauernd ist:
 Es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden.
 Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel;
 Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel,
 Ja, wie selbst Jesus spricht,
Aus ihr ist kein Erlösung nicht.

3. Aria

Ewigkeit, du machst mir bange,
 Ewig, ewig ist zu lange!
 Ach, hier gilt fürwahr ein Schmerz.
 Flammen, die auf ewig brennen,
 Ist kein Feuer gleich zu nennen;
 Es erschrickt und bebt mein Herz,
 Wenn ich diese Pein bedenke
 Und den Sinn zur Höllen lenke.

4. Recitativo

Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual
 So viele Jahr, als an der Zahl
 Auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären;
 Gesetzt, es sei die Pein so weit hinausgestellt,
 Als Menschen in der Welt
 Von Anbeginn gewesen,
 So wäre doch zuletzt
 Derselben Ziel und Maß gesetzt:
 Sie müßte doch einmal aufhören.
Nun aber, wenn du die Gefahr,
 Verdammter! tausend Millionen Jahr

2. Recitative

9

Affliction is there none in all the world now
 Which lasts eternally.
 If must indeed at last in course of time once vanish.
 Ah! Ah, alas! Eternity hath pain which hath no end:
 It carries on and on its torment's game;
 Yea, as e'en Jesus saith,
From it there is redemption none.

3. Aria

10

Endless time, thou mak'st me anxious,
 Endless, endless passeth measure!
 Ah, for sure, this is no sport.
 Flames which are forever burning
 Are all fires past comparing;
 It alarms and shakes my heart
 When I once this pain consider
 And my thoughts to hell have guided.

4. Recitative

11

Suppose the torture of the damned should last
 As many years as is the sum
 Of grass on earth and stars above in heaven;
 Suppose that all their pain were just as long to last
 As men within the world
 Have from the first existed;
 There would have been at last
 To this an end and limit set:
 It would have been at last concluded.
But now, though, when thou hast the dread,
 Damned creature, of a thousand million years

2. Récitatif

Il n'existe au monde aucun malheur
 Qui ne dure éternellement :
 Il faudra bien qu'il disparaisse un jour.
 Hélas ! Mais hélas ! Le supplice de l'Éternité n'a pas de fin ;
 Elle prolonge sans fin son martyre.
 Oui, comme Jésus le dit lui-même,
On ne peut attendre de Rédemption d'elle.

3. Air

Éternité, tu me fais peur,
 Éternellement, éternellement, c'est trop long !
 Hélas, en vérité, ce n'est pas une plaisanterie.
 Des flammes qui brûlent éternellement
 Ne peuvent être comparées à aucun feu ;
 Mon cœur frémit et tremble
 Lorsque j'imagine ce supplice
 Et que mes pensées se tournent vers les Enfers.

4. Récitatif

Supposons que les tourments des damnés durent
 Autant d'années
 Qu'il y a de brins d'herbe sur la terre ; d'étoiles dans le ciel ;
 Supposons que le supplice s'étende aussi longtemps
 Qu'il y a des hommes sur la terre
 Depuis le commencement,
 Voici ce qui enfin
 En donnerait le but et la mesure :
 Il faudrait bien qu'il cessât un jour.
Mais à présent, si tu as enduré,

2. Recitativo

Ningún mal en el mundo hay
 Que eternamente perdure:
 Concluirá el tiempo un día.
 ¡Ay, ay! El dolor de la eternidad, ¿qué sentido tiene?
 Por siempre el tormento sin pausa prosigue,
 Sí, como Jesús dijo,
De ella salvación no hay.

3. Aria

¡Eternidad, cuánto me aterras,
 Por siempre, por siempre... demasiado es!
 ¡Ay! un engaño ha de haber aquí.
 A las llamas que por siempre arden
 ¿Qué fuego igualarse puede?
 Oprímese y tiembla mi corazón,
 Si en este dolor pienso
 Y mi mente sobre el infierno medita.

4. Recitativo

Si tanto durase el dolor de la condenación
 Tantos años cuantas hierbas
 En la tierra y estrellas en el cielo hay ;
 Si la pena tan duradera fuera
 Cuanto tiempo ha transcurrido
 Desde que en el mundo el hombre vive
 Entonces, a la postre,
 Contaríase con una medida y fin:
 Acabaría la pena, pues, un día.
Mas si tú, condenado, el peligro,
 Mil millones de años

Mit allen Teufeln ausgestanden,
 So ist doch nie der Schluß vorhanden;
Die Zeit, so niemand zählen kann,
 Fängt jeden Augenblick
 Zu deiner Seelen ewgem Unglück
 Sich stets von neuem an.

5. Aria

Gott ist gerecht in seinen Werken:
Auf kurze Sünden dieser Welt
 Hat er so lange **Pein bestellt;**
 Ach wollte doch die Welt dies merken!
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,
 Bedenke dies, o Menschenkind!

6. Aria

O Mensch, errette deine Seele,
 Entfliehe Satans Sklaverei
 Und mache dich von Sünden frei,
 Damit in jeder Schwefelhöhle
 Der Tod, so die Verdammten plagt,
 Nicht deine Seele ewig nagt.
 O Mensch, errette deine Seele!

7. Choral

Solang ein Gott im Himmel lebt
 Und über alle Wolken schwebt,
 Wird solche Marter währen;
 Es wird sie plagen Kält und Hitz,

With all the demons borne and suffered,
 Yet never shall the end be present;
The time which none could ever count,
 Each moment starts again,
 To this thy soul's eternal grief and woe,
 Forevermore anew.

5. Aria

12

The Lord is just in all his dealings:
The brief transgressions of this world
 He hath such lasting pain ordained.
 Ah, would that now the world would mark it!
Short is the time and death so quick,
 Consider this, O child of man!

6. Aria

13

O man, deliver this thy spirit,
 Take flight from Satan's slavery
 And make thyself of sin now free,
 So that within that pit of sulphur
 The death which doth damned creatures plague
 Shall not thy soul forever hound.
 O man, deliver this thy spirit!

7. Chorale

14

So long a God in heaven dwells
 And over all the clouds doth swell,
 Such torments shall not be finished:
 They will be plagued by heat and cold,

Toi le damné, durant des millions d'années
 Les souffrances de tous les démons,
 Jamais alors tu n'en verras la fin;
Le temps, que personne ne sait compter,
 Se renouvelle à chaque instant,
 Toujours nouveau
 À l'éternelle calamité de ton âme.

5. Air

Dieu est juste dans ses œuvres :

Aux brefs péchés de ce monde,
Il a commandé de si longs supplices;
 Ah ! Si le monde voulait bien s'en souvenir!
Le temps est bref, la mort est prompte,
 Penses-y, ô enfant de l'homme!

6. Air

Ô homme, sauve ton âme,
 Fuis l'esclavage de Satan
 Et délivre-toi des péchés
 Afin que, dans ce gouffre sulfureux,
 La mort ne ronge ton âme éternellement
 Comme ce qui tourmente les damnés.
 Ô homme, sauve ton âme !

7. Choral

Aussi longtemps qu'un Dieu sera aux Cieux
 Et régnera par-delà les nuées,
 Ne cesseront pas de tels tourments:
 Le froid et la chaleur les importuneront

Con el diablo has corrido,
 A ningún final esperar puedes;
El tiempo, que nadie puede contar,
 De tu alma el tormento
 Continuamente de nuevo
 Empieza en cada momento.

5. Aria

Dios es justo en sus obras:

A los breves pecados de este mundo
Tan larga pena ha puesto;
 ¡Ay si el mundo esto percibiera!
Breve es la vida, pronta la muerte,
 ¡Hijo de hombre, pon en esto la mente!

6. Aria

¡Oh humano, salva tu alma!
 Huye de la esclavitud de Satán
 Y queda libre de pecado,
 Para que en aquel infierno de azufre
 La muerte, que así a los condenados atormenta,
 No ate para siempre a su alma.
 ¡Oh humano, sálvala!

7. Coral

En tanto Dios en los Cielos habite
 Y sobre las nubes levite,
 Este suplicio durará:
 El frío y el calor los atormentará,

Angst, Hunger, Schrecken, Feu'r und Blitz
 Und sie doch nicht verzehren.
 Denn wird sich enden diese Pein,
 Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.

II. Teil

8. Aria

Wacht auf, wacht auf, verlorne Schafe,
 Ermuntert euch vom Sündenschlafe
 Und bessert euer Leben bald!
 Wacht auf, eh die Posaune schallt,
 Die euch mit Schrecken aus der Gruft
 Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft!

9. Recitativo

Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt,
Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld;
 Bedenke doch
 In dieser Zeit annoch,
 Da dir der Baum des Lebens grünet,
 Was dir zu deinem Friede dienet!
Vielleicht ist dies der letzte Tag,
 Kein Mensch weiß, wenn er sterben mag.
 Wie leicht, wie bald
 Ist mancher tot und kalt!
 Man kann noch diese Nacht
 Den Sarg vor deine Türe bringen.
 Drum sei vor allen Dingen
 Auf deiner Seelen Heil bedacht!

Fear, hunger, terror, lightning's bolt
 And still be not diminished.
 For only then shall end this pain
 When God no more eternal reign.

Second Part

8. Aria

Wake up, wake up, ye straying sheep now,
 Arouse yourselves from error's slumber
 And better this your life straightway!
 Wake up before the trumpet sounds,
 Which you with terror from the grave
 Before the judge of all the world to judgment calls!

9. Recitative

Forsake, O man, the pleasure of this world,
Pride, splendor, riches, rank and gold;
 Consider though
 Within thy present time,
 While thee the tree of life hath vigor,
 What lendeth to thy peace most service!
Perhaps this is the final day,
 No man knows when his death may come.
 How quick, how soon
 Are many dead and cold!
 One could this very night
 To thine own door the coffin carry.
 Hence keep before all matters
 Thy soul's salvation in thy thoughts.

La peur, la faim, la terreur, le feu et la foudre
 Sans pourtant les consumer.
 Car ce supplice ne prendra fin
 Que si Dieu n'est plus éternel.

Deuxième partie

8. Air

Réveillez-vous, réveillez-vous, brebis égarées,
 Sortez de la torpeur de vos péchés
 Et améliorez vite votre vie!
 Réveillez-vous avant que les trompettes ne retentissent
 Qui, vous sortant de la tombe avec effroi,
 Vous appelleront au tribunal devant le Juge Suprême!

9. Récitatif

Abandonne, ô homme, la volupté de ce monde,
 Le luxe, la vanité, les richesses, l'honneur et l'argent;
 Prends donc en considération,
 Alors qu'il est encore temps,
 Puisque ton arbre de vie verdit encore,
 Ce qui peut te procurer la paix!
Peut-être est-ce là ton dernier jour,
 Aucun ne sait quand viendra l'heure de sa mort.
 Il arrive vite et aisément
 Le moment où tu seras mort et froid!
 Dès cette nuit, on peut apporter
 Le cercueil devant ta porte.
 C'est pourquoi, songe avant tout
 Au salut de ton âme!

Temor, hambre, pavor, fuego y rayo
 Mas no se consumirán.
 Y concluirá este martirio
 Sólo si Dios no fuera eterno.

Parte segunda

8. Aria

¡Despertad, despertad, corderos perdidos,
 Despertad del sueño del pecado
 Y mejorad vuestra vida sin tardanza!
 Despertad antes de que los trombones suenen
 Y que del hipogeo con pavor
 Al Juicio os demande del Juez del mundo!

9. Recitativo

¡Abandona, hombre, la lascivia de este mundo,
 Grandeza, cortesanos modos, riqueza, honor y dinero;
 Piensa tan sólo
 En el tiempo todavía,
 Que para ti verdee el árbol de la vida
 Y te sea propicio para la paz!
Acaso sea éste el día postrero,
 Nadie sabe cuando morirá.
 ¡Cuán vanamente, cuán pronto
 muere uno y quédase frío!
 Aún esta noche
 El féretro ante tu puerta encontrarse puede.
 Por eso, ante todas las cosas,
 A la salud de tu alma atiende!

10. Aria (Duetto)

O Menschenkind,
 Hör auf geschwind,
 Die Sünd und Welt zu lieben,
 Daß nicht die Pein,
 Wo Heulen und Zähnklappen sein,
 Dich ewig mag betrüben!
 Ach spiegle dich am reichen Mann,
 Der in der Qual
 Auch nicht einmal
 Ein Tröpflein Wasser haben kann!

11. Choral

O Ewigkeit, du Donnerwort,
 O Schwert, das durch die Seele bohrt,
 O Anfang sonder Ende!
 O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
 Ich weiß vor großer Traurigkeit
 Nicht, wo ich mich hinwende.
 Nimm du mich, wenn es dir gefällt,
 Herr Jesu, in dein Freudenzelt!

10. Aria (duet)

17

O child of man,
 Now cease forthwith
 Both sin and world to cherish,
 So that the pain
 Where chat'ring teeth and howling reign
 Thee not forever sadden!
 See in thyself the wealthy man
 Who in his pain
 Not even once
 A drop of water could receive!

11. Choral

18

Eternity, thou thundrous word,
 O sword that through the soul doth bore,
 Beginning with no ending!
 Eternity, time lacking time,
 I know now faced with deepest woe
 Not where to seek my refuge.
 Take me then when thou dost please,
 Lord Jesus, to thy joyful tent!

10. Air (duetto)

Ô enfant de l'homme.
 Arrête vite
 D'aimer le péché et le monde
 Afin que le supplice
 Où régneront les pleurs et les grincements de dents,
 Ne te soit infligé pour l'éternité!
 Ah ! compare-toi à l'homme riche
 À qui, dans la souffrance,
 N'a même pas la moindre goutte d'eau!

11. Choral

Ô Éternité, parole foudroyante,
 Ô glaive qui transperce l'âme,
 Ô commencement sans fin !
 Ô Éternité, temps éternel,
 Je ne sais à qui m'adresser
 Dans ma grande tristesse.
 Reçois-moi, si Tu le veux,
 Seigneur Jésus, sous ton joyeux toit.

10. Aria (dueto)

¡Oh, hijo de hombre,
 Deja ya al momento
 De amar el pecado y el mundo,
 Para que el dolor
 El rechinar de dientes y el lamento
 No te laceren por siempre!
 ¡Ay considera el rico hombre
 Quién en el tormento
 Ni siquiera con una simple gota
 De agua aliviarse puede!

11. Coral

¡Oh eternidad, tremenda palabra tú,
 Oh espada que el alma transe
 Oh principio sin fin!
 ¡Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
 ¡De tan gran tristeza
 Adónde volverme no sé!
 Acéptame Tú, si quieres,
 Señor Jesús, en el tabernáculo de tus amigos.

Es erhob sich ein Streit BWV 19

Entstehung: zum 29. September 1726

Bestimmung: Michaelisfest

Text: Starke Umarbeitung (von Bach? von Henrici?) einer Dichtung von Christian Friedrich Henrici (gen. Picander) 1724/25. Satz 7: Strophe 9 aus dem Choral „Freu dich sehr, o meine Seele“, Freiberg 1620

Gesamtausgaben: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

Das Fest des Erzengels Michael wird von der Kirche seit dem Jahre 492 gefeiert, als Erzengel auf dem süditalienischen Berg Gargano erschienen sein soll. Gelesen wird an diesem Tag aus der Offenbarung, die in Kapitel 12,7 ff. vom Kampf Michaels gegen den Drachen berichtet. Allgemein wurde dieser Kampf auf alle Engel und das Böse schlechthin ausgeweitet. Auch Luther behielt das Michaelisfest ausdrücklich bei. Zum einen betrachtete er die Engel (ebenso wie die Gottesmutter Maria) als Verbindung von Gott zu den Menschen, mithin als Wesen mit ausreichender christologischer Substanz. Zum anderen herrschte in der protestantischen Kirche die Meinung vor, man solle nicht alles abschaffen, um das „einfältige Volk“ nicht zu ärgern. Der Erzengel Michael war zudem besonders in Deutschland populär als „Engel des Volkes“ (daher die Redensart vom „deutschen Michel“). Schließlich war der Michaelistag (29. September) den Menschen seit altersher als wichtiger Steuer- und Verwaltungstermin im Bewußtsein.

Bach komponierte für das hochrangige Fest des Erzengels insgesamt vier Kantaten: BWV 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ für 1724, BWV 149 „Man singet mit Freuden vom Sieg“ für 1728 oder 1729, die nichtdatierbare, nur fragmentarisch erhaltene Kantate BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“ sowie das vorliegende Stück.

Wie der Text es vorgibt, erhebt sich zu Beginn der Kantate unvermittelt, ohne instrumentale Einleitung der (musikalische) Streit. Das volle Instrumentarium mit Pauken und Trompeten suggeriert nicht nur Festlichkeit, sondern bildet auch, in geradezu aggressiver Weise, die Kriegshandlung ab. Der in einfacher Dacapo-Form gehaltene Chorsatz wird bestimmt durch markantes, insistierendes Deklamieren des Textes, oft in hoher Lage, und lange, melismatische Wendungen, in denen die Stimmen miteinander streiten. Nicht zuletzt wird damit auch der sich windende Drache abgebildet, während sich „des Satans Grausamkeit“ in kühnen Modulationen wiederfindet.

Das sich melismatisch windendes Motiv nimmt Bach für das Wort „Feinde“ in der Sopranarie (Nr. 3) wieder auf. Das Bestehen und die sichere Ruhe kleidet er hingegen in langgehaltene Töne; die Singstimme verschmilzt mit den beiden Oboi d'amore zu einem einheitlich festgefügtten Satz. Im folgenden Rezitativ überhöht Bach die Tenorstimme durch Streicherbegleitung; ein Bild dafür, wie der Herr, so der Text, den schönsten Menschen, das Erdenkind, liebgewinnt. Zugleich bereitet Bach die folgende Arie vor, die zum Großartigsten gehört, was er auf diesem Gebiet geschaffen hat. Der Siciliano-Rhythmus (den Albert Schweitzer anhand der Sinfonia im zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums als „Engels-Motiv“ gedeutet hat) verbreitet, im Wechselspiel mit der scheinbar endlosen Melodie des Tenor-Solisten, wiegenden Charme und wohlige, geborgene Atmosphäre. Wie verblüffend, wenn plötzlich die Trompete die Choralmelodie „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ bläst! Vermutlich verstand jeder Hörer, daß Bach damit wohl die 3. Strophe meinte „Ach Herr, laß dein lieb Englein...“, ein Text, der mit dem Arientext gleichsam in ein Gespräch über die letzten Dinge eintritt. Bereits zum Abschluß der

Johannes-Passion hatte Bach diese Choralstrophe an herausragender Stelle verwendet.

Obligat und immer wieder in die Höhe geführte Trompetenstimmen übergänzen schließlich den Schlußchoral. Das Böse in der Welt ist Voraussetzung für die Schöpfung des Guten – so manifestiert sich in dieser Kantate die Grundidee des Michaelisfestes.

O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 20

Entstehung: zum 11. Juni 1724

Bestimmung: 1. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Rist (1642, zwölfstrophige Fassung). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 8 und 12 (Sätze 1, 7 und 11); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7, 9 bis 11 (Sätze 2 bis 4, 8 bis 10)

Gesamtausgaben: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Mit dieser Kantate begann Johann Sebastian Bach seinen zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, mithin jenes Vorhaben, für jeden Sonn- und Feiertag des Kirchenjahres eine Choralkantate zur Verfügung zu haben. Wie an anderer Stelle (Booklet zur CD 92.001) bereits dargestellt, bemühte sich Bach für die ersten vier Kantaten dieses Jahrgangs um eine auffällige formale Gestaltung. Zunächst teilte er die *Cantus-firmus*-Stimme, jene Stimme also, die im Eingangsschor die Choralmelodie zu singen hat, planvoll den vier Chorstimmen zu. In BWV 20 beginnt der Sopran, in BWV 2 („Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ zum 2. Sonntag nach Trinitatis) folgt der Alt, in BWV 7 („Christ unser Herr zum Jordan kam“ zum Fest Johannis des Täufers) singt der Tenor und in BWV 135 („Ach Herr, mich armen Sünder“ zum 3. Sonntag nach Trinitatis) der Baß der *Cantus firmus*.

Darüberhinaus bilden die Eingangssätze der Kantaten ein kleines Kompendium Bachscher Kantaten-Satzkunst. BWV 20 (und damit der ganze Jahrgang) eröffnet mit einer herrschaftlichen Ouvertüre im französischen Stil. Die folgende Kantate BWV 2 beginnt mit einem motettischen Satz, in dem alle Zeilen des Chorals vorimitiert werden, bevor der *Cantus firmus* in langen Notenwerten erklingt. BWV 7 dann wird von einem Konzertsatz italienischer Art für Violine und Orchester eingeleitet, während BWV 135 mit einer großangelegten Choralfantasie beginnt.

Die Ouvertüre französischer Art diene in der Barockzeit als repräsentative Eröffnungsmusik für Staatsaktionen oder gesellschaftliche Ereignisse. Sie hat ihren Ursprung in den Entrées der Comédie-ballets. Typisch ist der pathetische, in scharf punktiertem Rhythmus akzentuierte Rahmen, der einen virtuosen, oft imitatorisch oder fugiert gearbeiteten Mittelteil einschließt. Was jenseits des Rheins der Verehrung der Sonnenkönige diene, münzt Bach um auf einen theologischen Inhalt, die Verehrung des himmlischen Königs. Auch das die sogenannte „Orgelmesse“ eröffnende Präludium Es-Dur BWV 552/1 ist in dieser Form gehalten. In den Orchestersatz hinein baut Bach den Vokalsatz, der in langen Notenwerten die ersten drei Zeilen der Choralstrophe vorträgt. Der Abschnitt, in dem in motettischer Art die Ewigkeit, die „Zeit ohne Zeit“ beschworen wird, beschleunigt sich sinnfällig und entspricht zugleich dem Mittelteil der Ouvertüre. Bach hat dies in seinen Orchestersuiten BWV 1068 und 1069 ebenso praktiziert. Die von Bach in diesem Zusammenhang abgebildeten Worte sind „Ewigkeit“ und „kleben“ (mit langen Werten), „Traurigkeit“ (mit chromatischen Färbungen) und „erschrocken“ (in stockenden Rhythmen).

Die Kantate enthält insgesamt vier Arien, darunter ein Duett. Die erste Arie betont mit langen Haltenoten die Ewigkeit, bevor der Mittelteil in deutlicher Bewegung das Wesen der im Text angesprochenen Flammen und Feuer spiegelt. Die Gewißheit eines Glaubenssatzes strahlt der B-Dur-Akkord aus, der in Nr. 5 den Text „Gott ist gerecht“ vertont. Auf dem schwankenden Boden ständiger Beziehungswechsel des Dreiertaktes mahnt der Text der folgenden Alt-Arie den Menschen, seine Seele zu retten. Daß anschließend ein Choral erklingt, hat mit der Zweiteiligkeit der Kantate zu tun; die beiden Abschnitte wurden vor und nach der Predigt musiziert.

Mit einer Arie im typischen „Wach auf!“ – Habitus – signalartige Fanfaren und aufbegehrende Streicherfiguren – beginnt Bach den zweiten Teil. Zugleich gelingt Bach damit der Bogen zum im letzten Vers thematisierten Jüngsten Gericht. Es folgt ein einfaches secco-Rezitativ, dessen Baß sich bei den Worten „Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld“ aufgeregter Bewegungen nicht enthalten kann. Im darauf folgenden Duett beginnt erneut der Baß, das Fundament des Satzes, mit einem Motiv, das wie ein „Ostinato“ ständig unter den Singstimmen präsent bleibt, gleichsam als latente Mahnung an die Menschenkinder, nicht Sünd und Welt zu lieben. „Heulen und Zähnklappern“ bieten Bach Anlaß, die Singstimmen mit chromatisch abwärts führenden Linien zu bedenken. Für den abschließenden Choral wiederholt Bach den bereits zum Ende des ersten Teils gehörten Satz.

There arose a great strife BWV 19

Composed for: 29 September 1726

Performed on: Michaelmas

Text: Strongly adapted (by Bach? by Henrici?) version of a text by Christian Friedrich Henrici (alias Picander) 1724/25. Movement 7: verse 9 from the chorale “Freu dich sehr, o meine Seele”, Freiberg 1620

Complete editions: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

The church has celebrated Michaelmas since 492, when the archangel supposedly appeared on the South Italian mountain of Gargano. The reading of the day is from the Revelation, which tells of Michael's battle against the dragon in chapter 12,7 ff. This battle has generally been extended to include all angels and their fight against evil itself. Even Luther expressly wanted to keep the feast of Michaelmas. He saw angels (like the Blessed Virgin) as God's link to humankind and as creatures of sufficient Christological substance. And the Protestant church believed that one should not abolish everything so as not to irritate „simple folk“. Saint Michael enjoyed great popularity in Germany as the „people's angel“ (hence the proverbial *deutscher Michel*). After all, Michaelmas (29 September) had always been a date of administrative and fiscal importance, and people remembered it as such.

Bach composed four cantatas for this important feast day: BWV 130 *Herr Gott, dich loben alle wir* in 1724, BWV 149 *Man singet mit Freuden vom Sieg* in 1728 or 1729, BWV 50 *Nun ist das Heil und die Kraft*, which is not datable and only preserved in fragments, and this piece of music.

Following the libretto, the (musical) battle starts suddenly, right at the beginning of the cantata, without any instrumental introduction. The full orchestration with timpani and trumpets not only evokes a festive mood, but also – rather aggressively – paints a scene of war. The chorus setting in a simple *da capo* form features a distinctive and assertive text declamation, often at a high pitch, and long melismatic passages where the voices seem to do battle with one another. This is also a depiction of the writhing dragon, while *des Satans Grausamkeit* (Satan's cruelty) is found in bold modulations.

Bach resumes the winding melismatic motif for the word *Feinde* (enemies) in the soprano aria (no. 3). In contrast, he dresses the firm stand and safe repose in long notes; the singing voice blends with the two oboi d'amore in a uniform setting. In the following recitative Bach emphasizes the tenor voice by a strings accompaniment; an image of how the Lord encompasses scornful man, as the text calls him, with his love. This is also a preparation for the following aria, one of the best Bach ever created in this field. The *siciliano* rhythm (which Albert Schweitzer interpreted as an „angel motif“ based on the sinfonia from the second part of the Christmas Oratorio), alternating with the seemingly endless melody of the tenor soloist, exudes lilting charm and a cosy, contented mood. So it's all the more surprising when the trumpet suddenly sets in with the chorale melody *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr!* The listener probably understood that Bach meant the third verse with this *Ach Herr, laß dein lieb Engelein...*, a text that seems to engage in a conversation with the aria text about the last things. Bach had already used this chorale verse in an outstanding final setting for his St. John's Passion. Obligato trumpet voices that soar to a high

pitch time and again outshine the final chorale. The evil in the world is a precondition for the creation of the good – that's how the basic concept of Michaelmas becomes manifest in this cantata.

Eternity, Thou thundrous word BWV 20

Composed for: 11 June 1724

Performed on: First Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Johann Rist (1642, twelve-verse version). Identical wording: verses 1, 8 and 12 (movements 1, 7 and 11); reworded (by anonymous author): verses 2 to 7, 9 to 11 (movements 2 to 4, 8 to 10)

Complete editions: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

With this cantata Johann Sebastian Bach started his second Leipzig cantata cycle, a project that was to provide a chorale cantata for every Sunday and feast day of the church year. As already explained elsewhere (booklet for CD 92.001), Bach wrote striking formal compositions for the first four cantatas of this cycle. At first he deliberately assigned the *cantus firmus*, the voice that sings the chorale melody in the opening chorus, to each of the four choir voices in turn. In BWV 20 the *cantus firmus* is in the soprano voice, followed by alto in BWV 2 (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein* for the 2nd Sunday after Trinity), by tenor in BWV 7 (*Christ unser Herr zum Jordan kam* for St. John the Baptist) and bass in BWV 135 (*Ach Herr, mich armen Sünder* for the 3rd Sunday after Trinity). In addition, the opening settings of the cantatas form a brief compendium of Bach's skills as a cantata composer. BWV 20 (and thus the entire cycle) opens with a French Overture. The following cantata BWV 2 starts with a motetto movement with

anticipatory imitations of all chorale lines, before the *cantus firmus* appears in long notes. BWV 7 opens with an Italian concerto movement for violin and orchestra, while BWV 135 starts with a large-scale chorale fantasia.

In the Baroque period, the French Overture was used as a prestigious opening music for state or social events. Its origins lie in the entrées of the comédie-ballets. Its hallmark is an emotional framework with a sharply accentuated rhythm, surrounding a virtuoso, often imitative or fugal centrepiece. Bach took the music that served to honour the French kings, and put it in a theological context to honour the heavenly king. The Prelude in E-flat Major BWV 552/1 to the so-called Organ Mass was composed in this form. Bach builds his vocal setting with the first three lines of the chorale verse, sung in long notes into the orchestra setting. The motetto-style section which tells us of eternity, „time lacking time“, gathers a striking speed and forms the centrepiece of the overture. This is a technique we also find in Bach's orchestra suites BWV 1068 and 1069. The words depicted by Bach in this context are *Ewigkeit* (eternity) and *kleben* (stick) (with long notes), *Traurigkeit* (grief) (with chromatic coloration) and *erschrocken* (frightened) (with a hesitating rhythm).

The cantata features four arias, including one duet. The first aria emphasizes the word „eternity“ with long notes, while the very agitated centrepiece mirrors the flames and fire in the lyrics. The B-flat major chord accompanying the words *Gott ist gerecht* (The Lord is just) exudes a mood of constant faith in no. 5. On the unsteady ground of constant relational changes in triple time, the text of the following alto aria reminds man to save his soul. This is followed by a chorale, which has

something to do with the two-part form of the cantata; the two parts were performed before and after the sermon.

Bach starts the second part with a typical „wake-up!“ aria - featuring rousing fanfares and rebellious string figures. With this, Bach creates an association with the Last Judgment, the topic of the final verse. This is followed by a simple secco recitative, with an agitated bass condemning „pride, splendour, riches, rank“. In the following duet the bass, the mainstay of this setting, starts with a motif that maintains a constant ostinato-like presence among the singing voices, almost like a latent reminder to humankind not to adore sins and the world. „Wailing and gnashing of teeth“ give Bach an occasion to compose the singing voices along chromatically descending lines. In the final chorale setting Bach repeats the movement already heard at the end of the first part.

Un conflit s'enflamma BWV 19

Création: pour le 29. septembre 1726

Destination: Fête de la Saint Michel

Texte: un poème de Christian Friedrich Henrici (nommé Picander) fortement remanié (par Bach? par Henrici?) 1724/25. Mouvement 7: strophe 9 tirée du choral „Sois remplie de joie, ô mon âme“, Freiberg 1620
Éditions complètes: BG 2: 255 – NBA I/30: 57

L'archange saint Michel est fêté par l'Église chrétienne depuis 492, alors qu'il apparut comme archange, selon la légende, sur la montagne Gargano en Italie du sud. Le texte lu en ce jour est tiré de l'Apocalypse qui rapporte au chapitre 12, verset 7 et suivants la lutte de Michel contre le dragon. En général, ce combat a été élargi à un combat de tous les anges contre le Mal par excellence. Luther conserva lui aussi, explicitement, la fête de saint Michel. D'une part, il considérait les anges (de même que Marie, la mère de Dieu) comme lien entre Dieu et les hommes, comme êtres possédant par conséquent suffisamment de substance christique. D'autre part, au sein de l'Église protestante, l'idée qui voulait que l'on ne supprime pas tout pour ne pas contrarier le „peuple niais“ dominait à cette époque. L'archange Michel était en plus particulièrement populaire en Allemagne et était considéré comme „l'ange du peuple“ (voilà pourquoi, on parle du „deutscher Michel“ qui est la représentation de l'Allemand moyen petit bourgeois). En fin de compte, le jour de la saint Michel (le 29 septembre) était resté dans la mémoire collective depuis toujours comme date importante d'ordre administratif et fiscal.

Bach composa, pour cette fête de première importance qui honorait l'archange, au total quatre cantates BWV 130 „Seigneur Dieu, nous tous, nous te louons“ pour

1724, BWV 149 „On chante la victoire dans la joie“ pour 1728 ou 1729, la cantate BWV 50 „À présent, voilà le salut et la force“ que l'on ne peut pas dater et qui n'a été conservée que par fragments ainsi que le morceau présent.

En accord avec le texte, au début de la cantate, le conflit (musical) s'enflamme brusquement sans introduction instrumentale. Les instruments au grand complet avec les timbales et les trompettes suggèrent non seulement le caractère de fête mais illustre aussi d'une manière vraiment agressive les opérations de guerre. Le mouvement du chœur tenu sous la forme simple d'un da capo est conditionné par la déclamation marquée et insistante du texte, exécutée souvent dans les notes élevées et en de longues tournures à caractère mélismatique au cours desquelles les voix se disputent. C'est surtout de cette façon qu'est représenté le dragon se démenant alors que l'on retrouve „la cruauté de Satan“ dans d'audacieuses modulations.

Bach reprend le motif mélismatique pour exprimer le mot „ennemis“ dans l'air du soprano (n° 3). Par contre, il revêt la réussite et la sécurité ressentie de tons longuement maintenus, la partie de chant se fondant aux deux hautbois d'amour en un mouvement homogène et bien structuré. Dans le récitatif suivant, Bach relève le registre du ténor en l'accompagnant des cordes ; une image illustrant la façon dont le Seigneur, comme le dit le texte, prend l'homme vil et bas, cet enfant de la terre, en affection. En même temps, Bach prépare l'air suivant qui fait partie de ce que Bach a créé de plus grandiose dans ce domaine. Le rythme sicilien (que Albert Schweitzer interpréta comme „motif de l'ange“ en s'appuyant sur la sinfonia de la deuxième partie de l'Oratorio de Noël) répand un charme bercé et une

atmosphère de délice en alternance avec la mélodie du soliste ténor qui ne semble jamais finir. Quelle stupéfaction alors que les trompettes se mettent soudainement à sonner la mélodie du choral „Combien je t'aime, ô Seigneur“ ! Chaque auditeur comprit probablement que Bach entendait par là la troisième strophe „Ah Seigneur, laisse ton cher petit ange...“, un texte qui intervient avec le texte de l'air en quelque sorte en conversation sur les choses dernières. À la fin de la Passion selon saint Jean, Bach avait déjà utilisé cette strophe de choral à un endroit jouant un rôle important. À la fin, les registres des trompettes obligées et menant toujours vers les hauteurs, ajoutent un éclat au choral final. L'existence du Mal dans le monde est la condition préalable de la création du Bien – c'est ainsi que cette idée fondamentale inhérente à la Fête de la Saint Michel se manifeste dans cette cantate.

Ô Éternité, parole foudroyante BWV 20

Création: pour le 11 juin 1724

Destination: le premier dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que le cantique de Johann Rist (1642, version à douze strophes). Conservées mot pour mot: strophes 1, 8 et 12 (mouvements 1, 7 et 11); réadaptées (auteur inconnu) : strophes 2 à 7, 9 à 11 (mouvements 2 à 4, 8 à 10)

Éditions complètes: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Johann Sebastian Bach débuta son deuxième cycle de cantates de Leipzig par cette cantate, par conséquent dans le dessein d'avoir à sa disposition une cantate chorale pour chaque jour de fête et chaque dimanche de l'année religieuse. Comme cela a déjà été présenté dans un autre texte (Booklet pour le CD 92.001), Bach prit

soin de donner aux quatre premières cantates de ce cycle une structure formelle frappante. Tout d'abord, il attribua méthodiquement aux quatre voix du chœur le registre de *cantus firmus*, ce registre qui doit chanter la mélodie du choral dans le chœur d'introduction. Dans la cantate BWV 20 le soprano commence, dans la BWV 2 („Ah Dieu, du ciel jette un regard sur nous“ destinée au deuxième dimanche après la Trinité) le contralto suit, le ténor chante dans la BWV 7 („Christ notre Seigneur est venu au bord du Jourdain“ destinée à la fête de Jean-Baptiste) et la basse chante le *cantus firmus* dans la BWV 135 („Ah Seigneur, moi qui suis un pauvre pécheur“ pour le troisième dimanche de la Trinité). Au-delà, les mouvements d'introduction des cantates forment un petit condensé de l'art de composition des cantates de Bach. La BWV 20 (et ainsi tout le cycle) ouvre avec une somptueuse ouverture dans le style français. La cantate suivante BWV 2 commence avec un mouvement en motet dans lequel tous les vers du choral sont préimités avant que le *cantus firmus* retentisse en de longues notes. Ensuite un mouvement concertant à la manière italienne pour violons et orchestre fait l'introduction de la BWV 7 alors que la BWV 135 commence avec une fantaisie chorale de grande envergure.

À l'époque baroque, l'ouverture à la française joue le rôle d'une musique d'introduction représentative pour les cérémonies officielles ou les événements de société. Elle tire ses origines des entrées des ballets-comédies. Typique est le cadre pompeux, accentué en un rythme fortement ponctué qui englobe une partie centrale élaborée avec virtuosité, souvent introductive ou composée à la manière d'une fugue. Bach transforme ce qui servait outre-Rhin de vénération pour les rois soleils en contenu théologique, c'est à dire en vénération du Roi céleste. Le prélude ouvrant la dite „Messe pour orgue“

en mi bémol majeur, BWV 552/1, est écrit sous cette forme. Bach incorpore dans le mouvement orchestral le mouvement vocal qui interprète en de longues notes les trois premiers vers de la strophe chorale. Le passage où l'éternité, le „temps intemporel“ est conjuré à la manière d'un motet, s'accélère clairement et correspond en même temps à la partie centrale de l'ouverture. Bach a pratiqué de même dans les suites orchestrales BWV 1068 et 1069. Les paroles illustrées par Bach dans ce contexte sont „Éternité“ et „colle“ (en longues notes), „tristesse“ (en teintes chromatiques) et „terrifié“ (en rythmes hésitants).

La cantate contient en tout et pour tout quatre airs, parmi lesquels se trouve un duo. Le premier air met l'éternité en relief, en se servant de longues notes retenues avant que la partie centrale ne reflète en un mouvement net la nature des flammes et du feu abordée dans le texte. L'accord en si bémol majeur qui met le texte „Dieu est juste“ en musique dans le n°5, répand une certitude propre à un credo. Le texte de l'air en contralto suivant exhorte l'homme à sauver son âme sur le fondement d'une continuelle alternance des rapports de la mesure à trois temps. Si à la fin un choral retentit, cela est dû à la division de la cantate en deux parties, les deux parties étant jouées avant et après le sermon.

Bach commence la deuxième partie avec un air dans le style typique „Réveillez-vous !“ – des fanfares donnant l'impression d'envoyer des signaux et des figurations de cordes se rebellant. En même temps, Bach réussit à faire la liaison avec le Jugement Dernier, thème du dernier vers. Un récitatif simple secco prend ensuite sa place, récitatif dont la basse ne peut contenir des mouvements agités aux passages où sont chantées les paroles „le luxe, la vanité, les richesses, l'honneur et l'argent“. Dans le

duo qui suit, la basse reprend le fondement du mouvement avec un motif qui reste toujours présent comme un „ostinato“ sous les parties de chant, comme une exhortation latente adressée aux enfants de l'homme de ne pas aimer le péché ni le monde. „Les pleurs et les grincements de dents“ donnent à Bach l'occasion de gratifier les parties de chant de lignes chromatiques descendantes. Pour le choral final, Bach répète le mouvement déjà entendu à la fin de la première partie.

Tuvo lugar una lucha BWV 19

Génesis: 29 de septiembre de 1726

Destino: festividad de San Miguel

Texto: remodelación a fondo (¿de Bach?, ¿de Henrici?) de un poema de Christian Friedrich Henrici (llamado Picander) 1724/25. Movimiento 7: estrofa 9 de la coral „Alégrate mucho, oh alma mía”, Freiberg 1620.

Ediciones completas: BG 2: 255 – NBA 1/30: 57

La festividad del Arcángel San Miguel es celebrada por la Iglesia desde el 492, año en que el arcángel se apareció en el monte Gargano del sur de Italia. Con ocasión de esta festividad se lee en el Apocalipsis el relato contenido en el capítulo 12,7 y ss. acerca de la lucha de Miguel contra el Dragón. Esta lucha se hizo extensiva a todos los ángeles y al mal en general. También Lutero prosiguió festejando expresamente el día de San Miguel. Por una parte consideraba él a los ángeles (como a María, la madre de Dios) elementos de unión entre Dios y los hombre, esto es por consiguiente, seres de suficiente dimensión crística. Por otra parte en la iglesia protestante dominaba la opinión de que no todo debía abolirse a fin de no irritar al „sencillo pueblo”. El arcángel Miguel, sea como sea, era en Alemania especialmente popular y hasta llamábasele “ángel del pueblo” – de donde procede la expresión „deutschen Michel” (“Miguel alemán”). Finalmente, el día de la festividad de San Miguel (el 29 de septiembre) estaba asentada en la mente de las personas desde tiempos inmemoriales en tanto importante fecha administrativa y de contribución de impuestos.

Bach compuso para la solemnidad de la fiesta de San Miguel en total cuatro cantatas: BWV 130 „Señor Dios, a Ti todos te alabamos” para 1724, BWV 149 „Cantamos con alegría por la victoria” para 1728 o 1729, la cantata no da-

table y que sólo se conserva fragmentariamente BWV 50 „Son ahora la salvación y la fuerza”, así como la presente composición.

Como el mismo texto figura, al principio de la cantata se alza la lucha sin más mediaciones y sin introducción instrumental. El instrumentario completo con timbales y trompetas no produce solamente la impresión de una festividad sino que hasta reproduce de un modo casi agresivo el hecho mismo del combate. El movimiento coral conservado en sencilla forma *da capo*, por medio de la marcante e insistente declamación del texto, es llevado frecuentemente a las altas y amplias zonas, a los giros melismáticos en los que las voces se combaten unas a otras. El mismo dragón revolviéndose se representa de este mismo modo, mientras que la „crueldad de Satán” se refleja en atrevidas modulaciones.

El motivo de las melismáticas revueltas es retomado por Bach para acentuar la expresión „enemigos” en el aria de soprano (número 3). La persistencia y la segura tranquilidad se expresan por el contrario con tonos largamente sostenidos; la voz cantante se funde con ambos *oboi d’amore* conformando un movimiento unitario. En el subsecuente recitativo da realce Bach a la voz de tenor con acompañamiento de instrumentos de arco; he aquí una imagen de cómo el Señor, según el texto, toma cariño al ingrato hombre, a los hijos de la tierra. Simultáneamente prepara Bach la siguiente aria, la cual cuenta entre las más fabulosas composiciones de cuantas el compositor haya creado en este género. El ritmo de siciliano (que Albert Schweitzer, partiendo de la sinfonía de la segunda parte del Oratorio de Navidad ha interpretado como „El motivo del ángel”) en alternancia con la melodía aparentemente interminable del solista tenor, contribuye a incrementar el encanto y la dulce y complaciente atmósfera.

Cómo quedamos sorprendidos, entonces, cuando súbitamente las trompetas hacen resonar la melodía coral, el „cordialmente te amo, oh Señor „. Presumiblemente el oyente de entonces comprendería que Bach con ello se refería precisamente a la tercera estrofa, „Oh Señor, deja a tu amado angelito...“, esto es, un texto que junto con el texto del aria simultáneamente interviene en el diálogo escatológico. Justo a la conclusión de la Pasión según San Juan empleó el autor esta estrofa de Coral en un eminente lugar. Las voces de trompeta que obligadamente ascienden más y más cubren de toda brillantez por fin la coral final. El mal del mundo es condición previa para la creación del bien – así se manifiesta en esta cantata la idea subyacente a la fiesta de San Miguel.

Oh eternidad, tremenda palabra tú BWV 20

Génesis: 11 de junio de 1724

Destino: primer domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Johann Rist (1642, versión en doce estrofas). Literalmente se conservan: estrofas 1, 8 y 12 (movimientos 1, 7 y 11); remodelación (autor desconocido): estrofas de 2 a 7, de 9 a 11 (movimientos de 2 a 4, de 8 a 10)

Ediciones completas: BG 2: 293 – NBA I/15: 135

Con esta cantata comenzó Johann Sebastian Bach su segundo ciclo anual de cantatas de Leipzig, se trataba pues de realizar aquél propósito de disponer de una cantata coral para cada domingo y festividad del calendario eclesiástico. Como ya se ha referido en otro lugar (Booklet acerca del CD 92.001), Bach se esforzó en conferir una estructura formal llamativa a las primeras cuatro cantatas de este ciclo anual. Primero, siguiendo un plan determi-

nado, dividió la voz del *cantus firmus* (aquella voz, pues, que en el coro inicial habría de cantar la melodía coral) asignándolo a las cuatro voces del coro. En la BWV 20 comienza la voz de soprano, en la BWV 2 („Oh Dios, mira desde el cielo“, para el segundo domingo después de la festividad de la Trinidad) continúa la voz de alto, en la BWV 7 („Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue“, para la festividad de San Juan Bautista) canta el tenor y en la BWV 135 („Ay Señor, a mí por mis pecados“, para el tercer domingo después de la festividad de la Trinidad) es el bajo quien se hace cargo del *cantus firmus*. Por lo demás, los movimientos de entrada de las cantatas conforman una especie pequeño compendio del arte con que Bach suele configurar los movimientos. La BWV 20 (y con ello el ciclo anual completo) se inicia con una magnífica obertura en estilo francés. La siguiente cantata, la BWV 2, comienza con un movimiento de motete en el que todas las frases de la coral se pre-imitan antes de que escuchemos el *cantus firmus* en largas notas, la BWV 7 es iniciada después con un movimiento concertístico a la manera italiana para violín y orquesta, mientras que la BWV 135 comienza con una amplia fantasía coral.

La obertura a la manera francesa se empleaba en la época barroca como composición representativa; se trata, pues, de una música efectivamente de *obertura* para las celebraciones estatales o los acontecimientos sociales. El origen de este tipo de composiciones ha de buscarse en las *entrées* de las *comédie-ballets*. Típica es aquí la patética y llamativa enmarcación en ritmo puntual que incluye una parte central de elaboración virtuosista y frecuentemente de carácter imitatorio o bien al modo de la fuga. Lo que más allá del río Rin sirviera como *adoración* de los *Reyes Sol*, es acuñado por Bach con vistas a un contenido teológico: la adoración al Rey del Cielo. También el preludio en Mi bemol mayor BWV 552/1 que inicia la llamada

„Misa de órgano“ se conserva en esta forma. En el movimiento orquestal inserta Bach el movimiento vocal, que ejecuta en notas largas los tres primeros versos de la estrofa coral. El pasaje en el que se invoca a la eternidad (“tiempo sin tiempo”) a la manera del motete se acelera sensiblemente a la vez que se corresponde con la parte central de la obertura. Aplicó Bach este mismo procedimiento a sus suites orquestales BWV 1068 y 1069. Las expresiones figuradas por el compositor a estos respectos son „eternidad“ y „adherir“ (en notas largas), „tristeza“ (con coloraciones cromáticas) y „asustado“ (en ritmos pulsantes).

La cantata contiene en total cuatro arias, entre ellas un dueto. La primera aria acentúa la eternidad con largos semitonos antes de que la parte central, con considerable movimiento, refleje la esencia de las llamas y el fuego mencionados en el texto. El acorde en *Sí bemol* irradia la certeza de un artículo de la fe poniendo música a la expresión „Dios es justo“ de la estrofa número 5. Sobre la insegura y cambiante base del compás tripartito, el texto de la subsiguiente aria para alto exhorta a los hombres a salvar su alma. El que seguidamente escuchemos una coral se relaciona a la bipartición de la cantata; ambas partes se ejecutaban antes y después del sermón.

Comienza Bach la segunda parte con una cantata del hábito que típicamente encontramos en la expresión „¡Velad!“ (ejecuciones de trompetas al modo del toque y acusadas figuras de instrumentos de arco). Asimismo logra Bach extender el arco hasta el Juicio Final del que trata el último verso. Sigue un sencillo recitativo *secco*, cuyo bajo no puede substraerse al vivo meneo de expresiones como „esplendidez, cortesos modos, riqueza, honor y dinero“. En el dueto subsiguiente comienza de nuevo el bajo, la base del movimiento, con un motivo que, permaneciendo constantemente entre las voces can-

tantes (como un *ostinato*), viene a ser una latente exhortación a los hombres a no amar el pecado y el mundo. El „Gemir y castañear de dientes“ da ocasión a Bach de escribir a las voces cantantes con líneas cromáticas descendentes. En la coral concluyente repite el compositor el movimiento final de la primera parte.

Vol. 7

Kantaten • Cantatas

BWV 21 & 22

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/Mai 1976 (BWV 21), Januar/April 1977 (BWV 22)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Mario Videla, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

Johann Sebastian **BACH** *Bach.*

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

„Ich hatte viel Bekümmernis“ *BWV 21 (44'25)*

“I had so much distress” • «J'avais beaucoup de tourments» • “Yo tenía mucha aflicción”

Arleen Augér (No. 3, 7, 8), Nancy Amini (No. 6, 9, 11) - soprano • Karen Hagerman - alto • Adalbert Kraus (No. 4, 5, 10), Douglas Robinson (No. 6, 11) - tenore • Wolfgang Schöne (No. 7, 8), Norman Anderson (No. 6, 9, 11) - basso
Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Günter Passin - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Friedemann Schulz - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso
Thomas Jaber - Organo • Martha Schuster - Cembalo

„Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ *BWV 22 (18'30)*

“Jesus took to him the twelve” • «Jésus réunit les Douze autour de lui» • “Jesús tomó consigo a los doce”

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Klaus Kärcher, Hansjörg Schellenberger - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Indiana University Chamber Singers • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

No. 1	Sinfonia <i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>	1	3:29
No. 2	Coro: Ich hatte viel Bekümmernis <i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	2	4:24
No. 3	Aria (S): Seufzer, Tränen, Kummer, Not <i>Oboe, Violoncello, Cembalo</i>	3	4:49
No. 4	Recitativo (T): Wie hast du dich, mein Gott <i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	4	1:38
No. 5	Aria (T): Bäche von gesalzenen Zähnen <i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	5	5:45
No. 6	Coro (+ S, A, T, B): Was betrübst du dich, meine Seele <i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	6	4:49

Nach der Predigt

No. 7	Recitativo (S, B): Ach Jesu, meine Ruh <i>Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	7	1:44
No. 8	Duetto (S, B): Komm, mein Jesu, und erquickte <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	8	4:38
No. 9	Coro (+ S, A, T, B): Sei nun wieder zufrieden, meine Seele <i>Oboe, Violini I + II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	9	6:16
No. 10	Aria (T): Erfreue dich Seele, erfreue dich, Herze <i>Violoncello, Cembalo</i>	10	3:23
No. 11	Coro (+ S, A, T, B): Das Lamm, das erwürget ist <i>Trombe I-III, Timpani, Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	11	3:37

Total Time BWV 21

44:25

BWV 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“

No. 1	Arioso (T, B) e Coro: Jesus nahm zu sich die Zwölfe <i>Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>	12	5:49
No. 2	Aria (A): Mein Jesu, ziehe mich nach dir <i>Oboe, Violoncello, Cembalo</i>	13	4:40
No. 3	Recitativo (B): Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen <i>Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	14	2:22
No. 4	Aria (T): Mein alles in allem, mein ewiges Gut <i>Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	3:22
No. 5	Chorale: Ertöt uns durch dein Güte <i>Oboe, Violini I+II, Violen, Violoncello, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	16	2:29

Total Time BWV 22	18:30
-------------------	-------

Total Time BWV 21, 22	62:54
-----------------------	-------

1. Sinfonia

2. Coro

*Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;
aber deine Tröstungen erquickten meine Seele.*

3. Aria

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
Ängstliches Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

4. Recitativo

Wie hast du dich, mein Gott,
In meiner Not,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht das Klagen
Von denen die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
Und bist mir grausam worden;
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf und schrei dir nach, –
Allein mein Weh und Ach!
Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewußt.

1. Sinfonia

2. Chorus

*I had so much distress and woe within my bosom;
but still thy consoling restoreth all my spirit.*

3. Aria

Sighing, crying, sorrow, need,
Anxious yearning, fear and death
Gnaw at this my anguished heart,
I am filled with grieving, hurt.

4. Recitative

Why hast thou, O my God,
In my distress,
In my great fear and anguish
Then turned away from me?
Ah! Know'st thou not thy child?
Ah! Hear'st thou not the wailing
Of those who are to thee
In bond and faith allied?
Thou wast once my delight
And to me art now cruel;
I search for thee in ev'ry region,
I call and cry to thee,
But still my "Woe and Ah"
Seems now by thee completely unperceived.

1. Symphonie

2. Chœur

*J'avais beaucoup de tourments dans mon cœur ;
mais tes consolations ont réconforté mon âme.*

3. Air

Soupirs, larmes, chagrin, détresse,
Attente angoissée, crainte et mort
Rongent mon cœur opprimé,
Je ressens douleurs et affliction.

4. Récitatif

Pourquoi t'es-tu donc, mon Dieu,
Dans ma misère,
Dans ma crainte et mon découragement
Détourné ainsi de moi ?
Hélas ! Ne connais-tu plus ton enfant ?
Hélas ! N'entends-tu pas les plaintes
De ceux qui te sont
Attachés fidèlement ?
Tu étais mes délices
Et tu es devenu cruel envers moi ;
Je te cherche en tous lieux,
Je t'appelle à grands cris, –
Mais je n'entends que ma plainte et mes lamentations!
Il me semble qu'à présent tu ne me connais plus.

1. Sinfonía

2. Coro

*Yo tenía mucha aflicción en mi corazón,
pero tu consuelo repara mi alma.*

3. Aria

Gemidos, lágrimas, pesar, miseria,
angustioso anhelo, temor y muerte,
corroen mi oprimido corazón,
haciéndome sentir desolación y dolor.

4. Recitativo

¿Cómo es que tú, mi Dios,
en mi necesidad,
en mi temor y vacilación,
te has apartado de mí?
¡Ay! ¿no conoces a tu hijo?
¡Ay! ¿No escuchas las quejas
de aquellos que están
ligados a Ti por la fe?
Tu eras mi solaz
y te has apartado cruelmente de mí.
Te busco por todas partes,
a Ti llamo y clamo,
pero mis “penas y desgracias”,
parecerían que a Ti te pasan desapercibidas.

5. Aria

Bäche von gesalznen Zähren,
 Fluten rauschen stets einher.
 Sturm und Wellen mich versehren,
 Und dies trübsalsvolle Meer
 Will mir Geist und Leben schwächen,
 Mast und Anker wollen brechen,
 Hier versink ich in den Grund,
 Dort seh ich der Hölle Schlund.

6. Coro

*Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so
 unruhig in mir? Harre auf Gott; denn ich werde ihm
 noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe und
 mein Gott ist.*

Nach der Predigt

7. Recitativo

Ach Jesu, meine Ruh,
 Mein Licht, wo bleibest du?
 O Seele sieh! Ich bin bei dir.
 Bei mir?
 Hier ist ja lauter Nacht.
 Ich bin dein treuer Freund,
 Der auch im Dunkeln wacht,
 Wo lauter Schalken seind.
 Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein.

 Die Stunde kommet schon,
 Da deines Kampfes Kron
 Dir wird ein süßes Labsal sein.

5. Aria

5

Streams of salty tears are welling,
 Floods are rushing ever forth.
 Storm and waters overwhelm me,
 And this sorrow-laden sea
 Would my life and spirit weaken,
 Mast and anchor are near broken,
 Here I sink into the depths,
 There peer in the jaws of hell.

6. Chorus

6

*Why art thou distressed, O my spirit, and art so unquiet
 in me? Trust firm in God for I even yet shall thank him,
 that he of my countenance the comfort and my God is.*

After the sermon

7. Recitative

7

Ah, Jesus, my repose,
 My light, where bidest thou?
 O Soul, behold! I am with thee.
 With me?
 But here is nought but night.
 I am thy faithful friend,
 Woh e'en in darkness guards,
 Where nought but fiends are found.
 Break through then with thy beam and light of comfort
 here.
 The hour draweth nigh
 In which thy battle's crown
 Shall thee a sweet refreshment bring.

5. Air

Des fleuves de larmes salées
Ne cessent de couler en mugissant.

La tempête et les vagues me mutilent
Et cette mer pleine d'affliction
Veut affaiblir mon esprit et ma vie,
Le mât et l'ancre menacent de rompre,
Je sombre ici dans les abysses,
Je vois là le gouffre de l'enfer.

6. Chœur

*Qu'est-ce qui t'attriste, mon âme, et qu'est-ce qui
t'inquiète tant? Espère en Dieu ; car je lui rendrai
encore grâce de ce qu'il est mon soutien et mon Dieu.*

Après le sermon

7. Récitatif

Ah ! Jésus, ma paix,
Ma lumière, où es-tu?
Ô âme, regarde ! je suis près de toi.
Près de moi?

Ici, ne règne que la nuit sombre.

Je suis ton ami fidèle
Qui veille aussi dans les ténèbres
Là où sont tous les malices.

Pénètre y donc avec ton éclat et ta lumière
réconfortante.
L'heure arrive déjà
Où ton combat sera couronné
D'une douce délectation.

5. Aria

Torrentes de amargas lágrimas,
brotan murmurantes incesantemente.

La tormenta y las olas me golpean,
y este agitado mar
debilita mi vida y mi espíritu,
el mástil y el ancla quieren romperse,
aquí me hundo yo en el abismo,
allí veo las fauces del infierno.

6. Coro

*¿Porqué desfalleces, alma mía, y te agitas por mí?
Espera en Dios: aún le alabaré, ¡salvación de mi rostro y
mi Dios!*

Después del sermón

7. Recitativo

Ay Jesús, mi solaz,
mi luz, ¿dónde estás?
¡Oh, alma, mira! Estoy en ti.
¿En mí?

Aquí sólo hay noche.

Yo soy tu fiel amigo,
que en la oscuridad vela,
aún donde haya desazón.

Alúmbrame con tu fulgor e ilumina el consuelo.
El momento está cercano,
en que tu corona de dolor
sea para ti un dulce bálsamo.

8. Duetto

Komm, mein Jesu, und erquickte
 Ja, ich komme und erquickte
 Und erfreu mit deinem Blicke
 Dich mit meinem Gnadenblicke.
 Diese Seele,
 Deine Seele,
 Die soll sterben
 Die soll leben
 Und nicht leben
 Und nicht sterben
 Und in ihrer Unglückshöhle
 Hier aus dieser Wundenhöhle
 Ganz verderben
 Sollst du erben
 Ich muß stets in Kummer schweben,
 Heil durch diesen Saft der Reben.
 Ja, ach ja, ich bin verloren!
 Nein, ach nein, du bist erkoren!
 Nein, ach nein, du hassest mich!
 Ja, ach ja, ich liebe dich!
 Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!
 Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du
 Schmerz!

9. Coro (con Choral)

*Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der
 Herr tut dir Guts.*

Was helfen uns die schweren Sorgen,
 was hilft uns unser Weh und Ach?
 Was hilft es, daß wir alle Morgen
 Beseufzen unser Ungemach?

8. Duet

8

Come, my Jesus, with refreshment
 Yes, I'm coming with refreshment
 And delight in thine appearing
 For thee in my grace appearing.
 This my spirit,
 This thy spirit
 Which shall perish
 Which shall flourish
 And not flourish
 And not perish
 And in its misfortune's cavern
 Here from its afflictions' cavern
 Go to ruin
 Shalt thou merit
 I must e'er in sorrow hover,
 Healing through the grapes' sweet flavor.
 Yes, ah yes, I am forsaken!
 No, ah no, thou hast been chosen!
 No, ah no, thou hatest me!
 Yes, ah yes, I cherish thee!
 Ah, Jesus now sweeten my spirit and bosom!
 Give way, all ye troubles, and vanish, thou
 sorrow!

9. Chorus (and Chorale)

9

*Be now once more contented, O my spirit, for the
 Lord serves thee well.*

What use to us this heavy sorrow,
 What use all this our "Woe and Ah?"
 What use that we should ev'ry morning
 Heap sighs upon our sore distress?

8. Duetto

Viens, mon Jésus, et réconforte
 Oui, je viens et réconforte
 Et réjouis-toi au regard
 De mes regards de grâce.
 Cette âme,
 Ton âme
 Elle doit mourir
 Elle doit vivre
 Et ne pas vivre
 Et ne pas mourir
 Et dans son gouffre de malheur
 De ce gouffre de blessures
 Se perdre entièrement
 Si tu hérites
 Je serai toujours en soucis
 Sauve par ce jus des vignes.
 Oui, hélas oui, je suis perdu!
 Non, ah non, tu es élu!
 Non, ah non, tu me hais!
 Oui, ah oui, je t'aime!
 Ah Jésus, viens adoucir mon âme et mon cœur!
 Évadez-vous, soucis, disparaïs,
 Oh douleur!

9. Chœur (et choral)

Apaise-toi, mon âme, car le Seigneur te fait du bien.

À quoi nous servent les lourds soucis,
 À quoi sert-il de nous plaindre?
 À quoi sert tous les matins
 Nos gémissements sur notre sort?

8. Duetto

Ven Jesús y consuélame
 Sí, ya voy a consolar
 y alegre con tu mirada
 con mi mirada misericordiosa.
 esta alma,
 a tu alma,
 que pronto morirá
 que vivirá
 y no vivirá
 y no morirá,
 y en el antro de su desdicha
 aquí de esta caverna de llagas
 totalmente se perderá.
 será salvada
 Debo beber de la copa del dolor,
 sanada con la savia de esta vid.
 ¡Sí, ay, sí, estoy perdida!
 ¡No, ay, no, tú eres mi elegida!
 ¡No, ay, no, tú me odias!
 ¡Sí, ay, sí, yo te amo!
 ¡Ay, Jesús, endulza mi alma y mi corazón!
 ¡Olvida las penas, deja atrás los dolores!

9. Coro (con Coral)

Retorna a tu reposo, alma mía, pues el Señor te ha hecho bien.

¿De qué nos sirven las penas,
 de qué nos sirven los quejidos y gemidos?
 ¿De qué nos sirve, ya que nosotros
 todos los días sufrimos nuestra desazón?

Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
Daß du von Gott verlassen seist,
Und daß Gott der im Schoße sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist .
Die folgend Zeit verändert viel
Und setzt jeglichem sein Ziel.

10. Aria

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,
Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerz!
Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,
Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein!
Es brennet und flammet die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11. Coro

*Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen
Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und
Ehre und Preis und Lob.
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserem
Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, alleluja!*

We only make our cross and pain
Grow greater through our discontent.

Think not within the heat of hardship
That thou by God forsaken art,
And that he rests within God's bosom
Who doth on constant fortune feed.
Pursuing time transformeth much
And gives to ev'rything its end.

10. Aria

Be glad, O my spirit, be glad, O my bosom,
Give way now, O trouble, and vanish, thou sorrow.
Transform thyself, weeping, to nothing but wine,
For now shall my sobbing pure triumph become!
Now burneth and flameth most purely the candle
Of love and of hope in my soul and my heart,
For Jesus consoles me with heavenly joy.

11. Chorus

*The lamb that is slaughtered now is worthy to have
all might and riches and wisdom and power and
honor and praise and fame.
Fame and honor and praise and great might be to
our God from evermore to evermore. Amen, alleluia!*

Nous ne faisons qu'augmenter notre croix et notre
souffrance
En donnant libre cours à notre tristesse.

Ne pense pas, sous le poids de l'affliction,
Que Dieu t'ait abandonné
Et que Dieu ne prenne en son sein
Que celui qui vit en constante félicité.
Le temps qui passe changera bien des choses
Et déterminera le but de chacun.

10. Air

Réjouis-toi, mon âme, réjouis-toi, mon cœur,
Dissipe-toi maintenant, soucis, disparais,
Oh douleur!
Larmes, métamorphosez-vous en vin pur,
Mes gémissements se transformeront en cris
d'allégresse!
La plus pure flamme de l'amour et du réconfort
Brûle dans mon âme et dans mon cœur,
Car Jésus me console avec sa joie céleste.

11. Chœur

*L'agneau égorgé est digne de recevoir force et richesse,
sagesse et puissance, honneur, gloire et louange.
Louange et honneur, gloire et puissance à notre Dieu
Pour l'éternité, Amen, Alléluia!*

Nosotros nuestra cruz y pasión,
aumentamos con la tristeza.

No pienses, en tu tribulación,
que Dios te ha abandonado,
y que Dios sentado en su regazo,
se nutre a sí mismo con continua felicidad.
El tiempo que sigue cambiará mucho
y marcará a cada uno su destino.

10. Aria

¡Regocíjate, alma, regocíjate, corazón,
despréndete de los dolores, abandona tus penas!

¡Convierte tus lágrimas en alegre vino,
ahora mis gemidos serán para mí gritos de
júbilo!
Arde y brilla el más puro cirio del amor,
el consuelo del alma y el corazón,
pues mi Jesús me llena de su gracia celestial.

11. Coro

*El cordero sacrificado, digno es de recibir el poder,
la riqueza, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la
alabanza. Alabanza y honor y gloria y potencia a
nuestro Dios por los siglos de los siglos. ¡Amén, Aleluya!*

1. Arioso e Coro

Tenor

Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:

Baß

*Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird
alles vollendet werden, das geschrieben ist von des
Menschen Sohn.*

Chor

*Sie aber vernahmen der keines und wußten nicht, was
das gesaget war.*

2. Aria

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
verstehn!

3. Recitativo

Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,

Denn Fleisch und Blut versteht ganz und gar,

Nebst deinen Jüngern nicht, was das gesaget war.

Es sehn sich nach der Welt und nach dem größten

Haufen;

Sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,

Zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;

1. Arioso and Chorus [Dictum]

12

Tenor

Jesus took to him the twelve then and said:

Bass

*See now, we shall go up to Jerusalem,
and there will all be accomplished fully
which is written now of the Son of man.*

Chorus

*However, they understood nothing and
did not grasp what this his saying was.*

2. Aria

13

My Jesus, draw me unto thee,

I am prepared, I will from here

And to Jerusalem to thine own passion go.

Well me, if I the consequence

Of this the time of death and pain

For mine own comfort may completely
understand!

3. Recitativo

14

My Jesus, draw me on and I shall hasten,

For flesh and blood completely fail to see,

Like thy disciples then, what this thy saying was.

Our will is with the world and with the greatest
rabble;

They would, both of them, when thou transfigured art,

Indeed a mighty tow'r on Tabor's mountain build thee,

1. Arioso et chœur

Ténor

Jésus réunit les Douze autour de lui et dit:

Bas

*Voici que nous monterons vers Jérusalem
et tout ce qui est écrit sur le Fils de l'homme
s'accomplira.*

Chœur

*Mais ils n'y comprirent rien et ne saisirent pas le sens de
ces paroles.*

2. Air

Mon Jésus, entraîne-moi derrière toi,

Je suis prêt, je veux partir d'ici

Et me rendre à Jérusalem où tu as souffert.

Bienheureux, si je comprends

La portée de ce temps de souffrance et d'agonie

Pour ma consolation et à tout moment!

3. Récitatif

Mon Jésus, tire-moi pour que je marche

Car ce qui est de chair et de sang ne comprend pas du tout,

Comme tes disciples, les paroles que tu avais
prononcées.

Ils sont attirés par le monde et la plus grande foule;

Ils veulent l'un et l'autre quand tu seras transfiguré,

D'une part bâtir une citadelle sur le mont Tabor,

1. Arioso y Coro

Tenor

Jesús tomó consigo a los doce y les dijo:

Bajo

*Mirad, subimos a Jerusalén,
y se cumplirá todo lo que está escrito
acerca del hijo del Hombre.*

Coro

*Pero ellos no comprendieron nada,
ni supieron de qué hablaba.*

2. Aria

Jesús mío, llévame contigo,

estoy dispuesto, iré de aquí

hacia Jerusalén, a tu Pasión,

¡Dichoso de mí, si la importancia
de este momento de dolor y muerte,
para mi propio consuelo, pudiera
entender en toda su magnitud!

3. Recitativo

Jesús mío, llévame y me apresuraré,

pues carne y sangre no entienden en absoluto,

tal como tus discípulos, lo que ha sido dicho.

Añoran el mundo y la gran masa;

ambos quieren, cuando estés transfigurado,

construir un fuerte castillo sobre el monte Tabor;

Hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,
 In deiner Niedrigkeit mit keinem Auge schauen.
 Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust
 Zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,
 So werd ich, was du sagst, vollkommen wohl verstehen
 Und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.

4. Aria

Mein alles in allem, mein ewiges Gut,
 Verbeßre das Herze, verändre den Mut;
 Schlag alles darnieder,
 Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!
 Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin,
 So ziehe mich nach dir in Friede dahin!

5. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
 Erweck uns durch dein Gnad;
 Den alten Menschen kränke,
 Daß der neu' leben mag
 Wohl hie auf dieser Erden,
 Den Sinn und all Begehren
 Und G'danken hab'n zu dir.

But there on Golgatha, which is so full of pain,
 In thy distress so low with not an eye behold thee.
 Ah, crucify in me, in my corrupted breast,
 Before all else this world and its forbidden lust,
 And I shall for thy words be filled with understanding
 And to Jerusalem with untold gladness journey.

4. Aria

My treasure of treasures, mine infinite store,
 Amend thou my spirit, transform thou my heart,
 Bring all in subjection
 Which to my denial of flesh is resistant!
 But when in my spirit I've mortified been,
 Then summon me to thee in peace there above!

5. Chorale

Us mortify through kindness,
 Awake us through thy grace;
 The former man enfeeble,
 So that the new may live
 E'en in this earthly dwelling,
 His will and ev'ry purpose
 And thought may give to thee.

D'autre part ne jeter aucun regard sur ton avilissement
Vers Golgotha, et cette souffrance.
Hélas! crucifie en moi, dans mon cœur corrompu,
En tout premier ce monde et le plaisir interdit,
Et alors je comprendrai parfaitement ce que tu dis
Et j'irai à Jérusalem avec une joie immense.

4. Air

Mon tout suprême, mon bien éternel,
Rends mon cœur meilleur, anime mon courage;
Réprime tout
Ce qui s'oppose à la renonciation de la chair!
Mais si je suis à présent mort en esprit,
Entraîne-moi dans tes pas vers la paix!

5. Choral

Mortifie-nous par ta bonté,
Fais nous renaître par ta grâce;
Que le vieil homme souffre
Afin que le nouveau puisse vivre
Bienheureux sur cette terre,
Et que nos sens, nos désirs
Et nos pensées soient en toi.

en cambio, en el Gólgota, tan lleno de dolor,
no quieren verte en tu humillación.
¡Ah! Crucifica en mí, en el corazón corrompido,
antes que nada, este mundo y el placer prohibido,
así entenderé, por completo, lo que dices,
e iré a Jerusalén con mil alegrías.

4. Aria

Mi sumo y eterno bien,
transforma el corazón y repara el ánimo;
¡abate todo aquello,
que se resiste a este renunciamento a la carne!
Pero cuando mi espíritu esté apaciguado,
llévame contigo hacia allá en paz.

5. Coral

Mortifícanos por tu bondad,
despiértanos por tu gracia;
humilla al hombre viejo,
para que el nuevo pueda vivir
aquí sobre esta tierra;
quien su mente y todo su anhelo
y su pensamiento dirige hacia Ti.

Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21

Entstehung: zum 17. Juni 1714

Bestimmung: 3. Sonntag nach Trinitatis und zu jeder Zeit
Text: vermutlich (mindestens teilweise) von Salomon Franck. Satz 2: Psalm 94, 19; Satz 6: Psalm 42,12; Satz 9: Psalm 116, 7 und Strophen 2 und 5 aus dem Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von Georg Neumark (1641); Satz 11: Offenbarung 5, 12-13

Gesamtausgaben: BG 5^r: 1 - NBA I/16: 111

„Damit der ehrliche Zachau (Händels Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar alleine da stehe, soll ihm ich sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die lange Weile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniß |: in meinem Hertzen |: |: Ich hatte viel Bekümmerniß |: in meinem Hertzen |: Ich hatte viel Bekümmerniß |: in meinem Hertzen |: |: |: Ich hatte viel Bekümmerniß |: in meinem Hertzen. |: etc..“ Kein Zweifel: Johann Mattheson, dem Beckmesser des 18. Jahrhunderts, gefiel es nicht, wie Bach einen Text behandelte. Zu viele Wiederholungen, zumal auf dem subjektiven „Ich“ insistierend... Auf den Umkehrschluß, daß Bach mit diesem Insistieren seine Auffassung des vertonten Textes gewichten wollte, kam Mattheson allerdings nicht. Immerhin zeigt dieses Dokument der Nachwelt, wie auffällig Bachs Kompositionskunst auf den aufmerksamen Zeitgenossen wirkte.

Die Überlieferung der Kantate beruht auf einem originalen, mit dem Aufführungsdatum „den 3ten post Trinit: 1714 musiciret worden“ sowie der Bezeichnung „in ogni tempore“ versehenen Stimmensatz. Hinzu kommt Material für spätere Aufführungen in Köthen und Leip-

zig. Wenn Bach das Werk bereits bei seiner Bewerbung um das Organistenamt an der Hallenser Liebfrauenkirche (Herbst 1713) aufgeführt hat, könnte dies die gelegentlich geäußerte Vermutung einer Frühfassung stützen. Diese Hypothese stützt sich auf die kleinteilige Kombination von Psalmtext und freier Dichtung. Diese freie Dichtung, deren Autor Alfred Dürr aus stilistischen Gründen in Salomon Franck, dem Weimarer Bibliothekar und Oberkonsistorialsekretär vermutet, könnte zu den Schriftworten hinzutreten sein. Denkbar ist aber auch der umgekehrte Weg. Weitere interessante Beobachtungen zeigen am Beispiel dieser Kantate, welche Wege die Forschung einschlägt, um Licht in den Kompositionsprozeß einer Zeit zu bringen, die das vollendete, unantastbare Kunstwerk noch nicht kannte. Die ersten drei im Jahre 1714 entstandenen Kantaten (BWV 182, 12, 172) vertonen, wenn überhaupt, das Schriftwort in Form von Rezitativen, nicht, wie hier, als Chorsatz. Angenommen, dieser sei dennoch 1714 entstanden, entstünde, so Alfred Dürr, eine bemerkenswerte Formenvielfalt in den Chorsätzen dieser Kantaten: Passacaglia in BWV 12, Fuge in BWV 182, Konzertsatz in BWV 172 und hier nun das motettische Prinzip, das den Text zeilenweise in unterschiedliche, affekthaltige Motive kleidet und kontrapunktisch durchführt. Die einleitende Sinfonia wiederum könnte, in ihrer Verwandtschaft zur Sinfonia der Kantate BWV 12, ebenfalls 1714 entstanden sein.

Das Werk als Ganzes beschreibt einen gedanklichen Weg zwischen Not und Triumph, den die christliche Seele zurückzulegen hat. Zentrum und Fundament dieses Weges ist die Tröstung. So differenziert und formal vielgestaltigen Bach seine Musik auch gestaltet: dieser Inhalt prädestiniert die Kantate zur Verwendung „für jede Zeit des Kirchenjahres“, wie es die italienische Bezeichnung an-

gibt. Die Kantate ist also von vornherein als wiederverwendbares Repertoirestück konzipiert. Sie besteht aus zwei, vor und nach der Predigt zu musizierenden Teilen. Nach Sinfonia und Eingangschor beklagen Sopran und Oboe „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“. Das folgende, streicherbegleitete Rezitativ vertieft diese Klage, und auch die von seufzenden Motiven durchdrungene Tenorarie stimmt darin ein. Der Mittelteil dieses Stücks zeichnet Sturm und Wellen nach und führt die Stimme sinnbildlich in die Tiefe des Höllenschlunds. Den ersten Teil der Kantate beschließt eine jedes Textdetail ausdeutende Motette: Betrüben, Unruhe, Harren auf Gott, finden Entsprechungen in Harmonik, Bewegung und Tondauer. Dazwischen eingebettet, „adagio“ betont, gleichsam die Subjektivität des Eingangschores aufgreifend: die Worte „in mir“. Eine von Soli, Instrumenten und dann dem Chor vorgetragene Fuge bekräftigt das tröstende Vertrauen auf Gottes Hilfe.

Ein Dialog zwischen Jesus und der Seele eröffnet, streicherbegleitet, den zweiten Teil. Der Trost wird manifest, die Stimmung kehrt um und mündet in ein Duett mystischer Liebe, wie es direkter und inniger in einer Oper nicht vorkommen könnte. Darauf folgt eine große Choralbearbeitung. Den *Cantus firmus* vertraut Bach dem Tenor an; erst die Solisten, dann der gesamte Chor sekundieren den in ein die Tonleiter auf- und absteigendes Motiv gekleideten Text mit der besänftigenden Aufforderung, sich an diesem versöhnlichen Punkt der, man ist versucht zu sagen: Kantaten-Handlung zufrieden zu geben. Die vielfältig sich durchdringenden Textebenen von Bibelwort und Choralstrophe findet man bei Bach des öfteren, am auffälligsten vielleicht in der später entstandenen Motette „Jesu meine Freude“ (BWV 227).

Über die Zufriedenheit hinaus weist die nun folgende, affirmative Arie. Daß Bach hier wieder die Tenorstimme bedenkt, mag seinen Willen aufzeigen, gegenüber dem ersten Teil und der dortigen Tenorarie den Stimmumschwung von Trübsal zu Jauchzen zu manifestieren. Trompeten und Pauken führen die Kantate abschließend in die verklärende Welt der Offenbarung. Bemerkenswert sind die bildliche Einfachheit des einen aufsteigenden C-Dur-Akkord beschreibenden Fugenthemas und die instrumentale Registrierkunst Bachs. Tatsächlich liegt speziell diesem Stück die Orgelmusik sehr nahe: das Fugenthema des Eingangschores kehrt, wenn auch nach Dur gewandelt, wieder in der Fuge BWV 541.

Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22

Entstehung: zum 7. Februar 1723

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Lukas 18, 31 und 34; Satz 5: Strophe 5 aus dem Choral „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ von Elisabeth Creuzinger (1524).

Gesamtausgaben: BG 5¹: 67 - NBA I/18.1: 3

Am Köthener Hof gehörte es nicht zu den Aufgaben des Kapellmeisters, Kantaten zu komponieren und im Gottesdienst aufzuführen. Deshalb sind aus den Jahren zwischen 1717 und 1723 vor allem weltliche Glückwunschkantaten überliefert oder nachgewiesen, deren musikalisches Material Bach später in Leipzig für den Gebrauch im Gottesdienst auf einen anderen Text wiederverwendete (z.B. die Urformen der Kantaten BWV 66, 134, 173, 184 und 194). Ältere Kantaten wie BWV 21 oder 199, die in dieser Zeit nachweislich musiziert wurden, müssen nicht unbedingt in Köthen erklingen sein. Nur die Kantaten BWV 22 und BWV 23 („Du wahrer Gott und Davids Sohn“) entstanden zu Bachs Köthener Zeit. Auch sie waren nicht für den Gebrauch am Hofe bestimmt, sondern dienten Bach als Ausweis seiner Kompositionskunst. Er führte beide anlässlich seiner Kantoratsprobe in Leipzig am 7. Februar 1723 in der Thomaskirche auf. Zumindest die Gedanken zur Kantate 22 dürfte Bach also in Köthen gefaßt haben - die Tenorarie Nr. 4 atmet den Geist eines höfischen Tanzes -, und es wird davon auszugehen sein, daß Bach, aus dem gegebenen Anlaß, alle Register seiner Kunst zu ziehen bestrebt war.

Aufsehen erregte in Leipzig gewiß der ungewöhnliche Beginn der Kantate. In eine Orchestereinleitung hinein treten zunächst der Evangelist und die Vox Christi auf. Bach vertont also den puren Evangeliumstext. Dort, wo

von der Gesamtheit der Apostel die Rede ist, übernimmt der Chor den Part und überführt den Gedanken des Evangeliums gleichsam auf die hörende Gemeinde. Der folgenden Arie verleiht Bach, durch die Figuration der Solo-Oboe, bittenden Gestus. Die Gedanken „hinauf nach Jerusalem“ und „Leiden“ unterstreicht er durch aufstrebende Linienführung sowie harmonische Trübung in ungebräuchliches Ces-Dur. Es folgt ein streicherbegleitetes Rezitativ; auch hier mit entsprechenden Betonungen zentraler Begriffe und Gedanken wie „Laufen“, „Golgotha“, „Leiden“, „Niedrigkeit“ und „tausend Freuden“. Die bereits genannte Tenorarie insitiert mit Haltetönen der Gesangsstimme auf Begriffen wie „ewig“ und „Friede“; auch die Aufwärtsbewegung des „ziehe mich nach dir in Friede dahin“ findet eine sinnfällige Ausdeutung. Mit dem abschließenden Choral findet Bach den Bogen zurück zum Anfang der Kantate. Er baut den vierstimmigen Chorsatz zeilenweise ein in den obligaten Orchestersatz. Die von Anfang bis Ende gleichsam unendlich fließende Violin- und Oboenstimme scheint Partei zu nehmen für das jeweils zweite Element in jenen Gegensatzpaaren, von denen der Text spricht: Tod und Erweckung, Krankheit und neues Leben.

Die Probe verlief überzeugend. Zeitungen (!) berichten, daß die „Music von allen, welche dergleichen aestimiren, sehr gelobet worden“ sei. Der Rat der Stadt nahm den bisherigen Hochfürstlichen Capellmeister zu Cöthen in seine Dienste. Und daß Bach im Amt „mit gutem Applaus seine erste Music“ aufgeführt hat, attestierte der Rat ihm ein Vierteljahr später erneut. Wie sehr Bach selbst dann mit den Aufführungsbedingungen haderte, erfahren wir erst 1730.

I had so much distress BWV 21

Composed for: 17 June 1714

Performed on: 3rd Sunday after Trinity and any occasion
Text: probably (at least partly) by Salomon Franck. Movement 2: psalm 94, 19; movement 6: psalm 42, 12; movement 9: psalm 116, 7 and verses 2 and 5 from the chorale “Wer nur den lieben Gott läßt walten” by Georg Neumark (1641); movement 11: Revelation 5, 12-13

Complete editions: BG 5: 1 – NBA I/16: 111

„Let us give the honest Zachau (Handel’s teacher) a bit of company, to relieve him of his lonesomeness, by placing an otherwise brave practicus hodiernus at his side, who repeats not for the long term: I, I, I, I had much grief, I had much grief, in my heart, in my heart. I had much grief :|: in my heart :|: :|: I had much grief :|: in my heart :|: I had much grief :|: in my heart :|: :|: :|: I had much grief :|: in my heart. :|: etc...” “No doubt, scathing 18th century critic Johann Mattheson wasn’t too fond of Bach’s treatment of the text. Too many repetitions, and emphasis on the subjective „I“... However, Mattheson failed to look at it from another angle and see that Bach used this emphasis to express his interpretation of the text. Still, it goes to show how striking Bach’s composing techniques must have been to attentive contemporaries.

The cantata’s tradition is based on an original score with the notes „performed on the third Sunday after Trinity 1714 „and „in ogni tempore“. And there is material for later performances in Köthen und Leipzig. If Bach already performed the cantata as part of his application for the post of organist at the Liebfrauenkirche in Halle (autumn 1713), this would confirm an occasionally assumed early version. The hypothesis is based on the combination of psalm texts and free poetry. The latter, which

author Alfred Dürr assumes were written by Salomon Franck, librarian and senior consistorial secretary in Weimar, could have been added to the bible words. But it could also be the other way round. Further interesting observations on this cantata show to what ends research will go to throw some light on the composing process of an age that knew nothing of the finished, sacrosanct works of art. The first three cantatas written in 1714 (BWV 182, 12, 172) use bible words, if at all, only in recitatives, and not – like here – in a choir setting. But, if we assume that the cantata was composed in 1714, there choir settings of these cantatas – says Alfred Dürr – would show a remarkable diversity: a passacaglia in BWV 12, fugue in BWV 182, a concerto movement in BWV 172 and now a motet, dressing the lines of the text in different motifs, each expressing a different Affekt in counterpoint. The introductory sinfonia, which is related to the sinfonia of cantata BWV 12, may also date back to 1714.

The work describes the mental wandering of the Christian soul from distress to triumph. Comfort is the heart and foundation of this path. Despite the varied and multifaceted form of Bach’s music, its contents predestine this cantata for performance „on any occasion of the church year“, as the Italian note says. Thus, the cantata was conceived from the outset as a reusable repertoire piece. It consists of two parts divided by the sermon. After the sinfonia and opening choir the oboe-accompanied soprano aria laments „sighing, crying, sorrow, need“. The following recitative with string accompaniment repeats this lament and the tenor aria with its sighing motifs joins in for extra measure. The central movement of this work paints a picture of „storm and waters“ and leads each voice metaphorically into the deep jaws of hell. The first part of the cantata ends with a motet inter-

preting every detail of the text: Distress, unquiet, and trust in God are expressed by harmony, movement and duration. Embedded here and emphasised with an „adagio“ we find the words „in me“, which seem to take up the subjective motif of the opening choir once again. A fugue performed by soloists, instruments and finally the choir confirms the comfort given by trusting in God's help.

A dialogue between Jesus and the soul, accompanied by strings, introduces the second part. Comfort becomes manifest, the mood changes and culminates in a mystic love duet of an operatic directness and sincerity. Then comes a grand choir setting. The *cantus firmus* is in the tenor; while soloists and the entire choir weave a text motif with descending and rising scales around it, with the soothing plea to end the – one could almost say cantata – plot in this conciliatory mood. Bach's works often feature bible words and chorale verses penetrating each other on various levels, and the motet “Jesu meine Freude” (BWV 227) is perhaps the most striking example. The following affirmative aria points beyond pure contentment. The fact that Bach has composed it for the tenor voice again, indicates an attempt to express the mood change from distress in the tenor aria of the first part to rejoicing in this second tenor aria. Trumpets and timpani finally lead the cantata into the transfigured world of the Revelation. It is remarkable for the pictorial simplicity of the fugal motif with its ascending C major chord and Bach's instrumental registration skills. In fact, this piece comes very close to organ music: The fugue theme of the opening choir appears again in fugue BWV 541, albeit transposed into a major key.

Jesus took to him the twelve BWV 22

Composed for: 7 February 1723

Performed on: Quinquagesima Sunday

Text: Unknown author. Movement 1: Luke 18, 31 and 34; movement 5: verse 5 from the chorale “Herr Christ, der einig Gottes Sohn” by Elisabeth Creuzinger (1524).

Complete editions: BG 5¹: 67 – NBA I/18.1: 3

At the court of Köthen the musical director's responsibilities did not include writing cantatas and performing them in church. Hence, according to records and tradition, worldly cantatas for birthdays and special events accounted for most of Bach's work from 1717 to 1723. He would later reuse this musical material in Leipzig for sacred compositions, after changing the text (e.g. the original versions of cantatas BWV 66, 134, 173, 184 and 194). Older cantatas like BWV 21 or 199, which were demonstrably performed during this period, weren't necessarily heard in Köthen. Only cantatas BWV 22 and BWV 23 (“Du wahrer Gott und Davids Sohn”) were composed during Bach's Köthen period. They weren't intended for use at court either, but served to demonstrate Bach's composing skills. He performed the two at his audition for the cantorate of St. Thomas in Leipzig on 7 February 1723. So Bach must at least have thought of cantata 22 in Köthen. Tenor aria no. 4 resembles a court dance, and we can assume that on this occasion Bach wanted to pull out all the stops.

The unusual beginning of the cantata must have caused quite a stir in Leipzig. The orchestral introduction is interrupted by the Gospel and Christ's voice. Bach sets pure Gospel text to music here. The choir sings of the disciples' actions, transposing the reflections of the Gospel to the listening congregation. Bach gives the following

aria a pleading quality through the figuration of the solo oboe. He expresses the words „up to Jerusalem“ and „suffering“ with a soaring linear construction and harmonic darkening in unusual C flat major. This is followed by a string-accompanied recitative, again emphasising central terms like „run“, „Golgotha“, „suffering“, „distress“ and „untold joy“. Long notes in the already mentioned tenor aria stress words like „eternal“ and „peace“; and the ascending movement of „summon me to thee in peace“ finds a corresponding interpretation. In the final chorale Bach goes back to the beginning of the cantata. He adds the four-part chorus setting line by line into the obligato orchestra movement. The endless flow of the violin and oboe seems to highlight the second element of each contrasting pair mentioned in the text: death and awakening, feebleness and new life.

The audition went very well indeed. The newspapers (!) reported that the „music was much praised by all those who hold the same in high esteem“. The city council engaged the former Royal Musical Director of Köthen. And the council affirmed three months later that Bach had performed „his first music to great applause“. Only in 1730 do we hear of the difficulties Bach had with the performance conditions.

J'avais beaucoup de tourments BWV 21

Création : pour le 17 juin 1714

Destination : troisième dimanche après la trinité et à toute occasion

Texte : probablement (au moins en partie) de Salomon Franck. Mouvement 2: Psaume 94, 19; Mouvement 6: Psaume 42,12; Mouvement 9: Psaume 116, 7 et strophes 2 et 5 tirées du choral „Celui qui ne laisse faire que Dieu“ de Georg Neumark (1641); Mouvement 11: Apocalypse 5, 12-13

Éditions complètes : BG 5: 1 – NBA I/16: 111

„Afin que l'honnête Zacau (maître de Händel) se retrouve en compagnie et cesse d'être un solitaire, il faut lui adjoindre un praticien d'aujourd'hui, d'ailleurs excellent, et qui répète sans ennui: Je, je, je, j'avais beaucoup de tourments, j'avais beaucoup de tourments, en mon cœur, en mon cœur. J'avais beaucoup de tourments |: en mon cœur |: |: J'avais beaucoup de tourments |: en mon cœur |: |: J'avais beaucoup de tourments |: en mon cœur |: |: etc.“ Il n'y a aucun doute: Johann Mattheson, le critique pointilleux du XVIII^{ème} siècle, n'appréciait pas la façon dont Bach traitait un texte. Trop de répétitions, en plus en insistant sur le „Je“ qui vise à accuser la subjectivité... Néanmoins il n'est pas venu à l'idée de Mattheson que Bach avait voulu donner un poids particulier à ce texte mis en musique en usant de ce procédé. Toujours est-il que ce document montre bien à la postérité l'effet que faisait les compositions de Bach sur ses contemporains attentifs.

La tradition de la cantate est basée sur un mouvement vocal original portant la date d'exécution „den 3ten post Trinit: 1714 musiciret worden“ („joué le troisième après

la Trinité: 1714“) et accompagné de la désignation „in ogni tempore“. Vient s'y ajouter des éléments introduits pour des exécutions ultérieures à Köthen et Leipzig. Si Bach a réellement exécuté cette œuvre lors de sa candidature au poste d'organiste de l'église Sainte-Marie de Halle (Liebfrauenkirche) en automne 1713, ceci pourrait soutenir l'hypothèse d'une première version, thèse qui est de temps en temps exprimée. Cette hypothèse se base sur la combinaison en petites parties du texte du Psaume et du texte librement composé. Cette composition libre dont l'auteur, selon Alfred Dürr, serait Salomon Franck, le bibliothécaire de Weimar et secrétaire général consistorial, pourrait avoir été ajoutée aux paroles de la Bible. Mais l'inverse est aussi possible. En prenant cette cantate comme exemple, d'autres observations intéressantes montrent les voies que suivent la recherche dans le but de mettre en lumière le processus qui était à la base de la composition à cette époque qui ne connaissait d'ailleurs pas encore la notion de chef d'œuvre intouchables. Les trois premières cantates créées en l'année 1714 (BWV 182, 12, 172) mettent en musique, au grand maximum, la parole écrite sous forme de récitatifs et non, comme ici, sous la forme d'un mouvement choral. Supposons que cette cantate a bien été créée en 1714, il y aurait, selon Alfred Dürr, une remarquable diversité de formes dans les mouvements chorals de ces cantates: passacaglia dans la BWV 12, fugue dans la BWV 182, mouvement concertant dans la BWV 172 et ici le principe du motet, qui revêt le texte, vers après vers, de motifs différents et plein d'émotions, en une exécution en contrepoint. La sinfonia d'introduction pourrait avoir été en revanche créée également en 1714, du fait de son affinité avec la sinfonia de la cantate BWV 12.

L'œuvre dans son ensemble décrit le chemin que l'âme chrétienne doit parcourir sous la forme d'un raisonne-

ment guidant cette âme sur un chemin entre la misère et le triomphe. La consolation forme le centre et le fondement de ce chemin. Aussi différenciée et formelle la musique de Bach soit elle, ce contenu prédestine cette cantate à un emploi „pour toute occasion au sein de l'année religieuse“, comme la désignation italienne l'indique. La cantate est donc conçue dès le début comme morceau d'un répertoire destiné à être réutilisé. Elle est composée de deux parties qui sont jouées avant et après le sermon. Après la sinfonia et le chœur d'introduction, le soprano et le hautbois se lamentent „Soupir, larmes, chagrin, détresse“. Le récitatif qui suit et qui est accompagné des cordes renforce cette lamentation et l'air du ténor imprégné de motifs gémissants se joint aux autres. La partie centrale de ce morceau retrace la tempête et les vagues et mène symboliquement les voix jusque dans les abysses de ce gouffre de l'enfer. Un motet interprétant chaque détail du texte: la tristesse, l'inquiétude, l'espérance en Dieu trouvant leurs pendants dans l'harmonie, le mouvement et le durée du ton clôture la première partie de la cantate. L'„adagio“, inséré entre ceci, met en quelque sorte la subjectivité du chœur d'introduction en relief sous forme d'une reprise: les mots „en moi“. Une fugue déclamée par des soli, des instruments et puis par le chœur renforce/confirmé la confiance en l'aide de Dieu qui apporte consolation.

Un dialogue entre Jésus et l'âme ouvre, accompagné des cordes, la deuxième partie. La consolation devient visible, l'atmosphère se retourne et débouche dans un duo d'amour mystique, un opéra ne pourrait être plus direct ni plus intime dans ses expressions. Un grand arrangement choral fait suite. Bach confie le *cantus firmus* au ténor ; tout d'abord les solistes et ensuite le chœur en entier secondent le texte revêtu d'un motif montant et descendant la gamme en invitant dans l'apaisement de se

contenter de ce point conciliant de l'action de cette cantate comme on est tenté de le dire. On trouve assez souvent chez Bach les différents niveaux s'interpénétrant entre des paroles de la Bible et des strophes de choral, peut-être de façon la plus frappante dans le motet créé plus tard „Jésus ma joie“ (BWV 227). L'air qui suit alors de par sa forme affirmative renvoie au-delà du contentement. Bach gratifie ici à nouveau la voix du ténor, ce qui est bien la preuve de sa volonté de manifester le revirement d'atmosphère passant de la profonde affliction aux cris d'allégresse, revirement qui s'est réalisé entre la première partie et l'air du ténor qu'il y avait intégré. Des trompettes et des timbales mènent en fin de compte la cantate dans le monde serein de la Révélation. Remarquables sont la simplicité figurative du thème de la fugue décrivant un accord ascendant en ut majeur et l'art des registres instrumentaux de Bach. Ce morceau est en réalité très prêt de la musique d'orgue : le thème de fugue du chœur d'introduction se retrouve dans la fugue BWV 541 quoique transformé en majeur.

Jésus réunit les Douze autour de lui BWV 22

Création: pour le 7 février 1723

Destination: septième dimanche avant Pâques

Texte: poète inconnu. Mouvement 1: Luc 18, 31 et 34;

Mouvement 5: strophe 5 tirée du choral „Seigneur Christ, l'unique Fils de Dieu“ de Elisabeth Creuzinger (1524).

Éditions complètes: BG 5: 67 – NBA I/18.1: 3

À la cour de Köthen, la composition de cantates et leur exécution durant le service religieux ne faisaient pas partie des devoirs que devaient remplir un maître de chapelle. C'est la raison pour laquelle entre 1717 et 1723, ce sont surtout des cantates de vœux qui ont été transmises ou mises en évidence, cantates que Bach réutilisa plus tard à Leipzig en y reprenant la substance musicale et en les préparant à l'emploi pour les services religieux sur un autre texte (par ex. les formes initiales des cantates BWV 66, 134, 173, 184 et 194). Des cantates de plus longue date, comme la BWV 21 ou 199 qui ont été incontestablement jouées à cette époque, n'ont pas nécessairement été entendues à Köthen. Seules les cantates BWV 22 et BWV 23 („Toi, Dieu véritable et fils de David“) ont été créées à l'époque où Bach était à Köthen. Elles non plus n'étaient pas destinées à être exécutées devant la cour mais permettaient à Bach de présenter son art de compositeur. Il exécuta les deux cantates à l'occasion de son épreuve pour le cantorat à Leipzig, le 7 février 1723 à Saint-Thomas. Du moins, la cantate 22 a sans doute été conçue donc à Köthen – l'esprit d'une danse courtoise se ressent dans l'air du ténor n° 4 –, et tout permet de présumer que Bach, en raison de cette occasion, avait été particulièrement soucieux de mettre tout en œuvre pour prouver son talent.

Le début inhabituel de la cantate a certainement fait sensation à Leipzig. Dans une introduction orchestrale,

l'Évangéliste et la Voix du Christ entrent tout d'abord en scène. Bach a donc mis en musique le texte de l'Évangile sous sa forme naturelle. À partir de là, alors qu'il est question de tous les apôtres, le chœur entre au premier plan et transfère les pensées de l'Évangile pour ainsi dire à l'auditoire des fidèles. Bach confère à l'air suivant un aspect de prière grâce à la figuration des hautbois solistes. Il met en relief les pensées exprimées „se rendre à Jérusalem“ et „souffrance“ en traçant une ligne ascendante et en assombrissant les harmonies en utilisant le ut bémol majeur inusité. Un récitatif accompagné de cordes suit en accentuant là aussi les notions et idées centrales correspondantes comme „marche“, „Golgotha“, „souffrance“, „avilissement“ et „joie immense“. L'air du ténor dont on a déjà parlé, insiste sur des notions comme „éternel“ et „paix“ en des tons tenus ; le mouvement ascendant du „Entraîne-moi dans tes pas vers la paix“ trouve également son interprétation évidente. Avec le choral final, Bach retourne au début de la cantate. Il intègre le mouvement du chœur à quatre voix, vers après vers, à l'intérieur du mouvement orchestral obligé. La voix chantée par le violons et les hautbois semblant pour ainsi dire coulée indéfiniment, du début à la fin, semble vouloir se ranger du côté du deuxième élément de ces couples antagonistes dont parle le texte : mort et résurrection, maladie et vie nouvelle.

L'épreuve se déroula de façon convaincante. Les journaux (!) rapportèrent que la „musique a été admirée par tous ceux qui estiment une telle musique“. Le Conseil de la Ville éleva aux fonctions de cantor le maître de chapelle du prince d'Anhalt-Coethen. Et le Conseil attesta à Bach, un trimestre plus tard, à une nouvelle reprise qu'il avait exécuté en sa fonction „sa première musique avec beaucoup d'applaudissements“. Ce n'est qu'en 1730 que nous apprendrons combien Bach avait souffert des conditions dans lesquelles il avait dû exécuter cette cantate.

Yo tenía mucha aflicción BWV 21

Génesis: 17 de junio de 1714

Destino: tercer domingo después de la festividad de la Trinidad y en cualquier ocasión

Texto: probablemente (al menos en parte) de Salomon Franck. Movimiento 2: Salmo 94, 19; movimiento 6: Salmo 42,12; movimiento 9: Salmo 116, 7 y estrofas 2 y 5 de la coral „Quien sólo al amoroso Dios regir deja“ de Georg Neumark (1641); movimiento 11: Apocalipsis 5, 12-13

Ediciones completas: BG 5: 1 – NBA I/16: 111

„Para que el honesto Zachau (maestro de Händel) disfrute de compañía, y no se encuentre solo, debe contar con un buen practicus hodiernus, de modo que no repita de aburrimiento: Yo, yo, yo, tenía mucha aflicción, yo tenía mucha aflicción, en mi corazón, en mi corazón. Yo tenía mucha aflicción |: en mi corazón |: Yo tenía mucha aflicción |: en mi corazón |: |: |: |: Yo tenía mucha aflicción |: en mi corazón. |: etc...“. No cabe duda: a Johann Mattheson, el Beckmesser del siglo XVIII, no le gustaba el modo en que Bach trataba los textos. Demasiadas repeticiones, sobre todo del subjetivo e insistente „yo“... A un juicio diferente no pudo llegar Mattheson, diferente, a saber, de que Bach intentaba subrayar o acentuar con esta insistencia su propia percepción del texto al que ponía música. Sea como sea, este documento muestra a la posteridad cuán llamativo resultaba el arte del compositor Bach a sus atentos contemporáneos.

La tradición de esta cantata asciende a un original con la fecha de representación: „el tercero después de Trinidad: en 1714 se interpretó“ así como la expresión „in ogni tempore“ del movimiento vocal. A eso ha de añadirse el

material de unas representaciones posteriores en las ciudades de Köthen y Leipzig. Caso que Bach ya hubiera interpretado la obra con motivo de su solicitud del puesto de organista en la iglesia llamada de La Querida Señora (Liebfrauenkirche) de Halle (otoño de 1713), podría apoyar esto mismo la sospecha, a veces pronunciada, de la existencia de una versión más temprana. Esta hipótesis se basa en la combinación de partes breves de textos de los Salmos con poesía de libre composición. La poesía libre a que nos referimos, que Alfred Dürr, por razones estilísticas, considera obra de Salomon Franck – el bibliotecario de Weimar y secretario consistorial („Oberkonsistorialsekretär“) –, pudiera haber sido añadida a la palabra escrita. Igualmente es pensable que sucediera al contrario. Otras interesantes observaciones, con esta cantata como ejemplo, muestran los senderos que sigue la investigación a fin de poner luz en el proceso de composición de una época que aún no conocía la concepción de la obra maestra perfecta e intocable. Las primeras tres cantatas compuestas en el año de 1714 (BWV 182, 12, 172) ponen música, si acaso, a la palabra escrita en forma de recitativos y no, como en el presente caso, en tanto movimiento de coro. Aceptando que éste sea de 1714, según Alfred Dürr se tendría una considerable diversidad de formas en los movimientos de coro de estas cantatas: passacaglia en la BWV 12, fuga en la BWV 182, movimiento concertístico en la BWV 172 y, en la presente cantata, el principio en forma de motete que poco a poco reviste al texto de diferentes motivos afectuosos y lo ejecuta contrapuntísticamente. La sinfonía introductoria, por otra parte, en relación a su parentesco con la sinfonía de la cantata BWV 12, pudiera ser igualmente de 1714.

La obra completa viene a ser una descripción de la vía mental que va de la necesidad y el triunfo, la vía por la que el alma cristiana habría de pasar. El centro de gravedad y

el fundamento de este camino es el consuelo. A pesar de la diferenciación y diversidad formal con que Bach creaba sus obras musicales, este contenido predestina a la cantata a ser apta „para todo el tiempo del calendario eclesiástico“, lo cual ya se desprende de aquella citada expresión en italiano. La cantata, pues, se concibió desde un principio como una especie de composición de repertorio. Consta de dos partes a ejecutar antes y después del sermón. Tras la sinfonía y el coro inicial se lamentan la voz de soprano y el oboe: „lamentos, lágrimas, aflicción, necesidad“. El subsiguiente recitativo con acompañamiento de instrumentos de arco hace aún más profunda la queja, mientras que el aria de tenor, con sus lamentosos motivos, también se acompasa al mismo ánimo. En la parte central de esta composición se caracterizan la tormenta y las ollas; la voz llega simbólicamente hasta las profundas simas del infierno. La primera parte de la cantata decide cada detalle textual del motete interpretativo: el desconsuelo, el desasosiego, el permanecer en Dios encuentran sus correlativos en la armonía, el movimiento y la duración de los tonos. La expresión intercalada de “adagio” subraya simultáneamente la subjetividad del coro inicial: „en mí“. Una fuga, ejecutada por soli, instrumentos y finalmente por el coro también, refuerza la consoladora confianza en el auxilio de Dios.

Un diálogo entre Jesús y el alma es el principio de la segunda parte con acompañamiento de instrumentos de arco. El consuelo se hace manifiesto, el ánimo se muda, se llega a un dueto de místico amor, mas amor tan directo e íntimo como no sería posible encontrar en ópera alguna. Sigue entonces una gran composición de coral. El *cantus firmus* es confiado por Bach al tenor; primero los solistas y luego el coro completo secundan el texto. Adoptando un motivo ascendente y descendente, se exhorta sosegadamente, diríase, a darse a este momento apacible del...

relato de la misma cantata. El nivel textual variado y en sí mismo trascendido de la palabra bíblica y las estrofas de coral se encuentran frecuentemente en Bach; este fenómeno es acaso más llamativo que en ningún otro lugar en el motete compuesto con posterioridad „Jesús, mi alegría“ (BWV 227). Más que alegría es lo que expresa la subsiguiente, afirmativa aria. Bach considera aquí de nuevo la voz de tenor y, teniendo en perspectiva la primera parte con su aria para tenor, muestra ahora la voluntad de pasar del ánimo decaído al alborozo. Las trompetas y los timbales transponen la cantata finalmente al iluminado mundo de la revelación. Admirables son las sencillas imágenes de un tema de fuga descriptivo en acorde ascendente de Do mayor así como el arte de los registros instrumentales del compositor. Efectivamente se encuentra esta composición muy emparentada con la música de órgano: el tema de fuga del coro inicial retoma, si bien convertido a Mayor, la fuga BWV 541.

Jesús tomó consigo a los doce BWV 22

Génesis: 7 de febrero de 1723

Destino: domingo de Estomihi

Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: Lucas 18, 31 y 34; movimiento 5: estrofa 5 de la coral, „Señor Cristo, unigénito de Dios“ de Elisabeth Creuzinger (1524).

Ediciones completas: BG 5^o: 67 – NBA I/18.1: 3

En la corte de Köthen no solamente formaba parte de las tareas propias del maestro de capilla el componer cantatas e interpretarlas en los oficios religiosos. A estos respectos, de los años que van de 1717 a 1723, se han conservado o se ha podido demostrar la existencia, sobre todo, de cantatas profanas de felicitación cuyo material musical llegaría a emplear Bach luego en Leipzig para los oficios religiosos con unos textos diferentes (por ejemplo, las formas originarias de las cantatas BWV 66, 134, 173, 184 y 194). Posteriores cantatas, como la BWV 21 o la 199, que, según está comprobado, fueron interpretadas en esta época, no han de haber sido ejecutadas necesariamente en Köthen. Solamente las cantatas BWV 22 y BWV 23 („Tú, verdadero Dios y de David hijo“) fueron compuestas por Bach durante su estancia de Köthen. Tampoco estas cantatas estaban destinadas a la corte, sino que sirvieron a Bach en tanto comprobante de sus aptitudes de compositor. Ambas cantatas fueron ejecutadas por él con motivo de su examen de cantorato (Kantoratsprobe) en la ciudad de Leipzig el día 7 de febrero de 1723, en la Iglesia de Tomás (Thomas-kirche). Esto es, al menos en pensamiento habría de haber concebido Bach la cantata 22 en Köthen – el aria de tenor número 4 tiene toda la inspiración de una danza cortesana –, y partimos del hecho que Bach, en relación al caso dado, se esforzó por servir de todos los registros de su arte.

Admiración fue lo que con seguridad produjera en Leipzig el poco habitual principio de la cantata. En una introducción orquestal intervienen primero el evangelista y la

vox Christi. Bach pone música, pues, al texto evangélico solo. De aquellas partes donde se trata de todos los apóstoles se hace cargo el coro transmitiendo los pensamientos del Evangelio a la comunidad de oyentes. A la subsiguiente aria confiere Bach algo de rogatorio por medio de la figuración del oboe solo. Los pensamientos „arriba, a Jerusalén“ y „sufrimientos“ se subrayan con las pautas ascendentes así como con la turbia armonía en raro *Do bemol* mayor. Sigue entonces un recitativo acompañado de instrumentos de arco; también aquí con las acentuaciones correspondientes de ciertas expresiones centrales como „correr“, „Gólgota“, „sufrir“, „bajeza“ y „miles de alegrías“. La recién nombrada aria de tenor insiste con sus tonos sostenidos de voz cantante en expresiones como „eterno“ y „paz“; también la expresividad del movimiento hacia delante del „llévame contigo en paz allí“ („ziehe mich nach dir in Friede dahin“) resulta harto perceptible. Con la coral concluyente traza Bach el arco que regresa al principio de la cantata. Por líneas va estructurando el movimiento de coral a cuatro voces convirtiéndolo en un movimiento de orquesta obligado. Las voces de violín y de oboe, que fluyen desde el principio hasta el final sin que parezcan acabar, parecen tomar partido por el segundo elemento correspondiente en aquellos pares de contrarios de los que trata el texto: muerte y resurrección, enfermedad y vida nueva. El examen fue convincente. Los periódicos (!) informaron acerca de que la „música, sobre todo por aquellos que estiman semejante música, ha sido muy alabada“. El consejo de la ciudad empleó, pues, al hasta entonces maestro de capilla de su alteza en Köthen. Y puesto que Bach ejecutó „con gran aplauso su primera música“, fue confirmado en su cargo un trimestre después por el consejo mismo de la ciudad. Hasta qué punto Bach mismo estaba descontento con las condiciones en las que había de ejecutar sus composiciones es algo de lo que no tendremos noticia antes de 1730.

Vol. 8

Kantaten • Cantatas

BWV 23-26

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 23, 24, 25), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 26)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Januar/April 1977 (BWV 23), September/Dezember 1977/Januar 1978 (BWV 24, 25), April 1980 (BWV 26)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23 (18'35)

Thou, very God and David's Son • Toi, Dieu véritable et fils de David • Tú, verdadero Dios e Hijo de David

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Niklas Tüller - basso

Günther Passin, Hedda Rothweiler, Hansjörg Schellenberger - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello •

Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo / Cembalo • Montserrat Torrent - Organo

Ein ungefärbt Gemüte BWV 24 (17'40)

An undisguised intention • Une âme franche • Un ánimo verdadero

Arleen Augér - soprano • Helen Watts, Katharina Pugh (No. 3) - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso

Rob Roy McGregor - Tromba • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Hedda Rothweiler, Allan Vogel - Oboe d'amore •

Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25 (16'05)

There is nought of soundness within my body • Ma chair n'est plus sans tache • Nada sano en mi cuerpo hay

Arleen Augér - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Hans Wolf - Tromba • Gerhard Cichos, Gerrit Schwab, Hans Rückert - Trombone • Peter Thalheimer, Christine Thalheimer-Bartl,

Eva Praetorius - Flauto dolce • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello •

Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo / Organo

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26 (14'40)

Ah, how fleeting, ah, how empty • Hélas, combien éphémère, combien futile • Ah que fugaz, qué vana

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Bernhard Schmid - Cornetto • Peter-Lukas Graf - Flauto • Klaus Kärcher, Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe •

Kurt Etzold - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim

Erhard - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“

No. 1	Aria (Duetto S, A): Du wahrer Gott und Davids Sohn <i>Oboe I + II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	6:38
No. 2	Recitativo (T): Ach! gehe nicht vorüber <i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	2	1:44
No. 3	Coro: Aller Augen warten, Herr <i>Oboe I + II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	3	4:40
No. 4	Choral: Christe, du Lamm Gottes <i>Oboe I + II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	4	5:45
Total Time BWV 23			18:35

BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte“

No. 1	Aria (A): Ein ungefärbt Gemüte <i>Violino I+II e Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	5	5:00
No. 2	Recitativo (T): Die Redlichkeit ist eine von den Gottesgaben <i>Violoncello, Organo</i>	6	2:01
No. 3	Coro (S, A, T, B): Alles nun, das ihr wollet <i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7	3:04
No. 4	Recitativo (B): Die Heuchelei ist eine Brut <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	8	1:58
No. 5	Aria (T): Treu und Wahrheit sei der Grund <i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	9	3:47
No. 6	Choral: O Gott, du frommer Gott <i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	10	2:00
Total Time BWV 24			17:50

BWV 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“

No. 1	Coro:	Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe	11	5:16
		<i>Tromba, Trombone I-III, Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Die ganze Welt ist nur ein Hospital	12	1:44
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Aria (B):	Ach, wo hol ich Armer Rat?	13	3:04
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (S):	O Jesu, lieber Meister	14	1:22
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 5	Aria (S):	Öffne meinen schlechten Liedern	15	3:18
		<i>Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Ich will alle meine Tage	16	1:14
		<i>Tromba, Flauto dolce I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 25				15:58

BWV 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“

No. 1	Choral:	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	17	2:22
		<i>Cornetto, Flauto, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	So schnell ein rauschend Wasser schließt	18	5:21
		<i>Flauto, Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Die Freude wird zur Traurigkeit	19	0:56
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	An irdische Schätze das Herze zu hängen	20	4:29
		<i>Oboe I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (S):	Die höchste Herrlichkeit und Pracht	21	0:45
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	22	0:51
		<i>Cornetto, Flauto, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 26				14:44
Total Time BWV 23, 24, 25, 26				67:07

1. Aria

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
 Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon
 Mein Herzeleid und meine Leibespein
 Umständlich angesehen, erbarm dich mein!

Und laß durch deine Wunderhand,
 Die so viel Böses abgewandt,
 Mir gleichfalls Hülff und Trost geschehen.

2. Recitativo

Ach! gehe nicht vorüber;
 Du aller Menschen Heil,
 Bist ja erschienen,
 Die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.
 Drum nimm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;
 Ich sehe dich auf diesen Wegen,
 Worauf man
 Mich hat wollen legen,
 Auch in der Blindheit an.
 Ich fasse mich
 Und lasse dich
 Nicht ohne deinen Segen.

1. Aria

1

Thou, very God and David's Son,
 Who from eternity and from afar e'en now
 My heart's distress and this my body's pain
 With caring dost regard, thy mercy give!

And through thine hand, with wonder filled,
 Which so much evil hath repelled,
 Give me as well both help and comfort.

2. Recitative

2

Ah, do not pass me by now,
 Thou, Saviour of all men,
 Yea, art appear'd,
 The ailing and not to healthy men to give thy succor.
 Thus shall I also share in thine almighty power;
 I'll see thee now beside the road here,
 Where they have
 Deigned to leave me lying,
 E'en in my sightless state.
 I'll rest here firm
 And leave thee not
 Without thy gracious blessing.

1. Air

Toi, Dieu véritable et fils de David
 Toi qui depuis l'éternité des temps
 As déjà longuement vu
 L'affliction de mon cœur et les souffrances de mon corps
 Aie pitié de moi !

Et par ta main miraculeuse
 Qui a détourné tant de mal,
 Dispense-moi également secours et réconfort.

2. Récitatif

Ah ! ne passe pas sans me voir ;
 Toi, Sauveur de tous les hommes,
 Tu es bien venu
 Pour servir les malades et non les bien portants.
 Je prends donc aussi part à ta toute-puissance ;
 Je te vois sur ces chemins
 Où l'on
 A daigné me placer,
 Même dans l'aveuglement, je te vois.
 Je reste ferme
 Et je ne quitte pas sans ta bénédiction.

1. Aria

Tú, verdadero Dios e Hijo de David
 Quién desde la eternidad a distancia ya
 La pena de mi corazón y el dolor de mi cuerpo
 Siempre has conocido, de mí apiádate!

Y haz con un gesto de tu mano,
 Que tanto mal ha apartado,
 Que reciba yo auxilio y consuelo.

2. Recitativo

¡Ay, no te vayas;
 Tú, salvación de todos los hombres,
 Pues has venido
 Para servir a los enfermos, no a los sanos.
 Por eso participo de Tu omnipotencia;
 Por esos caminos,
 Por los que me han querido arrojar
 Hasta en la ceguera te veo.
 Me animo
 Y no te abandono
 Sin haber recibido tu bendición.

3. Coro

Aller Augen warten, Herr,
 Du allmächtger Gott, auf dich,
 Und die meinen sonderlich.
 Gib denselben Kraft und Licht,
 Laß sie nicht
 Immerdar in Fünsternüssen!
 Künftig soll dein Wink allein
 Der geliebte Mittelpunkt
 Aller ihrer Werke sein,
 Bis du sie einst durch den Tod
 Wiederum gedenkst zu schließen.

4. Choral

Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Erbarm dich unser!
 Christe, du Lamm Gottes,
 Der du trägst die Sünd der Welt,
 Gib uns dein'n Frieden. Amen.

3. Chorus

3

Ev'ry eye now waiteth, Lord,
 Thou Almighty God, on thee,
 And mine own especially.
 Give to them both strength and light,
 Leave them not
 Evermore to stay in darkness.
 Henceforth shall thy nod alone
 The beloved central aim
 Of their ev'ry labor be,
 Till thou shalt at last through death
 Once again decide to close them.

4. Chorale

4

O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Have mercy on us!
 O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Have mercy on us!
 O Christ, Lamb of God, thou,
 Who dost bear the world's own sin,
 Give us thy peace now. Amen.

3. Chœur

Tous les yeux sont dirigés vers toi, Seigneur,
 Dieu Tout-puissant,
 Et les miens tout particulièrement.
 Donne-leur force et lumière,
 Ne les laisse pas
 Pour toujours dans les ténèbres !
 À l'avenir, seul ton signe
 Sera le centre bien-aimé
 De toutes leurs œuvres
 Jusqu'à ce que tu songes un jour
 À les clore par la mort.

4. Choral

Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui portes sur toi les péchés du monde,
 Aie pitié de nous !
 Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui portes sur toi les péchés du monde,
 Aie pitié de nous !
 Christ, agneau de Dieu,
 Toi qui porte sur toi les péchés du monde,
 Donne-nous ta paix. Amen.

3. Coro

Todos los ojos están, Señor,
 Todopoderoso Dios, en Ti puestos,
 Y los míos con apremio.
 ¡Dales fuerza y luz,
 No los abandones
 Por siempre en las tinieblas!
 En adelante solamente Tú
 El amado horizonte
 Has de ser de todas mis obras,
 Hasta que Tú los cierres
 Cuando me llegue la muerte.

4. Coral

Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Ten piedad de nosotros.
 Cristo, Cordero de Dios
 Que quitas el pecado del mundo,
 Danos Tu paz. Amén.

1. Aria

Ein ungefärbt Gemüte
 Von deutscher Treu und Güte
 Macht uns vor Gott und Menschen schön.
 Der Christen Tun und Handel,
 Ihr ganzer Lebenswandel
 Soll auf dergleichen Fuße stehn.

2. Recitativo

Die Redlichkeit
 Ist eine von den Gottesgaben.
 Daß sie bei unsrer Zeit
 So wenig Menschen haben,
 Das macht, sie bitten Gott nicht drum.
 Denn von Natur geht unsers Herzens Dichten
 Mit lauter Bösem ümb.
 Solls seinen Weg auf etwas Gutes richten,
 So muß es Gott durch seinen Geist regieren
 Und auf der Bahn der Tugend führen.
 Verlangst du Gott zum Freunde,
 So mache dir den Nächsten nicht zum Feinde
 Durch Falschheit, Trug und List!
 Ein Christ
 Soll sich der Tauben Art bestreben
 Und ohne Falsch und Tücke leben.
 Mach aus dir selbst ein solches Bild,
 Wie du den Nächsten haben wilt!

1. Aria

5

An undisguised intention
 Of native faith and kindness
 Doth us 'fore God and man make fair.
 For Christians' work and commerce
 Throughout their whole life's compass
 Should on this kind of footing stand.

2. Recitative

6

Sincerity
 Is one of God's most gracious blessings.
 The fact that in our time
 There are but few who have it
 Comes from not asking God for it.
 For of itself proceeds our heart's contrivance
 In nought but evil ways;
 If it would set its course on something worthy,
 Then must it be by God's own Spirit governed
 And in the path of virtue guided.
 If God as friend thou seekest,
 Thou must thyself no foe be to thy neighbor
 Through cunning, ruse and craft!
 A Christian
 Should strive the way of doves to copy
 And live without deceit and malice.
 Within thyself impress the form
 Which in thy neighbor thou wouldst see.

1. Air

Une âme franche
 D'une fidélité et bonté toute allemande
 Plait à Dieu et aux hommes.
 Le comportement des chrétiens,
 Tous leurs mœurs
 Doivent être d'égale valeur.

2. Récitatif

L'honnêteté
 Est l'un des dons de Dieu.
 Qu'à notre époque
 Si peu de gens possèdent,
 Ce qui vient de ce qu'ils ne demandent pas à Dieu de la
 leur accorder.
 Car le fond de notre cœur n'est par nature
 Porté qu'à faire le mal ;
 S'il veut diriger sa vie sur quelque chose de bon,
 Il faut qu'il laisse Dieu régir son esprit
 Et mener sur la voie de la vertu.
 Si tu désires l'amitié de Dieu,
 Ne fais pas de ton prochain ton ennemi
 Par l'hypocrisie, le mensonge et la ruse !
 Un chrétien
 Doit aspirer à la pureté de la colombe
 Et vivre sans duplicité et malignité.
 Fais de toi-même la même image
 Que ce tu attends de ton prochain !

1. Aria

Un ánimo verdadero
 De germana fidelidad y bondad
 Ante Dios y los hombres hermosos nos hace.
 Los cristianos hacen esto y aquello
 Mas todo su hacer y devenir
 Sobre el mismo fundamento ha de hallarse.

2. Recitativo

La rectitud
 Un don de Dios es.
 El que en nuestros tiempos
 Tan pocas personas lo posean
 De no pedirlo a Dios viene.
 Pues por su naturaleza el fondo de nuestro corazón
 No hace más que el mal:
 Y si por el sendero del bien ha de conducirse
 Dios por su Espíritu ha de disponerlo,
 Por la senda de la virtud llevarlo.
 ¡Si la amistad de Dios deseas
 No te hagas del prójimo enemigo
 Con falsedad, engaño y argucias!
 El cristiano
 Como las palomas ha de ser
 Y vivir sin falsedad ni malicia.
 Haz de ti lo que deseas
 Que tu mismo prójimo sea.

3. Coro

*Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Lente tun
sollen, das tut ihr ihnen.*

4. Recitativo

Die Heuchelei
Ist eine Brut, die Belial gehecket:
Wer sich in ihre Larve steckt,
Der trägt des Teufels Liberei.
Wie? lassen sich denn Christen
Dergleichen auch gelüsten?
Gott seis geklagt! die Redlichkeit ist teuer.
Manch teuflisch Ungeheuer
Sieht wie ein Engel aus.
Man kehrt den Wolf hinein,
Den Schafspelz kehrt man raus.
Wie könnt es ärger sein?
Verleumden, Schmähn und Richten,
Verdammen und Vernichten
Ist überall gemein.
So geht es dort, so geht es hier.
Der liebe Gott behüte mich dafür!

5. Aria

Treu und Wahrheit sei der Grund
Aller deiner Sinnen,
Wie von außen Wort und Mund,
Sei das Herz von innen.
Gütig sein und tugendreich
Macht uns Gott und Engeln gleich.

3. Chorus

7

*All things now that ye wish to be done by people unto
you, that do ye to them.*

4. Recitative

8

Hypocrisy
Is of the brood which Belial concotheth.
Who self behind its mask concealeth
Doth wear the devil's livery
What? Do, then, even Christians
Such things as these now covet?
O God, forfend! Sincerity is precious.
And many fiendish monsters
Appear in angel's guise.
But let the wolf come in,
Sheep's clothing is swept out.
What could be worse than this?
For slander, spite and judgement,
Damnation and destruction
Are ev'rywhere now found.
It is the same, both there and here.
May God above protect me now from this.

5. Aria

9

Troth and truth should be the base
Of all thine intention;
As thine outward word and speech,
Be the heart within thee.
Being kind and virtuous
Makes us God and angels like.

3. Chœur

*Tout ce que vous voudrez que les hommes vous fassent,
faites-le leur aussi.*

4. Récitatif

L'hypocrisie
Est un engendrement couvé par Bélial.
Celui qui porte son masque
Adopte la dépravation du diable.
Comment ? les chrétiens, aussi,
Convoient-ils choses semblables ?
Que l'on se plaigne à Dieu ! l'honnêteté est chose rare.
Plus d'un monstre diabolique
Ressemble à un ange.
On dissimule le loup à l'intérieur de soi
Pour se donner des airs de mouton.
Rien ne pourrait être pire !
Calomnie, diffamation et condamnation,
Malédiction et extermination
Sont répandus partout.
Il en est ainsi ici, il en est ainsi là.
Que le bon Dieu m'en garde !

5. Air

Que la fidélité et la vérité soient le fondement
De tous tes sentiments,
Que l'intérieur de ton cœur
Soit comme les paroles que tu prononces de ta bouche.
Être bon et vertueux,
Voilà bien ce qui nous rend semblables à Dieu et aux
anges.

3. Coro

*Todo lo que deseéis que os hagan,
eso haced.*

4. Recitativo

La hipocresía
La obra en el pecho es de Belial.
Quien adopte su máscara
La depravación del diablo en sí lleva.
¿Cómo? ¿Tal cosa a los cristianos
Por demás satisface?
¡Ay, Dios! Cara es la rectitud.
Ciertas bestias demoníacas
De ángeles la apariencia tienen.
Si se contempla al lobo cual es
Despójasele de su piel de cordero.
¿Cómo ésto es posible?
El calumniar, afrentar y juzgar,
Condenar y destruir
Por doquier medran.
Así es por allá, así es por acá
¡El Señor me proteja!

5. Aria

La fidelidad y la verdad el fundamento sean
De todos tus sentidos
Y como por fuera la voz predique
Tu corazón por dentro sea.
La bondad y la virtud
Semejantes a Dios y a los ángeles nos hace.

6. Choral

O Gott, du frommer Gott,
 Du Brunnquell aller Gaben,
 Ohn den nichts ist, was ist,
 Von dem wir alles haben,
 Gesunden Leib gib mir,
 Und daß in solchem Leib
 Ein unverletzte Seel
 Und rein Gewissen bleib.

BWV 25

1. Coro

*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe
 vor deinem Dräuen und ist kein Friede
 in meinen Gebeinen vor meiner Sünde.*

2. Recitativo

Die ganze Welt ist nur ein Hospital,
 Wo Menschen von unzählbar großer Zahl
 Und auch die Kinder in der Wiegen
 An Krankheit hart darniederliegen.
 Den einen quälet in der Brust.
 Ein hitzges Fieber böser Lust;
 Der andre lieget krank
 An eignen Ehre häßlichem Gestank;
 Den dritten zehrt die Geldsucht ab
 Und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab.
 Der erste Fall hat jedermann beflecket

6. Chorale

O God, thou righteous God,
 Thou fountain of all blessings,
 Without whom nought exists,
 From whom is all our treasure,
 My body grant good health,
 And let within my flesh
 An uncorrupted soul
 And conscience pure e'er dwell.

1. Chorus

*There is nought of soundness within my
 body, for thou art angry, nor any quiet
 within these my bones now, for I am sinful.*

2. Recitative

Now all the world is but a hospital,
 Where mortals in their numbers passing count
 And even children in the cradle
 In sickness lie with bitter anguish.
 The one is tortured in the breast
 By raging fever's angry lust;
 Another lieth ill
 From his own honor's odious foul stench;
 The third is torn by lust for gold,
 Which hurls him to an early grave.
 The first great fall hath ev'ryone polluted

6. Choral

Ô Dieu, Dieu de piété,
 Tu es la source de tous les dons
 Sans laquelle rien n'est ce qu'il est
 De laquelle nous avons tout,
 Donne-moi un corps sain
 Et que dans ce corps
 Demeurent une âme intacte
 Et une conscience pure.

1. Chœur

*Ma chair n'est plus sans tache sous ta colère et mes os ne
 sont plus paisibles au-devant de mes péchés.*

2. Récitatif

Le monde entier n'est qu'un hôpital
 Où une multitude de gens
 Et même des enfants au berceau
 Sont alités là durement éprouvés par la maladie.
 L'un souffre dans sa poitrine
 De la maligne ardeur d'une fièvre brûlante ;
 L'autre gît malade
 Dans l'immonde puanteur de son propre honneur ;
 La cupidité décharne le troisième
 Et le précipite avant l'heure dans la tombe.
 Chacun est taché du péché originel

6. Coral

¡Oh Dios, beato Dios,
 Tú, manadero de todos los dones
 Sin el que nada sería de cuanto es,
 De quien todo tenemos!
 Dame un cuerpo sano,
 Y que en el cuerpo permanezca
 El alma no violada
 Y pura la conciencia.

1. Coro

*Nada sano en mi cuerpo hay
 para Tu oficio ni paz en mis huesos
 por el pecado.*

2. Recitativo

El mundo entero un hospital es
 Donde las personas en número incontable
 Y los niños en la cuna también
 Por la enfermedad postrados yacen.
 A uno le arde en el pecho
 La fiebre de la lascivia;
 Otro postrado yace
 Infectado por el amor a sí mismo;
 A otro la avaricia lo carcome
 Y prematuramente a la sepultura lo arroja.
 La primordial falta a todos ha mancillado

Und mit dem Sündenaußsatz angestecket.
 Ach! dieses Gift durchwühlt auch meine Glieder.
 Wo find ich Armer Arznei?
 Wer stehet mir in meinem Elend bei?
 Wer ist mein Arzt, wer hilft mir wieder?

3. Aria

Ach, wo hol ich Armer Rat?
 Meinen Aussatz, meine Beulen
 Kann kein Kraut noch Pflaster heilen
 Als die Salb aus Gilead.
 Du, mein Arzt, Herr Jesu, nur
 Weißt die beste Seelenkur.

4. Recitativo

O Jesu, lieber Meister,
 Zu dir flieh ich;
 Ach, stärke die geschwächten Lebensgeister!
 Erbarme dich,
 Du Arzt und Helfer aller Kranken,
 Verstoß mich nicht
 Von deinem Angesicht!
 Mein Heiland, mache mich von Sündenaußsatz rein,
 So will ich dir
 Mein ganzes Herz dafür
 Zum steten Opfer weihn
 Und lebenslang für deine Hülfe danken.

And with its rash of sinfulness infected.
 Ah, this great bane doth gnaw as well my members.
 Where is a cure for wretched me?
 Who will by me within my suff'ring stand?
 My healer who, who will restore me?

3. Aria

13

Ah, where shall this wretch find help?
 All my rashes, all my cankers
 Can no herb or plaster cure now
 But the balm of Gilead.
 Healer mine, Lord Jesus, thou
 Know'st alone my soul's best cure.

4. Recitativo

14

O Jesus, O dear Master,
 To thee I flee:
 Ah, strengthen thou my weakened vital spirits!
 Have mercy now,
 Thou help and doctor of all ailing,
 O thrust me not
 Hence from thy countenance!
 My Healer, make me clean from my great rash of sin,
 And I will thee
 Give all my heart in turn
 In lasting sacrifice
 And through my life for all thy help be grateful.

Et est contaminé par la lèpre du péché.
 Hélas ! ce poison ronge aussi mes membres ;
 Pauvre de moi, où trouverais-je un remède ?
 Qui me soutient dans ma misère ?
 Qui est mon médecin, qui peut m'aider encore ?

3. Air

Ah, pauvre de moi, où trouverais-je conseil ?
 Ma lèpre, mes tumeurs
 Ne peuvent guérir ni les herbes ni les emplâtres
 Que le baume de Galaad.
 Toi, seigneur Jésus, mon médecin, toi seul
 Connais la meilleure cure pour mon âme.

4. Récitatif

Ô Jésus, cher maître,
 Je me réfugie auprès de toi,
 Ah, tu fortifies les esprits affaiblis.
 Aie pitié,
 Toi qui es le médecin et l'assistant de tous les malades,
 Ne me repousse pas
 De devant ta face !
 Mon sauveur, purifies-moi de la lèpre du péché.
 En retour je te consacrerai
 Mon cœur entier
 En offrande constante
 Et je te remercierai de ton aide ma vie entière.

Y con el pecado contagiado.
 ¡Ay, este veneno también mis miembros inflama!
 ¿Dónde, misero de mí, remedio encontraré?
 ¿Quién será mi médico, quien mi auxilio?

3. Aria

¡Ah, misero de mí, donde encontraré auxilio?
 Mi lepra, mis llagas
 No hay yerba ni remedio que curarlas pueda
 Sino el bálsamo de Gilead.
 Tú, mi médico, Señor Jesús,
 Solo Tú el mejor remedio del alma sabes.

4. Recitativo

¡Oh Jesús, querido Maestro,
 A Ti imploro,
 Ay, fortalece los débiles ánimos!
 ¡Apíadate,
 Tú, médico y auxilio de todos los enfermos,
 No me eches,
 De junto a Ti!
 Mi Salvador, purifícame de la plaga del pecado,
 Y así todo mi corazón
 En perenne sacrificio ofrecerte quiero
 Y toda la vida Tu auxilio agradecerte.

5. Aria

Öffne meinen schlechten Liedern,
 Jesu, dein Genadenohr!
 Wenn ich dort im höhern Chor
 Werde mit den Engeln singen,
 Soll mein Danklied besser klingen.

6. Choral

Ich will alle meine Tage
 Rühmen deine starke Hand,
 Daß du meine Plag und Klage
 Hast so herzlich abgewandt.
 Nicht nur in der Sterblichkeit
 Soll dein Ruhm sein ausgebreit':
 Ich wills auch hernach erweisen
 Und dort ewiglich dich preisen.

BWV 26

1. Coro

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 Ist der Menschen Leben!
 Wie ein Nebel bald entstehet,
 Und auch wieder bald vergehet,
 So ist unser Leben, sehet!

5. Aria

Open to my songs so meager,
 Jesus, thy most gracious ear!
 When I there in choirs above
 Shall be with the angels singing,
 Shall my thankful song sound better.

6. Chorale

I will all my days forever
 Glorify thy mighty hand,
 That thou all my drudge and mourning
 Hast so graciously repelled.
 Not alone in mortal life
 Shall I tell thy glory wide:
 I will e'en hereafter tell it
 And there evermore extol thee.

1. Chorus

Ah, how fleeting, ah, how empty
 Is the life of mortals!
 As a mist which quickly riseth
 And again as quickly passeth,
 Even thus our life is, witness!

5. Air

Écoute mes pauvres cantiques,
 Jésus, d'une oreille conciliante !
 Lorsque là-haut dans le chœur céleste
 Je chanterai avec les anges,
 Mon chant de grâce résonnera beaucoup mieux.

6. Choral

Je veux consacrer tous les jours de mon existence
 À glorifier ta forte main,
 Que tu as avec tant d'amour
 Détourner les tourments et les plaintes de moi.
 Non seulement parmi les mortels
 Ta gloire doit être propagée :
 Je veux aussi en témoigner dans l'au-delà
 Et t'y glorifier éternellement.

1. Chœur

Hélas, combien éphémère, combien futile
 Est la vie de l'homme !
 Se levant comme le brouillard
 Et se dissipant aussi vite que lui
 Voyez, telle est notre vie !

5. Aria

¡Abre a mis malas canciones
 Jesús, los oídos de Tu Gracia!
 Cuando allá en el alto coro me halle
 Con los ángeles cantaré
 Y mi cántico de gratitud más hermoso será.

6. Coral

Todos mis días quiero
 Tu poderosa mano alabar
 Pues de mi miseria y lamento
 Tu corazón se ha compadecido.
 No solo en la mortal vida
 Ha de extenderse tu gloria:
 También después tributarte quiero
 Y eternamente alabarte en el cielo.

1. Coro

¡Ah qué fugaz, qué vano
 La vida del hombre es!
 Como una niebla pronto se origina
 Y de igual modo también termina
 Así es nuestra vida, ved !

2. Aria

So schnell ein rauschend Wasser schießt,
So eilen unser Lebenstage.

Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,
Wie sich die Tropfen plötzlich teilen,
Wenn alles in den Abgrund schießt.

3. Recitativo

Die Freude wird zur Traurigkeit,
Die Schönheit fällt als eine Blume,
Die größte Stärke wird geschwächt,
Es ändert sich das Glück mit der Zeit,
Bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,
Die Wissenschaft und was ein Mensch dichtet,
Wird endlich durch das Grab vernichtet.

4. Aria

An irdische Schätze das Herz zu hängen,
Ist eine Verführung der törichten Welt.

Wie leichtlich entstehen verzehrende Glut,
Wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,
Bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

5. Recitativo

Die höchste Herrlichkeit und Pracht
Umhüllt zuletzt des Todes Nacht.
Wer gleichsam als ein Gott gesessen,
Entgeht dem Staub und Asche nicht,

2. Aria

As fast as rushing waters gush,
So hasten on our days of living.

The time doth pass, the hours hasten,
Just as the raindrops quickly break up
When all to the abyss doth rush.

3. Recitative

Our joy will be to sadness turned,
Our beauty falleth like a flower,
The greatest strength will be made weak,
Transformed will be good fortune all in time,
Soon is the end of fame and honor,
What scholarship and what mankind contriveth
When at the last the grave extinguish.

4. Aria

Upon earthlay treasure the heart to be setting
Is but a seduction of our foolish world.

How easily formed are the holocaust's embers,
What thunder and power have waters in floodtime
Till all things collapse into ruin and fall.

5. Recitative

The highest majesty and pomp
Are veiled at last by death's dark night.
Who almost as a god was honored
Escapes the dust and ashes not,

2. Air

Aussi rapidement qu'une eau jaillissante
Défilent les jours de notre vie.

Le temps s'écoule, les heures passent hâtivement
Comme les gouttes qui se divisent soudainement
Quand tout se précipite dans le gouffre.

3. Récitatif

La joie se transforme en tristesse,
La beauté se fane comme une fleur.
La plus grande force s'affaiblit,
La fortune change avec le temps,
C'en est bientôt fait de l'honneur et de la gloire,
La science, et ce que crée l'esprit humain
Sont finalement anéantis par la tombe.

4. Air

Tenir de tout son cœur aux trésors terrestres
Est une tentation de ce monde insensé
Avec quelle facilité, le brasier se forme et se consume
Dans quel mugissement et quel déchirement les
flots bouillonnent
Jusqu'à ce que tout retombe anéanti, en ruines!

5. Récitatif

Une splendeur et un éclat extrêmes
Sont finalement recouverts de la nuit de la mort.
Même celui qui trône comme un dieu,
N'échappe pas à la poussière,

2. Aria

Tan rápido como el veloz arroyo corre
Nuestros días se consumen.
El tiempo pasa, la hora viene
En que las gotas se dispersan
Cuando todo al abismo se precipite.

3. Recitativo

La alegría tristeza se hará
La belleza cual flor se marchitará,
La robusta fuerza se debilitará,
La felicidad se tornará con el tiempo,
Pronto el honor y la fama,
La ciencia y cuanto el hombre hace
A la sepultura arrojado será.

4. Aria

A poner el corazón en las cosas terrenales
Seduce el loco mundo.
¡Cuán rápido surgen las ascuas devoradoras
Cómo truenan y desgarran las intrépidas corrientes
Todo en astillas y ruinas dejando!

5. Recitativo

La más excelsa majestad y esplendor
Ocultos permanecen en la noche de la muerte.
Quien como un Dios andaba
En polvo y ceniza se deshace

Und wenn die letzte Stunde schläget,
 Daß man ihn zu der Erde trägt,
 Und seiner Hoheit Grund zerbricht,
 Wird seiner ganz vergessen.

6. Choral

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
 Sind der Menschen Sachen!
 Alles, alles, was wir sehen,
 Das muß fallen und vergehen.
 Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen.

And when the final hour striketh
 In which he to the earth is carried
 And his own height's foundation falls,
 Is he then quite forgotten.

6. Chorale

Ah, how fleeting, ah, how empty
 Are all mortal matters!
 All that, all that which we look at,
 What must fall at last and vanish.
 Who fears God shall stand forever.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

Et quand sonne sa dernière heure,
 Quand on le met en terre
 Et quand les bases de sa grandeur se rompent,
 Il sombre entièrement dans l'oubli.

6. Choral

Hélas, combien éphémère, combien futile
 Sont les choses humaines!
 Tout, tout ce que nous voyons
 Doit tomber en désuétude et mourir;
 Mais celui qui craint Dieu reste éternel.

Y cuando la hora postrera suena
 Y al sepulcro lo llevan
 Su alteza se derrumba
 Y de él ni recuerdo queda.

6. Coral

¡Ah qué fugaz, qué vana
 La vida del hombre es!
 Todo, todo lo que vemos
 Habrá de dar en el olvido y caer.
 Mas por siempre perdura quien en Dios confía.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23

Entstehung: zum 7. Februar 1723

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Dichter unbekannt. Satz 4: Deutsche Übersetzung des Agnus Dei (Braunschweig 1528)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 und 71

Fünzig Tage vor Ostern wird im Sonntagsevangelium Lk 18, 31–43 gelesen. Jesus kündigt sein bevorstehendes Leiden an und bricht auf nach Jerusalem. Unterwegs, in Jericho, heilt er einen Blinden, der ihn um Erbarmen angefleht hatte: „Dein Glaube hat dir geholfen“. Der Name „Estomihi“ für diesen letzten Sonntag vor der Passionszeit zitiert die ersten Worte „Esto mihi in Deum protectorem“ (Sei mir ein Beschützer im Herrn) des lateinischen Introitus zur Messe dieses Tages.

Als Johann Sebastian Bach sich 1723 um das Amt des Thomaskantors bewarb, wurde er für den Sonntag Estomihi (7. Februar) nach Leipzig bestellt, um seine Probestücke abzuliefern. Er führte im Gottesdienst zwei Kantaten auf, je eine vor und nach der Predigt. Das eine Stück war die Kantate BWV 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, das andere die vorliegende Kantate BWV 23. Während die Kantate BWV 22 an den im Evangelium zuerst beschriebenen Aufbruch nach Jerusalem und der Leidensankündigung Jesu anknüpft, konzentriert sich die Kantate BWV 23 auf die Heilung des Blinden. Die Eingangsworte des Textes sowie der Schlußchoral greifen dessen Bitte um Erbarmen auf, während die Texte der beiden mittleren Sätze die Blindheit und die Rolle Jesu bei ihrer Überwindung sowie das Bild von Licht und Finsternis auf den einzelnen Christen und die Gemeinschaft der Gläubigen übertragen. Der gewöhnlich in der Passionszeit gesungene Choral „Christe, du Lamm Got-

tes“ weist dagegen auf Christi beginnendes Leiden; Bach verwendet hier einen Satz, mit dem er zwei Jahre später, bei ihrer zweiten Aufführung, die Johannes-Passion BWV 245 (Fassung II) beschließen wird. Darüberhinaus verklammert er dieses Lied und den Passionsgedanken mit dem Kantatentext, indem er die Chormelodie in langen Notenwerten instrumental (Oboe, Violinen) im Rezitativ Nr. 2 zitiert. Und auch der Beginn des Continuo sowie der Baßstimme im dritten Satz spielen den Anfang der Melodie.

Bach brachte die Kantate naturgemäß aus Köthen mit; für die Leipziger Aufführung fügte er kurzfristig den ebenfalls schon bestehenden Choral an und vollendete damit die kunstvolle Architektur der Kantate. Da er den Choral von Zink und Posaunen verstärken ließ, mußte er die Kantate, der Stimmung wegen, einen Halbton nach unten transponieren. Zum ursprünglichen c-Moll kehrte er für eine spätere, ohne Bläser erfolgte Aufführung (1728/31) zurück; in dieser Version ist die Kantate hier eingespielt.

Bemerkenswert am Verhältnis von Text und Musik in dieser Kantate ist, neben den chromatischen Auf- und Abwärtsbewegungen (Herzeleid – Hilfe und Trost) im Eingangsduett, der in allen drei Strophen unterschiedlich auskomponierte Schlußchoral. Hier führt Bach sein enormes Repertoire kontrapunktischer und satztechnischer Künste vor, gewiß auch, um seiner Bewerbung künstlerischen Nachdruck zu verleihen. Damit hatte er, wie wir wissen, letztlich Erfolg.

Ein ungefärbt Gemüte BWV 24

Entstehung: zum 20. Juni 1723

Bestimmung: 4. Sonntag nach Trinitatis

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 3: Matth. 7,12.

Satz 6: Strophe 1 des Chorals „O Gott, du frommer Gott“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 5': 127 – NBA I/17.1: 49

Nach erfolgreicher Bewerbung trat Bach am 30. Mai 1723, dem 1. Sonntag nach Trinitatis, in Leipzig sein Amt als Thomaskantor an. Als erste Kantate führte er „Die Elenden sollen essen“ (BWV 75) auf, „mit gutem applaus“, wie die Zeitung schrieb. Die Leipziger waren mit ihrer Wahl also einstweilen zufrieden, obwohl sie ihren Favoriten, Georg Philipp Telemann, nicht bekommen hatten. Die genannte Kantate wurde, in zwei Teilen, vor und nach der Predigt musiziert. So hielt es Bach auch mit den Stücken für die folgenden beiden Sonntage: BWV 76 („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“) und 21 („Ich hatte viel Bekümmernis“, bereits in Weimar komponiert) sind ebenfalls zweiteilige Kantaten. Am 4. Sonntag nach Trinitatis brach Bach mit dieser Reihe. Vermutlich aber wurde im Gottesdienst, neben der vorliegenden Kantate BWV 24, noch BWV 185 („Barmherziges Herze der ewigen Liebe“) musiziert – ein Stück vor und eines nach der Predigt.

Die Bezugnahme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ auf das Sonntagsevangeliem wird nur am Rande deutlich. Das Rezitativ Nr. 2 kommt auf den Nächsten zu sprechen, den man sich nicht zum Feinde machen solle – ein zentraler Passus aus der Bergpredigt, aus der die Gottesdienstbesucher an diesem Sonntag einen Ausschnitt hörten (Luk. 6, 36 – 42).

Die Kantate weist eine bemerkenswert symmetrische Anlage auf. Im Mittelpunkt (Nr. 3) steht ein vertontes Bibelwort, das Bach für (in Concertisten und Ripienisten geteilten) Chor sowie das Gesamtinstrumentarium vertont. Dieser Satz präsentiert, in Form von Präludium und Fuge, den Text gleich zweimal, zunächst im Wechsel von Gesangsstimmen und Instrumenten, schließlich durch die obligat geführte Clarinstimme überhöht. Er gewinnt an Wirkung durch die um ihn herum gruppierten, dem Christen bisweilen kräftig ins Gewissen redenden Rezitative. Zwei Arien (Nr. 1 und Nr. 5) bilden dazu den Rahmen; in der ersten Arie fügt Bach die Streicher unisono, Altstimme und Continuo zu einem Triosatz, in der zweiten die beiden Oboi d'amore, Tenorstimme und Continuo zu einem Quartett. Das oktavumspannende, alle Stimmen durchwandernde musikalische Motiv auf den Text „Treu und Wahrheit hat sein Grund“ bekommt hier etwas Bekräftigendes, Unumstößliches. Im Schlußchoral verwendet Bach noch einmal das gesamte Instrumentarium und betont die Gewichtigkeit dieses Beschlusses durch instrumentale Zwischenspiele und zum schlichten Chorsatz obligat geführte Begleitfiguren.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25

Entstehung: zum 29. August 1723

Bestimmung: 14. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 38, 4. Satz 6: Strophe 12 des Chorals „Treuer Gott, ich muß dir klagen“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

Im Evangelium des Sonntages hörte der Gottesdienstbesucher die Geschichte von der Heilung der zehn Aussätzigen (Luk. 17, 11-19). Es ist verständlich, daß Bach für seine musikalische Predigt zu einem Text griff, der mit Bildern aus dem zeitgenössischen Gesundheitswesen nicht geizt und in seiner Drastik heutige Leser befremden, bisweilen auch amüsieren mag. Stets jedoch meint er nicht die Krankheit als solche, sondern das Ungesunde im übertragenen Sinn. Der Leib ist äußeres Abbild der Seele, Fieber ein Zeichen für Eitelkeit, Streben nach Besitz oder böse Lust. Natürlich ist Jesus dafür der beste Arzt, jedoch auch als solcher nur ein Helfer auf dem Weg in den Himmel. Dort wird der Patient mit den Engeln um die Wette sein Danklied singen.

Dieser Gedankengang beschreibt, wie so oft in der damaligen Kantatenliteratur, einen Weg aus allzu irdischer Niedrigkeit zur himmlischen Erfüllung. Musikalisch drückt Bach dies mit einer reich instrumentierten, auf drei relativ düstere, lediglich vom Continuo gestützten Sätze (Nr. 2 bis 4) folgenden Arie im gelösten Charakter eines Menuettsatzes aus. Drei Blockflöten antworten dem Chor aus Streichern und Oboen echoartig, wie aus der fernen, jenseitigen Welt.

Die Rezitative zuvor (Nr. 2 und 4) führten den Leipziguern die Kunst vor, in der Bach Texte durch die Führung

von Stimmen und Harmonien auszudeuten wußte. Dazwischen erklingt eine Arie (Nr. 3), deren ostinatoartig verharrende musikalische Figur jene Ratlosigkeit, von der der Text spricht, abbilden könnte. Der Schlußchoral in hellem, hohe Stimmlagen erforderndem C-Dur bekräftigt das Ziel, aus der Krankheit zum Seelenheil gefunden zu haben

Eröffnet hatte Bach sein Stück mit einem kunstvollen Chorsatz, einer Bearbeitung des Chorals „Herzlich tut mich verlangen“, zu dessen Melodie zu Bachs Zeit freilich auch eine Nachdichtung des 6. Psalms gesungen wurde („Ach Herr, mich armen Sünder“). Die Weise des ersten Verses erklingt zunächst im Continuo; der Chor singt darüber eine Fuge auf den Text von Psalm 36, Vers 4. Die Posaunen und oktavierende Blockflöten tragen dazu abschnittsweise den Choral in vierstimmigem Satz vor. Der Vokalpart verdichtet und variiert das kontrapunktische Gefüge derart, daß bereits in diesem Eingangsstück der Hörer auf die dramaturgische Steigerung und die Gedankenführung der gesamten Kantate vorbereitet wird.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig BWV 26

Entstehung: zum 19. November 1724

Bestimmung: 24. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Michael Franck (1652). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 13 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 12 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 51: 191 – NBA I/27: 31

Albert Schweitzer beschrieb in seinem berühmten Bach-Buch (1904, deutsch 1908) als erster die musikalische Sprache Johann Sebastian Bachs unter zeitgenössischem, nicht historischem Blickwinkel. Zahllose Motive von Bildhaftigkeit fand er in seiner „ästhetisch-praktischen Studie“ heraus, eine Technik Bachs, der Sprache zu besonderem, eindringlichem Ausdruck zu verhelfen. Außerdem versuchte der damalige Pariser Organistenschüler, die seit Richard Wagner virulente Technik der Verwendung musikalischer Motive bereits in der barocken Musik aufzuspüren. So abwegig das vielen heute, da man von der barocken Affektenlehre weiß, auch erscheinen mag: die Choralkantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ aus Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr belegt, daß musikalische Bildhaftigkeit auch heute sofort Wirkung auf den Hörer haben kann. Wirkung, die den Sinn des Textes, erschlossen aus einzelnen Worten, unmittelbar durch Töne zur Entfaltung bringt. Nicht ohne Grund erwähnt Schweitzer immer wieder gerade diese Kantate.

Auseinanderstrebende, sich verflüchtigende Tonskalen verdeutlichen im Eingangsschor die Nichtigkeit menschlichen Lebens. Die Eile der Lebenstage (Arie Nr. 2) rauscht auch musikalisch in Flöte, Violine und Tenorstimme wie Wasser davon, während die staksige Gavotte

im Oboengewand eines Totentanzes die irdischen Schätze als „Verführung der törichtten Welt“ brandmarkt. In dieser Arie (Nr. 4) hört man auch, wie alles Irdische in Gluten und Fluten versinkt und in Trümmer fällt. Selbst in den Rezitativen kostet Bach, mit den bescheidenen Mitteln von Stimmführung und Harmonik, den Gegensatz von Freude und Traurigkeit, Stärke und Schwäche (Nr. 3) sowie Pracht und Tod (Nr. 5) aus. Die dem zeitgenössischen Denken stark verhaftete Bildersprache des Textes beschäftigte Bach offenbar so sehr, daß er andere, aus dem Sonntagsevangelium sich ebenfalls ergebende Möglichkeiten, das Thema von der Vergänglichkeit des Lebens musikalisch-theologisch zu durchdringen, beiseite ließ. Anstatt die im Evangelium (Matth. 9, 18 - 26) beschriebene Totenerweckung auf das Erlösungswerk Christi zu verweisen, verharrt Bach bei der allzu menschlichen Ursache des Todes.

Ein besonderer Feiertag war der 19. November 1724 nicht. Daß Bach für den Gottesdienst dieses Tages ein so herausragendes Werk schuf, war für ihn dennoch und offenkundig mehr als bloße Erfüllung irdischen Dienstes.

Thou very God and David's Son BWV 23

Composed for: 7 February 1723

Performed on: Quinquagesima Sunday

Text: Unknown author. Movement 4: German translation of Agnus Dei (Braunschweig 1528)

Complete editions: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 and 71

The Gospel reading fifty days before Easter is Luke 18, 31–43. Jesus foresees his suffering and goes up to Jerusalem. In Jericho, he heals a blind man who asks him for his mercy: “Thy faith hath saved thee”. This last Sunday before Lent is also known as “Estomihi” in German, after the words “Esto mihi in Deum protectorem” (Be my protector in the Lord) of the Latin introit for this Sunday’s service.

When Johann Sebastian Bach applied for the Cantorate of St. Thomas in 1723, he was invited to Leipzig for an audition on Quinquagesima Sunday (7 February). He performed two cantatas in the service, one before, one after the sermon. The first piece was cantata BWV 22 (*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*), the second was this cantata, BWV 23. While cantata BWV 22 refers to the first part of the Gospel reading – Jesus’ departure to Jerusalem and forecast of his suffering – cantata BWV 23 focuses on the healing of the blind man. The first words of the text and the final chorale resume this plea for mercy, while the texts of the two central movements transfer blindness and Jesus’ role in overcoming it and the image of light and darkness to every fellow Christian and the congregation at large. The chorale *Christe, du Lamm Gottes*, which is normally sung at Lent, already points to the beginning of Christ’s suffering; Bach uses a movement here that appeared again two years later at the end of the second performance of his St. John’s Passion (BWV 245, version II).

In addition, he interweaves this song and reflections on suffering with the cantata text by quoting the chorale melody in long notes in the instrumental setting (oboe, violin) of recitative no. 2. Also the continuo and bass voices in the third movement start off by playing the first strains of this melody.

Of course, Bach had written this cantata in Köthen; for the Leipzig performance he quickly added an existing chorale, thus completing the elaborate architecture of the cantata. As he reinforced the chorale with brass and trombones, he had to transpose the cantata a semitone lower for tuning reasons. However, he returned to the original C minor key for a later (1728/31) performance without wind instruments (the version of our recording).

The relationship between text and music in this cantata is striking for the chromatic ups and downs (heart’s distress – help and comfort) of its opening duet, and the differentiated composition of the final chorale in all three verses. Bach uses this work to showcase his vast repertoire of contrapuntal and composition skills, and definitely to highlight his creativity as an artist for his application. And, as we know, this approach proved to be successful.

An undisguised intention BWV 24

Composed for: 20 June 1723

Performed on: Fourth Sunday after Trinity

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 3: Matth. 7,12. Movement 6: verse 1 of the chorale *O Gott, du frommer Gott* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 5': 127 – NBA I/17.1: 49

After his successful application, Bach took up office as cantor of St. Thomas in Leipzig on 30 May 1723, the first Sunday after Trinity. The first cantata he performed was *Die Elenden sollen essen* (BWV 75), “to great applause”, as the newspaper wrote. So the people of Leipzig were happy with their choice, although their favourite, Georg Philipp Telemann, hadn’t made it. This cantata was given in two parts, one before, one after the sermon. And Bach did the same with his pieces for the following two Sundays: BWV 76 (*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*) and 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*, already composed in Weimar) are also in two parts. On the fourth Sunday after Trinity Bach interrupted this series. But probably he performed both the present cantata – BWV 24 – and BWV 185 (*Barmherziges Herze der ewigen Liebe*) in the actual service – one piece before, one after the sermon.

The cantata’s reference to the Gospel reading of the day is only marginal. Recitative no. 2 admonishes the listener to be no foe to one’s neighbour – a central topic of the Sermon on the Mount from which the congregation heard an extract on that Sunday (Luke 6, 36 – 42).

The cantata is striking for its symmetric design. The text of its centrepiece (no. 3) is taken from the Bible, and Bach sets it to music for the choir (divided into *concertino* and *ripieno* voices) and the full orchestra. This movement

features the text twice, in a prelude and fugue, first in alternating vocal and instrumental parts, and finally in the soaring obligato clarin voice. It gains added impact through the recitatives around it, which are mostly intended to appeal to the congregation’s conscience. Two arias (no. 1 and no. 5) frame the cantata; in the first aria Bach groups the unisonal strings, alto and continuo in a trio setting, in the second he creates a quartet out of the two oboi d’amore, the tenors and continuo. The musical motif on the text *Treu und Wahrheit hat sein Grund*, which spans a whole octave and penetrates all the voices, establishes an affirmative, firmly grounded mood. In the concluding chorale Bach uses the full orchestra once again and gives this decision added weight with instrumental intermezzi and obligato figures accompanying the simple chorus setting.

There is nought of soundness within my body BWV 25

Composed for: 29 August 1723

Performed on: 14th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: psalm 38, 4. Movement 6: verse 12 of the chorale *Treuer Gott, ich muß dir klagen* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

The Gospel reading of this Sunday tells the story of the healing of the ten lepers (Luke 17, 11-19). We can understand why, for his musical sermon, Bach used a text with numerous images from contemporary medicine, which take today's reader aback or even amuse him. However, throughout the text Bach doesn't mean illness itself but unsoundness in a figurative sense. The body is a reflection of the soul, fever a sign of vanity, greed or angry lust. Of course, Jesus is the best healer, but he can only help the patient on his way to heaven, where he can sing songs of praise to rival those of the angels.

As is often the case in cantata librettos of this period, this line of thought describes a way out of earthly baseness to divine fulfilment. Musically Bach expresses this in a richly orchestrated and serene minuet-style aria, following three rather sombre movements only accompanied by the continuo (no. 2 to 4). Three recorders answer the string and oboe chorus like echoes from the distant hereafter.

The preceding recitatives (no. 2 and 4) are fine examples of Bach's text interpretation through composition and harmonies. In-between comes an aria (no. 3) that could be an expression of perplexity the text speaks of in its ostinato-like persistent musical figure. The final chorale in

C major, a key that calls for bright high registers, reaffirms the goal of escaping the unsoundness of the body to find redemption for the soul.

Bach started this piece with an elaborate opening chorus, an adaptation of the chorale *Herzlich tut mich verlangen*, on the melody to which the congregation naturally sang a free adaptation of the 6th psalm even in Bach's age (*Ach Herr, mich armen Sünder*). The melody of the first verse is first featured in the continuo; the choir soars above it with a fugue on the text of psalm 36, verse 4. Trombones and, an octave higher, recorders perform individual passages of the chorale in a four-part setting. The vocal part intensifies and varies the contrapuntal fabric in a way that the opening movement prepares the listener for the dramatic intensification and stream of thought of the whole cantata.

Ah how fleeting, ah, how empty BWV 26

Composed for: 19 November 1724

Performed on: 24th Sunday after Trinity

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Michael Franck (1652). Identical wording: verses 1 and 13 (movements 1 and 6); reworded (by unknown author): verses 2 to 12 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 5': 191 – NBA I/27: 31

In his famous Bach book (1904, German 1908) Albert Schweitzer first described Johann Sebastian Bach's musical language from a contemporary, non-historic angle. In his "practical esthetical study", he discovered numerous motifs of imagery a technique of Bach's to give language a special, forceful expression. In addition, Schweitzer, who was then an organ scholar in Paris, tried to identify the technique of musical motifs, which had been rampant since Richard Wagner, in Baroque music. However odd this may seem now that we know of the baroque affect theory, the chorale cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* from Bach's second year in Leipzig shows that musical imagery still has an immediate effect on today's listener. An effect that instantly puts across the meaning of the text – and its individual words – through notes. Therefore it is not without reason that Schweitzer constantly refers to this cantata.

Divergent, fleeting scales express the triviality of human existence in the opening chorus. The fast pace of human life (aria no. 2) gushes away like rushing waters musically expressed by the flute, violin and tenor voice, while the faltering bassoon gavotte of a danse macabre brands earthly treasures as "seduction of the foolish world". In this aria (no. 4) we also hear that all earthly things must perish in fire and flooding and collapse into ruin. Even in

the recitatives Bach revels in contrasts such as joy and despair, strength and weakness (no. 3), pomp and death (no. 5) with the humble means of composition and harmony. The imagery of the text which was strongly rooted in contemporary thinking obviously preoccupied Bach so much that he ignored other interpretations of the Gospel reading to penetrate the subject of the fleeting nature of human life by musical and theological means. Instead of referring the awakening of the dead described in the Gospel (Matth. 9, 18 - 26) to Christ's work of redemption, Bach focuses on all to human causes of death.

19 November 1724 was not a special feast day. The fact that Bach still created such a major work for the service of this Sunday obviously meant much more to him than just meeting an earthly obligation.

Toi, Dieu véritable et fils de David BWV 23

Création: pour le 7 février 1723

Destination: septième dimanche avant Pâques

Texte: poète inconnu. Mouvement 4: traduction allemande de l'Agnus Dei (Brunswick 1528)

Éditions complètes: BG 5¹: 95 – NBA I/8.1: 35 et 71

Cinquante jours avant Pâques, le texte de lecture du dimanche est l'Évangile selon Luc 18, 31-43. Jésus y annonce sa souffrance prochaine et part pour Jérusalem. Sur son chemin, à Jéricho, il guérit un aveugle qui l'avait imploré de sa compassion : « Ta foi t'a aidé ». Le nom de « Estomihi » attribué au dernier dimanche avant le début du Carême cite les premiers mots « Esto mihi in Deum protectorem » (Sois mon protecteur dans le Seigneur) de l'introit en latin de la messe de ce jour.

Lorsque Johann Sebastian Bach, en 1723, posa sa candidature à la fonction de cantor de Saint-Thomas, il fut appelé à Leipzig, le dimanche Estomihi (7 février) pour livrer ses morceaux probatoires. Il exécuta durant le service religieux deux cantates, l'une avant et l'autre après le sermon. L'un de ces morceaux était la cantate BWV 22 « Jésus réunit les Douze autour de lui », l'autre était la cantate présente BWV 23. Alors que la cantate BWV 22 établit le lien avec l'histoire du départ pour Jérusalem et ensuite l'annonce de la passion de Jésus-Christ, la cantate BWV 23 se concentre sur la guérison de l'aveugle. Les paroles d'introduction du texte ainsi que le choral final reprennent sa demande de compassion, alors que les textes des deux mouvements du milieu transcrivent la cécité et le rôle de Jésus en expression du triomphe contre elle ainsi que de l'image de la lumière et de l'obscurité sur le chrétien et la communauté des croyants. Le choral « Christ, toi l'agneau de Dieu » qui est chanté d'habitude

au temps de la Passion indique par contre déjà le début de la souffrance du Christ ; Bach utilise ici un mouvement avec lequel, deux années plus tard, il clôturera la Passion selon saint Jean qui en était la deuxième exécution (BWV 245, version II). En outre, il insère ce cantique et l'idée de la Passion dans le texte de la cantate en récitant la mélodie du choral en de longues notes jouées par des instruments (hautbois, violons) dans le récitatif n° 2. Et même le début du continuo ainsi que les voix de basse jouent dans le troisième mouvement le commencement de la mélodie.

Bach apportait la cantate naturellement de Köthen ; pour l'exécution à Leipzig, il ajouta peu de temps avant le choral qui existait déjà avant et acheva ainsi l'architecture faite avec beaucoup d'art de la cantate. Puisqu'il renforça le choral d'instruments à vent et de trombones, il a dû transposé la cantate un demi-ton vers le bas en raison des accords. Il revint au do mineur d'origine pour une exécution ultérieure qui fut réalisée sans les instruments à vent (1728/31) ; la cantate est ici enregistrée dans cette version.

Ce qui est remarquable dans le rapport entre le texte et la musique dans cette cantate est au-delà des mouvements ascendants et descendants chromatiques (affliction de mon cœur – secours et réconfort) dans le duo du début, le choral final composé différemment dans toutes les trois strophes. C'est bien ici que Bach fait la démonstration de son énorme répertoire dans l'art du contrepoint et de la technique du mouvement, certainement également pour conférer à sa candidature une vigueur artistique. Et comme nous le savons, il a eu en fin de compte le succès attendu de cette façon.

Une âme franche BWV 24

Création: pour le 20 juin 1723

Destination: le quatrième dimanche après la Trinité

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 3: Matthieu 7,12. Mouvement 6 : strophe 1 du choral «O Dieu, Dieu de douceur» de Johann Heermann (1630)
Éditions complètes: BG 5^e: 127 – NBA I/17.1: 49

Après que sa candidature fut accepté, Bach entra en fonction à Leipzig le 30 mai 1723, le premier dimanche après la Trinité, en tant que cantor de Saint-Thomas. «Les malheureux mangeront et seront rassasiés» (BWV 75) fut la première cantate qu'il exécuta à Leipzig, «avec beaucoup d'applaudissements», comme l'écrivit le journal. Ses contemporains de Leipzig étaient donc, pour le moment, satisfaits de leur choix bien qu'ils n'avaient pas obtenu leur favori, Georg Philipp Telemann. Cette cantate a été jouée en deux morceaux avant et après le sermon. C'est ainsi que Bach procéda également avec les morceaux exécutés lors des deux dimanches suivants : BWV 76 («Les cieux rapportent la gloire de Dieu») et 21 («J'avais beaucoup de tourments» qui avait déjà été composée à Weimar) sont également des cantates divisées en deux parties. Le quatrième dimanche après la Trinité, Bach interrompit ce cycle. Mais il est probable que durant le service religieux, en plus de la cantate BWV 24 présente, il joua encore la cantate BWV 185 («Cœur miséricordieux de l'amour éternel») – une partie avant et une après le sermon.

Le rapport existant entre la cantate «Une âme franche» et l'Évangile lu ce dimanche n'est que marginalement sensible. Le récitatif n° 2 vient à parler du prochain dont on ne devrait pas se faire un ennemi – un passage central dans le sermon sur la montagne dont les paroissiens entendirent une partie lors de ce dimanche (Luc 6, 36 - 42).

La cantate a une structure remarquablement symétrique. Au centre (n° 3), se trouve la Parole biblique que Bach met en musique pour le chœur (divisé en solistes et en ripieno) ainsi que pour tous les instruments. Ce mouvement présente le texte deux fois sous la forme d'un prélude et d'une fugue, tout d'abord en alternance entre les voix chantées et les instruments, enfin relevé de la voix de clarinette menée en obligé. Son effet croît grâce aux récitatifs qui sont groupés autour de lui, faisant intensément appel à la conscience des chrétiens. Deux airs (n° 1 et n° 5) encadrent le tout; Bach réunit les cordes unisone, les voix de contralto et le continuo en un mouvement trio dans le premier air, les deux obois d'amore, la voix du ténor et le continuo en un quatuor dans le deuxième. Le motif englobant un octave et traversant tous les registres musicaux placés sur le texte «Que la fidélité et la vérité soient le fondement» se voit ici confirmé, à quelque chose d'immuable. Dans le choral final, Bach utilise une nouvelle fois la totalité des instruments et met l'accent sur l'importance de cette décision en introduisant des intermèdes instrumentaux et de la figuration complémentaire au mouvement du choral mené en obligé.

Ma chair n'est plus sans tache BWV 25

Création: pour le 29 août 1723

Destination: le quatorzième dimanche après la Trinité

Texte: poète inconnu. Mouvement 1 : Psaume 38, 4. Mouvement 6: strophe 12 du choral «Dieu fidèle, je dois te confier» de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 5': 155 – NBA I/21: 81

Dans l'Évangile lu ce dimanche, le paroissien entendait l'histoire de la guérison des dix lépreux (Luc 17, 11-19). Il est compréhensible que Bach choisisse un texte qui ne lésine pas sur l'emploi d'images issues de l'hygiène publique de son temps et qui peut surprendre le lecteur d'aujourd'hui de par son expressivité, qui pourra même par moments l'amuser. Cependant il ne veut pas parler de la maladie en tant que telle mais de ce qui est malsain au sens figuré du terme. Le corps est le reflet de l'âme, la fièvre un signe de vanité, de la quête de l'avoir et des mauvaises convoitises. Bien sûr, Jésus est le meilleur médecin pour ces affections tout en restant uniquement un aide soignant sur le chemin vers le ciel. Le patient chantera là-haut, à qui mieux mieux, avec les anges ses chants de louange.

Ce raisonnement décrit bien la voie qui permettra de sortir de la petitesse par trop terrestre pour arriver à la plénitude céleste, thème très courant dans la littérature des cantates de cette époque. Bach exprime ceci avec sa musique en développant un air riche en instruments, soutenus sur trois mouvements relativement lugubres, menés uniquement par le continuo (n° 2 à 4) dans le caractère délié d'un mouvement de menuet. Trois flûtes à bec répondent au chœur de cordes et de hautbois comme un écho, comme provenant d'un monde lointain, de l'au-delà.

Avec les récitatifs précédents (n° 2 et 4), Bach fait une démonstration à ses contemporains de Leipzig de son art d'interpréter les textes en dirigeant les voix et les harmonies. Entre les deux, un air (n° 3) dont la figuration musicale persévérante en forme d'ostinato pourrait illustrer la perplexité dont parle le texte. Le choral final en ut majeur exigeant des registres vocaux clairs et élevés renforce la perspective d'avoir trouvé le chemin pour sortir de la maladie par le salut de l'âme.

Bach avait commencé son morceau avec un mouvement choral fait avec beaucoup d'art, un arrangement du choral «Exige volontiers de moi», sur la mélodie duquel, il est vrai, été chanté à l'époque de Bach une adaptation du Psaume 6 («Ô Seigneur, moi pauvre pécheur»). La mélodie du premier vers chante tout d'abord en continuo; le chœur y supplante alors une fugue sur le texte du Psaume 36, verset 4. Les trombones et les flûtes à bec jouant une octave plus haut exécutent en partie le choral en un mouvement à quatre voix. La partie vocale comprime et varie la structure contrapuntique de telle sorte que l'auditeur sera préparé à l'intensification dramatique et au raisonnement de toute la cantate.

Hélas, combien éphémère, combien futile BWV 26

Création: pour le 19 novembre 1724

Destination: le 24^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Le début est le même que le cantique de Michael Franck (1652). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 13 (mouvements 1 et 6); remanié (auteur inconnu): strophes 2 à 12 (mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 5: 191 – NBA I/27: 31

Albert Schweitzer décrit en premier dans son fameux "Livre sur Bach" (1904, en allemand 1908) le langage musical de Johann Sebastian Bach sous une perspective contemporaine et non historique. Il trouve dans son «Étude esthétique et pratique» d'innombrables motifs du caractère imagé, une technique que Bach emploie pour donner une expression particulière et pressante au langage. Au-delà, l'élève organiste qui était à cette époque à Paris, essayait de découvrir dans la musique baroque la technique de l'emploi de motifs musicaux qui était virulente depuis Richard Wagner. Aussi aberrant peut-il paraître aujourd'hui pour beaucoup, car l'on connaît la doctrine des émotions baroques: la cantate chorale «Hélas, combien éphémère, combien futile» datant de la deuxième année de la fonction officielle de Bach à Leipzig est la preuve que le caractère musical imagé peut aussi avoir un effet immédiat sur l'auditeur d'aujourd'hui. Effet qui fait parvenir à l'épanouissement le sens du texte, créé à partir de mots isolés, par le truchement direct de sons. Ce n'est pas sans raison que Schweitzer fait, dans son œuvre, à de nombreuses reprises allusion à cette cantate.

Des gammes de tons s'écartant les uns des autres, se dissipant, symbolisent la futilité de la vie humaine. La vitesse à laquelle les jours de la vie (air n° 2) s'écoulent comme de l'eau, est également symbolisée musicalement par

les flûtes, les violons et la voix du ténor alors que la gavotte vacillante, dans l'habit d'une danse funèbre jouée par les hautbois, stigmatise les trésors terrestres en tant que «Tentation de ce monde insensé». Dans cet air (n° 4), on entend également comment tout ce qui est d'ici-bas sombre dans le brasier et les flots et tombent en ruines. Même dans les récitatifs, Bach savoure le contraste entre la joie et la tristesse, la force et la faiblesse (n° 3) ainsi que entre la splendeur et la mort (n° 5) en se servant des moyens modestes que lui offrent le contrepoint et l'harmonie. La langue imagée du texte qui est très attachée à la pensée contemporaine, a tellement préoccupé Bach qu'il laisse de côté d'autres possibilités qu'il avait également à disposition dans l'Évangile du dimanche, pour imprégner le thème du caractère éphémère de la vie d'une manière musicale et théologique. Au lieu de renvoyer à la résurrection des morts et à l'œuvre de Rédemption du Christ décrite dans l'Évangile (Matthieu. 9, 18 - 26), Bach persiste dans la description de la cause bien trop humaine de la mort.

Le 19 novembre 1724 n'était pas un jour de fête spécial. Le fait que Bach ait créé une œuvre si excellente pour le service religieux de ce jour, était pour lui pourtant et manifestement plus que le simple accomplissement de sa fonction ici-bas.

Tú, verdadero Dios e Hijo de David BWV 23

Génesis: 7 de febrero de 1723

Destino: domingo de Estomihi

Texto: poeta desconocido. Movimiento 4: traducción al alemán del Agnus (Braunschweig 1528)

Ediciones completas: BG 5^a: 95 – NBA I/8.1: 35 y 71

Cincuenta días antes de Pascua se lee como texto evangélico dominical el pasaje de Lucas 18, 31-43. Jesús anuncia su venidera Pasión y se pone en camino hacia Jerusalén. De camino, en Jericó, cura Jesús al ciego que le pidiera apiadarse de él: “Tú fe te ha ayudado”. El nombre de este domingo último antes del tiempo propiamente dicho de la Pasión, “Estomihi”, no es sino cita de las primeras palabras – “Esto mihi in Deum protectorem” (“Séme un protector en el Señor”) – del introito latino a la misa de aquél mismo día.

Cuando Johann Sebastian Bach solicitó en 1723 el puesto de *Thomaskantor*, fue citado a Leipzig justamente para el domingo de Estomihi (esto es, el 7 de febrero) a fin de que presentara sus composiciones de prueba. Ejecutó en el oficio religioso dos cantatas, una antes y otra después del sermón. Una de estas composiciones era la cantata BWV 22, “Jesús tomó consigo a los doce”, la otra se trató de la presente cantata BWV 23. Mientras que la cantata BWV 22 se traba a la partida hacia Jerusalén descrita primeramente en el Evangelio y el anuncio de la Pasión de Jesús, la cantata BWV 23 se concentra en el milagro de la curación del ciego. Las palabras introductoras del texto así como la coral final de la cantata tratan el tema de aquél ruego del ciego a Jesús, mientras que los textos de ambos movimientos centrales se ocupan en los motivos de la ceguera y la función desempeñada por Jesús en la superación y la imagen de la luz y las tinieblas en relación al in-

dividuo cristiano y la comunidad de los creyentes. La coral, que habitualmente se cantaba en el tiempo de la Pasión – “Cristo, Cordero de Dios” – se relaciona ya, por el contrario, al comienzo de la Pasión de Cristo; Bach emplea a estos respectos un movimiento con el que dos años después, con ocasión de una segunda interpretación, concluye su Pasión según San Juan (BWV 245, versión II). Además engarza esta canción y los pensamientos evocados por la Pasión al texto de la cantata citando la melodía coral instrumentalmente con largas notas (oboe, violines) en el recitativo número 2. También el comienzo del continuo así como la voz de bajo del tercer movimiento ejecutan el comienzo de la melodía.

Bach trajo la cantata, como cabría esperarse, de Köthen; para la interpretación de Leipzig añadió sin pérdida de tiempo la coral ya existente concluyendo con ello la artística arquitectura de la composición. Puesto que reforzó la coral con el *cinc* y los trombones, hubo de trasponer la cantata medio tono más abajo en relación a la afinación. Al originario do menor regresó en una remodelación posterior sin instrumentos de viento (1728/31); en esta versión, justamente, hemos interpretado aquí la presente cantata.

Digno de atención en cuanto a la relación entre la letra y la música de esta cantata es, además de los movimientos cromáticos ascendentes y descendentes (dolor de corazón – ayuda y consuelo) del dueto introductorio, la coral final compuesta diferentemente en cada una de sus tres estrofas. El que haga Bach gala aquí de su enorme repertorio de arte contrapuntístico y técnica del movimiento se debe también, sin duda, a la intención de presentar su solicitud de empleo desde una perspectiva artísticamente favorable. Su pretensión, como sabemos, no dejó de tener finalmente éxito.

Un ánimo verdadero BWV 24

Génesis: 20 de junio de 1723

Destino: cuarto domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 3: San Mateo 7,12. Movimiento 6: estrofa 1 de la coral “¡Oh Dios, piadoso Dios” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 5: 127 – NBA I/17.1: 49

Tras el éxito de su solicitud de empleo, inició Bach el día 30 de mayo de 1723 – el primer domingo después de la festividad de la Trinidad – su cargo de *Thomaskantor* en Leipzig. La primera cantata que ejecutó fue la titulada “Los pobres han de comer” (BWV 75), el inicio fue “con buen aplauso”, según se leía en el periódico. Los de Leipzig estaban de momento, pues, contentos con su elección, a pesar de que no hubieran ganado para sí a su favorito, Georg Philipp Telemann. La mencionada cantata fue ejecutada en dos partes, a saber, una antes y otra después del sermón. De semejante modo procedió Bach también con las composiciones para los dos domingos siguientes: BWV 76 (“Los cielos proclaman la gloria de Dios”) y 21 (“Yo tenía mucha aflicción”, ya compuesta en Weimar) trátanse igualmente de cantatas bipartitas. El cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad comenzó Bach con esta serie. Presumiblemente, además de la presente cantata BWV 24, se ejecutó en el oficio religioso la BWV 185 (“Misericordioso corazón de amor eterno”) – una composición antes del sermón y otra después.

La referencia de la cantata “Un ánimo verdadero” a la lectura evangélica dominical se hace significativa sólo de pasada. El recitativo número 2 se tratará seguidamente; trata del tema de no deber hacerse enemigos – un tema central del Sermón de la Montaña, del cual los partici-

pantes en el oficio religioso escuchaban unos pasajes justo con motivo de este domingo (Lucas 6, 36 – 42).

La cantata presenta una estructura admirablemente simétrica. En el centro (número 3) se encuentra una entonada cita bíblica, a la cual pone música Bach con el coro (dividido en concertistas y ripienistas) y el instrumentario completo. Este movimiento presenta dos veces el texto, en forma de preludio y de fuga: primeramente en relevos entre las voces vocales y los instrumentos, finalmente reforzado con la ejecución obligada de la voz de clarín. Gana en efectividad gracias a los recitativos en torno a él agrupados y que tienen el fin de hablar enérgicamente a la conciencia de los cristianos. Dos arias (la número 1 y la número 5) conforman a estos respectos el marco; en la primera aria añade Bach el unísono de cuerda, la voz de alto y el continuo en un movimiento de trío, en la segunda ambos *oboi d’amore*, la voz de tenor y el continuo conformando un cuarteto. El motivo musical que pasa por todas las voces y tensa el *octavum* sobre el texto de “La fidelidad y la verdad fundamento tienen” se refuerza aquí adquiriendo la apariencia de algo incommovible. En la coral final emplea Bach de nuevo el instrumentario completo y acentúa la gravedad de la conclusión por medio de interludios musicales y figuras de acompañamiento obligadas en sencillo movimiento de coral.

Nada sano en mi cuerpo hay BWV 25

Génesis: 29 de agosto de 1723

Destino: décimo cuarto domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: Poeta desconocido. Movimiento 1: Salmo 38, 4. Movimiento 6: estrofa 12 de la coral “Fiel Dios, a Ti he de quejarme” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 5¹: 155 – NBA I/21: 81

En la lectura evangélica dominical escuchaba el participante en el oficio religioso la historia de la curación de los diez leprosos (Lucas 17, 11-19). Es comprensible, pues, que para su sermón musical se sirviera Bach de un texto que no ahorrara imágenes del ente sanitario de su época y que en su drástica expresividad resulte chocante y hasta divertido al lector actual. En todo caso, no es que considerase continuamente la enfermedad en tanto tal, sino en cuanto falta de salud en sentido metafórico. El cuerpo es la imagen exterior del alma, la fiebre un síntoma de vanidad, de avaricia o lujuria. Naturalmente que para todos estos males es Jesús el mejor de los médicos, mas, no obstante, un médico que no hace sino ayudar a proseguir el camino al cielo. Allí es donde cantará el paciente con los ángeles su explayado cántico de gracias.

Estos pensamientos – lo cual es habitual en la literatura de cantatas de aquellos entonces – expresan un sendero que parte de la bajeza en exceso terrena a la plenitud celestial. Musicalmente expresa Bach esto con un aria de ampulosa instrumentación y el ligero carácter del minuetto que sigue a tres movimientos relativamente parcos y apoyados exclusivamente en el continuo (números de 2 a 4). Tres flautas dulces contestan al coro de cuerda y oboes a modo de eco, como si sus evocaciones llegaran de muy lejos, del otro mundo...

Los recitativos anteriores (números 2 y 4) habrían de ser para los habitantes de Leipzig toda una demostración del arte con el que Bach sabía interpretar los textos por medio del tratamiento de voces y armonías. Entre medias suena un aria (número 3), cuya figura musical al modo del *ostinato* representaría aquella falta de orientación de la que trata el texto. La coral final en clara y alta tesitura que requiere el Do mayor refuerza la visión de haberse encontrado la salud del alma tras la enfermedad.

Había iniciado Bach su composición con un artístico movimiento de coral, una adaptación del “Cordialmente anhelo”, con cuya melodía se cantaba también una recreación del sexto salmo (“¡Ay, Señor, a mí, misero pecador”). El modo del verso inicial es primeramente en continuo; el coro canta a ello una fuga del texto del salmo 36, versículo 4. Los trombones y las flautas dulces octavantes, al mismo respecto, *declaman* por pasajes la coral en movimiento a cuatro voces. La parte vocal condensa y varía el entramado contrapuntístico de tal modo que ya en esta composición introductora se prepara al oyente para la dramática ascensión y el cosmos de ideas de la cantata completa.

Ah qué fugaz, qué vana BWV 26

Génesis: 19 de noviembre de 1724

Destino: vigésimo cuarto domingo después de la festividad de Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Michael Franck (1652). Se conservan literalmente las estrofas 1 y 13 (movimientos 1 y 6); refundición (autor desconocido) de las estrofas de 2 a 12 (movimientos de 2 a 5)

Ediciones completas: BG 5^a: 191 – NBA I/27: 31

Albert Schweitzer fue el primero entre sus contemporáneos en describir en su conocido libro acerca de Bach (1904, edición alemana de 1908) el lenguaje musical de Johann Sebastian Bach, y ello, a saber, no desde el punto de vista histórico. En su “estudio estético-práctico” halló muchedumbre de motivos figurativos, esto es, una técnica empleada por Bach consistente en conferir a la lengua una expresividad especialmente imperiosa. El otrora alumno de órgano de París se ejercitó en la técnica, ya virulenta desde Richard Wagner, de seguir las huellas de los motivos musicales hasta la época barroca. Tan abstrusas como nos resulten en la actualidad tantas cosas de cuantas se conocen acerca de la doctrina de los afectos barroca, no se puede negar que la cantata coral “Ah qué fugaz, qué vana” (del segundo año de Bach en su puesto de Leipzig) sea de semejante figurativismo musical que aún hoy puede surtir un efecto inmediato en el oyente. Se trata del efecto que, partiendo del sentido del texto, de palabras concretas, despliega su expresividad inmediatamente gracias al sonido. No sin motivos, pues, menciona Schweitzer una y otras vez precisamente esta cantata.

Las gamas tonales de contrarias aspiraciones y que van a dar en el desvanecimiento acentúan en el coro inicial... justamente: la vanidad de la vida humana. La fugacidad de

la vida (aria número 2) se percibe musicalmente también en las flautas, los violines y la voz de tenor cual agua, mientras que la desgarrada gavota en atuendo de oboe, cual danza de la muerte, manifiesta la vanidad de los tesoros terrenales: “la seducción del estúpido mundo”. En esta aria (número 4) se escucha también cómo todo lo terrenal en brasas y raudales se consume dando en la ruina. Incluso en los recitativos evoca Bach con los sencillos medios de la guía de la voz y la armonía el contraste entre la alegría y la tristeza, la fortaleza y la debilidad (número 3) así como entre la magnificencia y la muerte (número 5). El lenguaje figurativo del texto, tan propio del pensamiento otrora contemporáneo, ocupa tanto a Bach que hasta llega éste a dejar de lado otras posibilidades teológico-musicales de penetrar el tema de la fugacidad de la vida, a pesar de que la misma lectura evangélica dominical daría cabida a estas posibilidades. En lugar de hacer referencia a la redención de Cristo en relación a la resurrección de los muertos descrita en el Evangelio (Mateo 9, 18 - 26), permanece Bach en la humana, demasiado humana *causa* de la muerte.

El día 19 de noviembre de 1724 no fue un viernes nada especial. El que Bach llegara a crear una composición de semejantes excelencias precisamente para el oficio religioso de aquél día, viene a decir que para él, evidentemente, la obra consistía en algo más que el cumplimiento de una mera obligación terrenal.

Vol. 9

Kantaten • Cantatas

BWV 27-29

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

November 1981, Februar 1982 (BWV 28), Februar/Oktobre 1982 (BWV 27), Februar 1984 (BWV 29)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende BWV 27 (17'05)

Who knows how near to me my end is • Qui sait quand viendra ma dernière heure • Quién sabe cuán cerca mi fin está
Edith Wiens - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Walter Heldwein - basso
Bernhard Schmid - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Marie-Lise Schüpbach - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende BWV 28 (16'48)

Praise God! For now the year is ending • Dieu soit loué! L'année touche à sa fin • Alabado sea Dios! Un año termina
Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso
Peter Send - Corno • Jan Swails, Manfred Eichhorst, Hans Rückert - Trombone • Fumiaki Miyamoto, Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Wir danken dir, Gott, wir danken dir BWV 29 (21'20)

We give Thee thanks, God, we give Thee thanks • Nous te rendons grâces, ô Dieu, nous te rendons grâces •
Te damos gracias dios, Te damos gracias
Ulrike Sonntag - soprano • Elisabeth Graf - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Hannes, Wolfgang und Hans Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stephan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 29)

HELMUTH RILLING

BWV 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“

No. 1	Coro e Recitativo (S, A, T): Wer weiß, wie nahe mir mein Ende <i>Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	1	5:08
No. 2	Recitativo (T): Mein Leben hat kein ander Ziel <i>Violoncello, Organo</i>	2	1:03
No. 3	Aria (A): Willkommen! will ich sagen <i>Oboe da caccia, Organo conc., Violoncello, Cembalo</i>	3	5:10
No. 4	Recitativo (S): Ach, wer doch schon im Himmel wär! <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	4	1:08
No. 5	Aria (B): Gute Nacht, du Weltgetümmel! <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	5	3:20
No. 6	Choral: Welt, ade! ich bin dein müde <i>Como, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	6	1:16
Total Time BWV 27			17:05

BWV 28 „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende“

No. 1	Aria (S): Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	7	5:01
No. 2	Coro: Nun lob, mein Seel, den Herren <i>Corno, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	8	4:58
No. 3	Recitativo ed Arioso (B): So spricht der Herr <i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	9	1:58
No. 4	Recitativo (T): Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	10	1:17
No. 5	Aria (Duetto A, T): Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	11	2:17
No. 6	Choral: All solch dein Güt wir preisen <i>Trombone I-III, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	12	1:17
Total Time BWV 28			16:48

BWV 29 „Wir danken dir, Gott“

No. 1	Sinfonia	13	3:21
	<i>Organo conc., Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso</i>		
No. 2	Coro: Wir danken dir, Gott	14	2:49
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (T) Halleluja, Stärk und Macht	15	5:12
	<i>Violino solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B): Gottlob! es geht uns wohl!	16	1:06
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (S): Gedenk an uns mit deiner Liebe	17	4:37
	<i>Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Recitativo (A) e Coro: Vergiß es ferner nicht, mit deiner Hand	18	0:36
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Aria (A): Halleluja, Stärk und Macht	19	1:41
	<i>Organo conc., Violoncello, Contrabbasso</i>		
No. 8	Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren	20	1:54
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 29	21:20
-------------------	-------

Total Time BWV 27, 28, 29	55:13
---------------------------	-------

BWV 27

1. Coro e Recitativo

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

Sopran

Das weiß der liebe Gott allein,
Ob meine Wallfahrt auf der Erden
Kurz oder länger möge sein.

Hin geht die Zeit, her kömmt der Tod,

Alt

Und endlich kommt es doch so weit,
Daß sie zusammentreffen werden.

**Ach, wie geschwinde und behende
Kann kommen meine Todesnot!**

Tenor

Wer weiß, ob heute nicht
Mein Mund die letzten Worte spricht!
Drum bet ich alle Zeit:

**Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,
Machs nur mit meinem Ende gut!**

2. Recitativo

Mein Leben hat kein ander Ziel,
Als daß ich möge selig sterben
Und meines Glaubens Anteil erben;
Drum leb ich allezeit
Zum Grabe fertig und bereit,
Und was das Werk der Hände tut,
Ist gleichsam, ob ich sicher wüßte,
Daß ich noch heute sterben müßte:
Denn: Ende gut, macht alles gut!

1. Chorus and Recitative

1

Who knows how near to me my end is?

Soprano

This knows the Lord above alone,
If this my pilgrimage on earth be
Short, of if longer it may be.

Hence fleeth time, here cometh death,

Alto

And at last the point is reached
When they will surely meet each other.

**Ah, with what swiftness and adroitness
Can come to me the trial of death!**

Tenor

Who knows if e'en today
My mouth its final word may speak.
Thus shall I always pray:

**My God, I pray through Christ's own blood,
Allow but that my end be good!**

2. Recitative

2

My lifetime hath no other goal
Than that I may in death be blessèd
And this my faith's reward inherit.
Thus shall I always live
For death's grave ready and prepared;
As for the work my hands now do
It is as though I were full certain
That I today were meant to perish:
For all is well that endeth well!

1. Chœur et récitatif

Qui sait quand viendra ma dernière heure?

Soprano

Seul le bon Dieu sait
Si mon pèlerinage sur terre
Sera court ou long.

Le temps passe, la mort approche,

Alto

Et le moment arrive enfin
Où ils se rencontrent.

**Hélas, à quelle vitesse et avec quelle agilité
Les tourments de ma mort peuvent arriver!**

Ténor

Qui sait si aujourd'hui ce seront
Les derniers mots que ma bouche prononcera.
C'est pour cela que j'adresse cette prière en tout temps:

**Mon Dieu, je te prie par le sang du Christ
De me réserver une bonne fin!**

2. Récitatif

Je n'ai d'autre but dans ma vie
Que de mourir bienheureux
Et d'hériter de la part de ma foi qui me revient ;
Voilà pourquoi je vis toujours
Prêt et disposé à descendre dans la tombe.
Et mes mains accomplissent leur ouvrage
Comme si je savais en toute sûreté
Que je devrais mourir aujourd'hui :
Car tout est bien ce qui finit bien!

1. Coro y recitativo

¿Quién sabe cuán cerca mi fin está?

soprano

El amado Dios solo sabe
Si mi peregrinaje sobre la tierra
Largo o breve será.

El tiempo se va, la muerte llega,

alto

Y finalmente será
Que se encontrarán.

**¡Ay, qué ágil y veloz
Me llegará la agonía!**

tenor

Quién sabe si no ya hoy
Mi boca la última palabra pronuncia.
Por eso siempre rezo:

**¡Dios mío, por la sangre de Cristo,
Haz que mi fin sea para bien!**

2. Recitativo

Ni vida meta no tiene
Sino en paz morir
Y la parte de mi fe recibir;
Por eso en todo momento
Preparado para la sepultura vivo
Y cuanto mi mano haga
Cual lo hace si supiera
Que hoy mismo muriera:
Pues un buen fin todo bien hace.

3. Aria

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.

4. Recitativo

Ach, wer doch schon im Himmel wär!
 Ich habe Lust zu scheiden
 Und mit dem Lamm,
 Das aller Frommen Bräutigam,
 Mich in der Seligkeit zu weiden.
 Flügel her!
 Ach, wer doch schon im Himmel wär!

5. Aria

Gute Nacht, du Weltgetümmel!
 Jetzt mach ich mit dir Beschluß;
 Ich steh schon mit einem Fuß
 Bei dem lieben Gott im Himmel.

6. Choral

Welt, ade! Ich bin dein müde,
 Ich will nach dem Himmel zu,
 Da wird sein der rechte Friede
 Und die ewge, stolze Ruh.
 Welt, bei dir ist Krieg und Streit,

3. Aria

“O welcome!” will I utter
 Then when death my bed doth near.
 Gladly will I follow
 To the tomb;
 All of mine afflictions
 Will I bring.

4. Recitative

Ah, would I were in heaven now!
 It is my wish to leave now
 And with the lamb,
 Of all the righteous bridegroom true,
 Find in my blessedness a pasture.
 Wings come now!
 Ah, would I were in heaven now!

5. Aria

O farewell, thou worldly tumult!
 Now I'll take of thee my leave;
 I stand e'en now with one foot
 Nigh our good Lord God in heaven.

6. Choral

World, farewell! Of thee I weary,
 I would unto heaven go,
 Where I'll find that perfect quiet
 And eternal, glorious rest.
 World, with thee are war and strife,

3. Air

Bienvenue! c'est ce que je dirai
 Quand la mort se rendra à mon chevet.
 Je veux la suivre dans la joie quand elle
 m'appellera au tombeau,
 Tous mes tourments,
 Je les emporte avec moi.

4. Récitatif

Ah, si je pouvais être déjà au ciel !
 J'ai envie de quitter cette vie
 Et avec l'agneau,
 Ce fiancé de tous les fidèles,
 D'aller goûter la félicité.
 Qu'on me donne des ailes !
 Ah, si je pouvais être déjà au ciel !

5. Air

Bonne nuit, tumulte du monde !
 Aujourd'hui, j'en finis avec toi ;
 J'ai déjà un pied
 Dans le ciel auprès du bon Dieu.

6. Choral

Ô monde, adieu, je suis las de toi,
 Je veux monter au ciel,
 Car c'est là qu'il y a la paix véritable
 Et le repos éternel et magnifique.
 Ô monde, guerre et conflit, c'est ce que tu offres,

3. Aria

”¡Bienvenida!” decirle quiero
 A la muerte cuando a mi lecho venga.
 Alegre la seguiré cuando llame
 A la sepultura
 Llevando todos
 Mis padecimientos.

4. Recitativo

¡Ay, quién estuviera ya en el cielo!
 Morirme quiero
 Y con el Cordero,
 El prometido de todos los piadosos
 En la beatitud estarme.
 ¡Si tuviere alas,
 Ay, si ya en el cielo estuviera!

5. Aria

¡Buenas noches, ruidoso mundo!
 Ahora te despacho
 Ya con un pie estoy
 Con el amado Dios en cielo.

6. Coral

¡Adió mundo! De ti cansado estoy
 Al cielo irme quiero
 Allí la buena paz será
 Y el eterno pleno descanso.
 Mundo, en ti la guerra y la lucha

Nichts denn lauter Eitelkeit,
In dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

BWV 28

1. Aria

Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende.
Das neue rücket schon heran.
Gedenke, meine Seele, dran,
Wieviel dir deines Gottes Hände
Im alten Jahre Guts getan!
Stimm ihm ein frohes Danklied an.
So wird er ferner dein gedenken
Und mehr zum neuen Jahre schenken.

2. Choral

Nun lob, mein Seel, den Herren,
Was in mir ist, den Namen sein!
Sein Wohlthat tut er mehrten,
Vergiß es nicht, o Herze mein!
Hat dir dein Sünd vergeben
Und heilt dein Schwachheit groß,
Errett' dein armes Leben,
Nimmt dich in seinen Schoß.
Mit reichem Trost beschüttet,
Verjüngt, dem Adler gleich.
Der Kön'g schafft Reich, behütet,
Die leidn in seinem Reich.

Nought but utter vanity,
But in heaven endlessly
Peace and joy and happiness.

1. Aria

Praise God! For now the year is ending,
The new year draweth quickly nigh.
Consider, O my spirit, this,
How much thee these thy God's own hands have
Within the old year richly blest!
Raise him a happy song of thanks;
And he will further thee remember
And more in this new year reward thee.

2. Chorale

Now praise, my soul, the Master,
All I possess, his name give praise'
His kindness he will increase,
Forget it not, o heart of mine!
He hath thy sin forgiven
And heals thy weakness all,
He saves thy live so wretched,
Takes thee in his embrace;
With comfort rich anoints thee,
Made young with eagle strength.
The King is just and guardeth
Those suffering within his realm.

Rien que vanité,
Mais aux cieux règnent à jamais
Paix, joie et félicité.

No son sino pura vanidad
Mas en el cielo por siempre
Paz, alegría y beatitud serán.

1. Air

Dieu soit loué ! l'année touche à sa fin
La nouvelle s'approche déjà.
Souviens-toi, mon âme,
Combien de bienfaits te sont venus
De la main de ton Dieu
Dans l'année révolue !
Entonne un joyeux cantique de grâces ;
Il se souviendra ainsi de toi
Et t'offrira davantage pour l'année nouvelle.

2. Choral

Mon âme, loue à présent le Seigneur,
Tout ce que je possède, glorifie son nom !
Il multiplie ses bienfaits,
Ne l'oublie pas, ô mon cœur !
Il a pardonné tous tes péchés
Et guérit ta grande faiblesse,
Il sauve ta misérable vie,
Il te prend en son sein.
Il te comble de son riche réconfort ;
Te rajeunit et te rend semblable à l'aigle.
Le roi fait régner la justice et protège
Ceux qui souffrent dans son royaume.

1. Aria

¡Alabado sea Dios! Un año termina
Y otro comienza.
¡Piensa, alma mía, en esto,
Cuánto por ti la mano de tu Dios
Bienes el pasado año hizo!
Entónale una alegre canción de gracias
Así te recordará
Y más en el nuevo año de dará.

2. Coral

¡Alaba, pues, alma mía, al Señor
Cuanto poseo su nombre alabe!
Sus bendiciones multiplique,
¡No lo olvides, corazón mío!
Tus pecados te ha perdonado
Y con portento tu debilidad ha sanado,
Tu miserable vida ha salvado
Y en Su regazo te toma.
Con gran consuelo arropado
Te remoja y cual águila te alza.
Justicia hace el Rey, Él proteja
A los sufrientes de su Reino.

3. Recitativo ed Arioso

*So spricht der Herr: Es soll mir eine
Lust sein, daß ich ihnen Gutes tun soll,
und ich will sie in diesem Lande
pflanzen treulich, von ganzem Herzen
und von ganzer Seele.*

4. Recitativo

Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt.
Gott ist ein Licht, wo lauter Gnade scheint.
Gott ist ein Schatz, der lauter Segen heißt.
Gott ist ein Herr, ders treu und ehrlich meinet.
Wer ihn im Glauben liebt, in Liebe kindlich ehrt,
Sein Wort von Herzen hört
Und sich von bösen Wegen kehrt,
Dem gibt er sich mit allen Gaben.
Wer Gott hat, der muß alles haben.

5. Aria (Duetto)

Gott hat uns im heurigen Jahr gesegnet,
Daß Wohltun und Wohlsein einander begegnet.
Wir loben ihn herzlich und bitten darneben,
Er woll auch ein glückliches neues Jahr geben.
Wir hoffens von seiner beharrlichen Güte
Und preisens im voraus mit dankbarm Gemüte.

3. Recitative and Arioso

9

*Thus saith the Lord: It shall to me
bring pleasure that I unto them give
favor, and I will them within this land
in faith establish, with all my heart now
and with all my spirit.*

4. Recitative

10

God is a spring, where nought but kindness wells;
God is a light, where nought but mercy shineth;
God is a store, which nought but blessing gives;
God is a Lord, with loyal, heartfelt purpose.
All him in faith who love, in childlike love adore,
His word sincerely heed
And from all wicked pathways turn,
He gives himself with ev'ry blessing.
Who God hath must have ev'ry treasure.

5. Aria (Duet)

11

God hath us in this very year brought such blessing,
That good deed and good health each other encounter.
We praise him sincerely and ask in addition
That he might a happy new year also give us.
Our hope springs from his own un swerving
compassion,
We praise him already with most grateful spirit.

3. Récitatif, arioso

Ainsi parle le Seigneur : « Ce sera avec plaisir que je leur ferai du bien et je veux les installer solidement dans ce pays, de tout mon cœur et de toute mon âme ».

4. Récitatif

Dieu est une source d'où se déverse tant de bonté ;
 Dieu est une lumière de laquelle luit tant de grâces ;
 Dieu est un trésor qui présage tant de bienfaits
 Dieu est un Seigneur qui est fidèle et affectueux.
 Celui qui l'aime dans la foi, qui l'honore comme un enfant,
 Qui écoute sa parole par le cœur
 Et qui se détourne du mauvais chemin
 Il se donne à lui avec toutes ses richesses.
 Celui qui a Dieu, a tout.

5. Air (duo)

Dieu nous a bénis cette année
 En réunissant la prospérité et le bien-être.
 Nous le glorifions de tout notre cœur et le prions
 De nous donner une nouvelle année de bonheur.
 Nous espérons l'obtenir de par son imperturbable
 bonté
 Et nous le louons dès maintenant avec reconnaissance.

3. Recitativo y arioso

Así habla el Señor: ha de ser mi gozo hacerles bien a ellos y en este país los pondré firmemente con todo corazón y de toda alma.

4. Recitativo

Dios es una fuente de la que todo bien mana,
 Dios es una luz que de pura Gracia resplandece,
 Dios es el tesoro "pura bondad" llamado,
 Dios es un Señor que fiel y amantemente se conduce.
 Quien con fe lo ame y quien con infantil amor lo honre,
 Su Palabra de corazón escuche
 Y se vuelva de las sendas del mal,
 A él se entregará con todos los dones.
 Quien a Dios tenga, todo tiene.

5. Aria (dueto)

Este año Dios nos ha bendecido,
 El bien hacer y el bienestar de la mano han ido.
 De corazón Lo alabamos y pedimos
 También nos conceda un buen año nuevo.
 Esperamos en su constante bondad
 Y le alabamos ya con ánimo agradecido.

6. Choral

All solch dein Güt wir preisen,
 Vater ins Himmels Thron,
 Die du uns tust beweisen
 Durch Christum, deinen Sohn,
 Und bitten ferner dich:
 Gib uns ein friedsam Jahre,
 Für allem Leid bewahre
 Und nähr uns mildiglich.

BWV 29

1. Sinfonia

2. Coro

*Wir danken dir, Gott, wir danken dir und
 verkündigen deine Wunder.*

3. Aria

Halleluja, Stärk und Macht
 Sei des Allerhöchsten Namen!
 Zion ist noch seine Stadt,
 Da er seine Wohnung hat,
 Da er noch bei unserm Samen
 An der Väter Bund gedacht.

6. Chorale

We praise all thy compassion
 Father on heaven's throne,
 Which thou to us hast proven
 Through Christ who is thy Son,
 And further ask of thee:
 Give us a peaceful year now,
 From ev'ry woe defend us
 And us with kindness feed.

1. Sinfonia

2. Chorus

*We give thee thanks, God, we give thee thanks and
 proclaim to the world thy wonders*

3. Aria

Hallelujah, strength and might
 To the name of God Almighty!
 Zion is his city still,
 Where he doth his dwelling keep,
 Where he still with our descendants
 Keeps our fathers' covenant.

6. Choral

Nous te louons de ta grande bonté,
 Ô Père sur ton trône au ciel,
 Dont tu nous fais preuve
 Par le Christ, Ton Fils,
 Et nous te demandons encore :
 Accorde-nous une année paisible,
 Garde-nous de toutes les peines
 Et donne-nous une douce nourriture.

1. Sinfonie

2. Chœur

*Nous te rendons grâces, ô Dieu, nous te rendons grâces
 et annonçons tes miracles.*

3. Air

Alléluia, Force et Puissance
 Que ce soit le nom que porte le Très-Haut !
 Sion est encore sa ville,
 Car il y a sa demeure,
 Car il n'a pas oublié l'alliance des pères
 Pour nos descendants.

6. Coral

Toda la bondad ensalzamos
 - Padre que estás en el celestial trono -
 Que nos has hecho
 Por Cristo, Tu Hijo,
 Y por demás de pedimos:
 Danos un año de paz
 Presérvanos de todo mal
 Y amorosamente nútrenos.

1. Sinfonía

2. Coro

*Te damos gracias Dios, Te damos gracias y
 reconocemos tus milagros.*

3. Aria

¡Aleluya, Fuerza y Poder
 Sean el nombre del Altísimo!
 Sión aún es su ciudad
 Donde Él mora,
 En la que ya en nuestra simiente
 En la Alianza de los Padres pensó.

4. Recitativo

Gottlob! es geht uns wohl!
 Gott ist noch unsre Zuversicht,
 Sein Schutz, sein Trost und Licht
 Beschirmt die Stadt und die Paläste.
 Sein Flügel hält die Mauern feste.
 Er läßt uns allerorten segnen,
 Der Treue, die den Frieden küßt,
 Muß für und für
 Gerechtigkeit begegnen.
 Wo ist ein solches Volk wie wir,
 Dem Gott so nah und gnädig ist!

5. Aria

Gedenk an uns mit deiner Liebe,
 Schleuß uns in dein Erbarmen ein!
 Segne die, so uns regieren,
 Die uns leiten, schützen, führen,
 Segne, die gehorsam sein!

6. Recitativo e Coro

Vergiß es ferner nicht, mit deiner Hand
 Uns Gutes zu erweisen;
 So soll
 Dich unsre Stadt und unser Land,
 Das deiner Ehre voll,
 Mit Opfer und mit Danken preisen,
 »Und alles Volk soll sagen: Amen!«

4. Recitative

16

Praise God! We are so blest
 God is still our sure confidence,
 His shield, his help and light
 Protect the town and all its mansions,
 His pinions hold the walls unshaken.
 He gives us ev'rywhere his blessing
 And faithfulness which kisseth peace
 Must evermore
 With justice meet together.
 Were is a people such as we,
 Whom God so near and gracious is?

5. Aria

17

Remember us with thine affection,
 Embrace us in thy mercy's arms!
 Bless all those who us now govern,
 Those who lead us, guard us, guide us,
 Bless those who obey us well!

6. Recitative and Chorus

18

Forget not further still with thine own hand,
 Prosperity to give us;
 Thus shall
 Now this our town and this our land,
 Here with thine honor filled,
 With sacrifice and thanks extol thee,
 And all the people shall say: Amen!

4. Récitatif

Dieu soit loué ! nous prospérons !
 Dieu reste notre ferme espoir,
 Il protège la ville et le palais
 En accordant sa tutelle, sa consolation et sa lumière.
 Il fait résister les murs en les soutenant de son aile.
 Il nous fait bénir en tous lieux,
 La loyauté qui enlace la paix
 Doit constamment
 Être traitée avec justice.
 Où y a-t-il un peuple tel que le nôtre
 Que Dieu garde de si près et avec tant de clémence.

5. Air

Souviens-toi de nous dans ton amour,
 Intègre-nous dans ta miséricorde !
 Bénit ceux qui nous gouvernent,
 Ceux qui nous conduisent, nous protègent, nous
 dirigent
 Bénit ceux qui sont obéissants !

6. Récitatif et chœur

N'oublie pas non plus de nous accorder
 Des bienfaits par ta main ;
 Ainsi
 Que notre ville et notre pays,
 Comblés de ta gloire,
 Te célèbrent par des offrandes et des actions de grâces,
 Et que tout le peuple dise : Amen !

4. Recitativo

¡Alabado sea Dios! ¡Bien nos va!
 Dios es nuestra confianza,
 Su abrigo, su consuelo y su luz
 A la ciudad protege y a los palacios.
 Sus alas a los muros sostiene.
 Por doquier nos bendice,
 La fidelidad amiga de la paz
 Por siempre ha de ser
 Recompensada con la paz.
 ¿Dónde un pueblo como nosotros se encuentra
 Al que Dios tan íntimo y benevolente es?

5. Aria

¡Piensa en nosotros con tu amor,
 Abrázanos con tu compasión!
 ¡Bendice a quienes nos gobiernan,
 Nos conducen, nos protegen y guían,
 Bendice a los obedientes!

6. Recitativo y coro

Y tampoco olvides de Tu propia mano
 Hacernos bien
 Así deben
 Nuestra ciudad y país
 Con sacrificios y gracias alabar
 Tu Gloria
 Y el pueblo entero exclamar debe: ¡Amén!

7. Aria

Halleluja, Stärk und Macht
Sei des Allerhöchsten Namen!

8. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich verlassen auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Daß unsr Herz, Mut und Sinn
Ihm tröstlich solln anhangen;
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werdens erlangen,
Glaubn wir aus Herzens Grund.

7. Aria

Halleluja, strength and might
To the name of God Almighty!

8. Chorale

Now laud and praise with honor
God Father, Son, and Holy Ghost!
That he in us make flourish
What he to us in mercy pledged,
That we should firmly trust him,
In full on him relying.
Sincerely in him hoping;
That our heart, mind and will
To him with joy be fastened;
To this now let us sing:
Amen, we shall achieve it,
We trust with all our heart.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

7. Air

Alléluia, Force et Puissance
Que ce soit le nom que porte le Très-Haut !

8. Choral

Sois loué et célébré avec honneurs
Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit,
Qui veut en nous multiplier
Ce qu'il nous promet dans sa grâce,
Que nous ayons ferme confiance en lui,
Que notre cœur, notre courage et nos intentions
Le suivent, Lui, le consolateur ;
C'est ce que nous chantons à cette heure,
Amen, nous l'obtiendrons
Si nous y croyons du fond du cœur.

7. Aria

¡Aleluya, Fuerza y Poder
Sean el nombre del Altísimo!

8. Coral

¡Sean alabados, honrados, glorificados
Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo!
Quien desea multiplicarnos
Lo que en su Gracia nos promete,
Para que en Él confiemos,
A Él completamente nos abandonemos,
De corazón en Él construyamos,
Que nuestro corazón, ánimo y mente
A Él se den con consuelo;
Por eso cantamos ahora:
Amén, lo que habremos de obtener
Creerlo hemos de corazón.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende BWV 27

Entstehung: zum 6. Oktober 1726

Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686). Satz 3 in Anlehnung an eine Arie von Erdmann Neumeister (1700). Satz 6: Strophe 1 des Chorals gleichen Anfangs von Johann Georg Albinus (1649), in einem Satz von Johann Rosenmüller (1649).

Gesamtausgaben: BG 5/1: 219 – NBA I/23: 223

Diese Kantate verfolgt einen heute nur noch schwer verständlichen Inhalt. Betrachtet wird der Tod. Zunächst macht sich der vom Chor dargestellte Gläubige sorgenvolle Gedanken über den Zeitpunkt seines Ablebens. Die drei Solisten geben auf das bange Fragen eine jeweils individuelle, auch tröstende Antwort. Im folgenden Rezitativ (Nr. 2) wird der Tod als Ziel des Lebens definiert, mit der wohl schon zu Bachs Zeit sprichwörtlichen Moral: Ende gut – alles gut. Wenn es aber so ist, erscheint es nur sinnvoll, den Tod, das Gute also, herbeizuwünschen: „Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft“ (Satz 3). Und noch drei weitere Sätze verwendet Bach auf diesen Gedanken. „Bei dem lieben Gott im Himmel“ zu sein bedeutet wahre Lust, „Friede, Freud und Seligkeit“, wie die letzte Zeile des Schlußchorals signalisiert.

Natürlich liegt diesem Denken eine bestimmte religiöse Haltung zugrunde und eine tiefe Verwurzelung des Menschen in ihr, wie sie dem Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit seiner oft nur materialistischen Weltbejahung fremd bleiben muß. Aber, davon spricht der Text auch, Welt bedeutete für die Zeit um 1700 Krieg und Streit, Mühsal im Alltag, Krankheit, oft auch Armut. Sonntägliche Gottesdienste mit Kantatenaufführungen gehörten

gewiß zu den Höhepunkten im an solchen nicht reichen Leben der Menschen.

Die um den Tod kreisende Gedankenwelt dieser Kantate hat ihren Ausgangspunkt im Evangelium des Tages. Es erzählte von der Auferweckung des Jünglings zu Nain (Luk. 7, 11-17); Bach komponierte dazu drei weitere, in der Gedankenführung ganz ähnliche Kantaten: „Komm, du süße Todesstunde“ (BWV 161) für 1715 oder 1716, „Christus, der ist mein Leben“ (BWV 95) für 1723, und „Liebster Gott, wann wird ich sterben“ (BWV 8) für 1724. Den Text zur vorliegenden Kantate stellte Bach wohl selbst aus verschiedenen Quellen zusammen – Indiz dafür, wie genau er es mit dem Inhalt nahm.

Die Unterstützung der Worte durch die Musik zeigt das gleiche Bild. Ungewöhnliche Instrumentation (Oboe da caccia und obligate Orgel) unterstreicht den Stimmungsumschwung von der Sorge vor dem Tod zum Willkommen in Arie Nr. 3. Die in die Höhe fahrenden, das folgende Rezitativ begleitenden Violinen bekräftigen den Wunsch, sich „in der Seligkeit zu weiden“. Sinnfällig auch die instrumentale Abbildung des Weltgetümmels durch die Streicher in der Arie Nr. 5. Und vielleicht hat Bach den abschließenden Choralatz zu fünf Stimmen aus fremder Feder gewählt, weil dieser von einem geraden Rhythmus in einen tänzerischen, in eine von Beschweren erlöste Weltweisenden Takt übergeht.

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende BWV 28

Entstehung: zum 30. Dezember 1725

Bestimmung: Sonntag nach Weihnachten

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 2: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Johann Gramann (1530) Satz 3: Jeremia 32, 41. Satz 6: Strophe 12 des Choral „Helft mir, Gottes Güte preisen“ von Paul Eber (um 1580).

Gesamtausgaben: BG 5¹: 247 – NBA I/3

Das Jahr beginnt mit dem 1. Januar und endet am 31. Dezember. Wenig bewußt ist heute geblieben, daß es seit Menschengedenken auch ganz andere Arten gibt und gegeben hat, den Zeitablauf zu gliedern. Gebräuchlich war es z.B., sich an den Zyklen der Natur zu orientieren. Eine andere Art bestand in der Übertragung des wiederkehrenden Zyklus der Jahreszeiten auf die Heilsgeschichte. Dieses Jahr beginnt mit der Erwartung der Geburt Jesu, geht über Geburt, Leiden und Auferstehung bis zur Himmelfahrt Christi. Sommer und Herbst wenden sich dann den reifenden und absterbenden Erscheinungsformen der Natur und des Menschen zu.

Das so beschriebene Jahr ist das Kirchenjahr. Es verfestigte sich, als im Mittelalter der Brauch aufkam, die Bücher mit den in der Messe gelesenen Texten mit dem 1. Adventssonntag zu beginnen. Später, im 17. und 18. Jahrhundert, folgten auch die Sammlungen von Kantatentexten dieser oder anderen Jahresordnungen. Der aus der Nähe von Weißenfels stammende, von 1715 bis 1756 in St. Jacobi / Hamburg wirkende Pfarrer Erdmann Neumeister gab seit 1704 („Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music“) insgesamt zehn solcher Textsammlungen heraus. Die Form dieser Texte revolutionierte die Kantatenkomposition in Deutschland, im wesentlichen

dadurch, daß Neumeister, in Anlehnung an die italienische Oper, den Wechsel von Rezitativ und Arie forderte. Zu einem dieser Texte griff Bach für die Kantate, die im letzten Sonntagsgottesdienst des Jahres 1725 musiziert wurde.

Bemerkenswert an diesem Stück ist die formale Vielfalt der Einzelsätze. In der Eingangsarie, einem nachdenklichen Danklied, teilt Bach das Orchester in zwei miteinander in Dialog tretende Chöre von Bläsern und Streichern. Rezitativ Nr. 3 läßt den Baß als „Vox Christi“ (Stimme Christi) auftreten – das Schriftwort wird in Form eines Arioso vorgetragen. Glänzender Streicherklang umhüllt das folgende Rezitativ, das von den verschiedenen guten Eigenschaften Gottes spricht. Im anschließenden Duett (Nr. 5) finden die beiden Singstimmen immer wieder neue Wege musikalischen Dialogs, vom kontrapunktischen Gegeneinander zum gemeinsamen Bekräftigen.

Gewichtigster Satz der Kantate ist der Chor Nr. 2. Der vom Cornetto, einem Trompeteninstrument, gestützte cantus firmus im Sopran wird zeilenweise von den anderen Stimmen vorbereitet. Die Bewegung dieser Stimmen und damit die Raffinesse des Satzes nimmt kontinuierlich zu. Die Musik dieses Satzes verwandte Bach zwei Jahre später wieder, um sie, jetzt auf die Schlußstrophe des Liedes von Johann Gramann, zusammen mit einem von ihm selbst bearbeiteten Satz Georg Philipp Telemanns („Jauchzet dem Herren alle Welt“) aufzuführen (in dieser Form BWV Anh. 160) – vielleicht aus Anlaß des Geburtstages von Kurfürst August dem Starken.

Wir danken dir, Gott, wir danken dir BWV 29

Entstehung: zum 27. August 1731

Bestimmung: zur Ratswahl

Text: Dichter unbekannt. Satz 2: Psalm 75, 2. Satz 8: Strophe 5 des Chorals „Nun lob, mein Seel, den Herren“ von Johann Gramann (1530, Zusatz Königsberg 1549)

Gesamtausgaben: BG 5': 275 – NBA 1/32.2: 3

Johann Sebastian Bach hatte in Leipzig nicht nur für die Musik an den Hauptkirchen zu sorgen. Der „Director musicus“ war zuständig auch für die Musik an der Universität und in allen übrigen Bereichen des öffentlichen Musiklebens. Bach bekleidete also den Posten eines Generalmusikdirektors und stand im Dienst der Stadt, nicht etwa der Kirche. Zu den vornehmsten Pflichten Bachs gehörte es daher, den wenigen herausgehobenen Ereignissen des politischen Lebens musikalischen Glanz zu verleihen. Ein solcher Anlaß bot sich alljährlich am Montag nach dem (am 24. August begangenen) Bartholomäustag. Hier verließ jeweils ein Drittel des dreißig Personen umfassenden Rates der Stadt dieses Gremium; zehn neue traten ihr Amt an, nachdem sie sich des Segens der Kirche hatten versichern lassen.

Für diese festlichen Ratswechsel-Gottesdienste hatte Bach die Kantate beizusteuern, ein Zusatzdienst, für den er vermutlich auch extra honoriert wurde. Fünf dieser Leipziger Ratswechsel-Kantaten sind erhalten: „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119 von 1723; „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 (fragmentarisch erhalten), aufgeführt wahrscheinlich 1727; „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120 von (vermutlich) 1729, wiederaufgeführt um 1742; „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 von 1731, wiederaufgeführt 1739 und 1749, sowie „Lobe den Herren, meine Seele“ BWV 69 von 1748. Dazu kom-

men drei nachweisbare, aber verschollene Stücke für Leipzig, eines für Mühlhausen, wo Bach ebenfalls diese Pflicht zu erfüllen hatte, und schließlich die ebenfalls in Mühlhausen entstandene Kantate BWV 71 „Gott ist mein König“ aus dem Jahre 1708.

Dem Anlaß angemessen ist die Kantate BWV 29 mit Trompeten, Pauken, Oboen und Streichern festlich besetzt. Der Text empfiehlt die Stadt (verklauusiert genannt wird Zion, gemeint aber ist Leipzig) dem Schutz des Herrn. Es fallen tugendhafte Begriffe wie Treue, Frieden, Gerechtigkeit – diese soll der Herr durch den neuen Rat über die Stadt bringen. „Und alles Volk soll sagen: Amen“ heißt es im Rezitativ Nr. 6 – tatsächlich greift hier der Chor in das Rezitativ ein.

Wie gerade bei solchen „Gelegenheits“-Werken üblich, greift Bach auf Musik seines Repertoires zurück. Die einleitende Sinfonia arbeitete er aus dem Präludium der Partita E-Dur für Violine solo (BWV 1006) zu einem Konzertsatz für obligate Orgel und Orchester um. Den folgenden, archaisch anmutenden Chorsatz verwendete Bach später an zwei Stellen der h-Moll-Messe wieder („Gratias agimus tibi“ und „Dona nobis pacem“). Die beiden Arien sind schwungvoll-konzertanter und, nach Art eines Siciliano, nachdenklich-intimer Art. Schließlich umgibt Trompetenklang einzelne Zeilen des Schlußchorals mit festlichem Glanz.

Who knows how near to me my end is BWV 27

Composed for: 6 October 1726

Performed on: 16th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: verse 1 of the hymn with the same opening line by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686). Movement 3 based on an aria by Erdmann Neumeister (1700). Movement 6: verse 1 of the chorale with the same opening line by Johann Georg Albinus (1649), composed by Johann Rosenmüller (1649)..

Complete editions: BG 5': 219 – NBA I/23: 223

The theme of this cantata is rather inaccessible to today's listener. The focus is on death. At first we hear the believer, represented by the choir, worrying about when his end will come. The three soloists give individual, even consoling, answers to the fearful question. In the following recitative (no. 2) death is defined as the ultimate destination of life, according to the – even in Bach's day – proverbial motto: All's well that end's well. And if this is so, it only makes sense to wish for a good end in death: "Gladly will I follow to the tomb" (movement 3). Bach continues along these lines in three further movements. To be "nigh our good Lord God in heaven" is a true joy, and brings "peace, joy and happiness", as the last line of the final chorale tells us.

Of course, this line of thought is based on a firmly entrenched religious attitude to life, which 20th century listeners with their often materialistic life-embracing outlook cannot share. But, the text also shows us that around 1700 life meant war and conflict, hardship, illness, and often poverty. Sunday services with cantata performances were certainly a highlight in the lives of people for whom such treats were a rare commodity.

The cantata owes its focus on the death topic to the Gospel reading of the day. It tells of the raising of the son of the widow of Nain (Luke 7, 11-17); Bach composed three very similar cantatas on this reading, following a similar line of thought: *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161) in 1715 and, in 1716, *Christus, der ist mein Leben* (BWV 95) in 1723, and *Liebster Gott, wann wird ich sterben* (BWV 8) in 1724. Bach probably compiled the libretto of the present cantata from various sources which is an indication of his conscientiousness.

The same can be said of the music to the words. An unusual instrumentation (oboe da caccia and obbligato organ) emphasizes the mood swing from fearing death to embracing it in aria no. 3. The soaring violins that accompany the following recitative confirm the desire to "find in my blessedness a pasture". And the instrumental portrayal of worldly tumult by the violins in aria no. 5 is quite congenial. Perhaps Bach chose the final five-part chorale setting by another composer because it moves from a straightforward rhythm to a dance-like setting pointing to a world free of troubles.

Praise God! For now the year is ending BWV 28

Composed for: 30 December 1725

Performed on: Sunday after Christmas

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 2: verse 1 of a hymn with the same opening line by Johann Gramann (1530). Movement 3: Jeremiah 32, 41. Movement 6: verse 12 of the chorale *Helft mir, Gottes Güte preisen* by Paul Eber (around 1580).

Complete editions: BG 5: 247 – NBA I/3

The year begins on 1 January and ends on 31 December. Today, we are hardly aware that alternative ways of structuring the passing of time have always existed alongside this method. For example, some people used the cycle of nature as a guideline. Another approach was to relate the recurrent cycle of seasons to the Bible. Hence, the year would start with the expectation of Christ's birth and go from his birth, suffering and resurrection to his ascension. Summer and autumn focus on maturity and death in nature and human life.

The just described year is the church year. It became established in the Middle Ages, when church missals usually started with the reading for the 1st Sunday in Advent. Later, in the 17th and 18th centuries, collections of cantata texts were compiled in this or other chronological orders. Father Erdmann Neumeister, born near Weißenfels, who worked in St. Jacobi / Hamburg from 1715 to 1756, published ten such compilations starting in 1704 (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*). The form of these texts revolutionised cantata composition in Germany, mainly in that Neumeister demanded the alternating use of recitatives and arias based on the Italian opera. Bach used one of these texts for the cantata performed in the last Sunday service of 1725.

This piece is striking for the formal variety of its individual movements. In the opening aria, a pensive song of praise, Bach splits the orchestra into two – wind and string – choirs that enter into a dialogue. Recitative no. 3 has the bass play the role of *vox Christi* (Christ's voice) – the Gospel reading appears in the arioso. Brilliant violins embrace the following recitative that talks of God's various virtues. In the following duet (no. 5) the two singing voices find ever new forms of musical dialogue, from contrapuntal antagonism to joint affirmation.

The weightiest movement of the cantata is chorus no. 2. The cantus firmus in the soprano accompanied by a cornet, an instrument of the trumpet family, is anticipated line by line in the other voices. This composition gradually increases in vocal movement and thus in sophistication. Bach used this movement again two years later to accompany the final verse of the hymn by Johann Gramann, together with a movement composed by Georg Philipp Telemann and arranged by himself (*Jauchzet dem Herren alle Welt*) (in this form BWV annex 160) – perhaps for the birthday celebrations of Prince Elector August the Strong.

We give thee thanks, God, we give thee thanks BWV 29

Composed for: 27 August 1731

Performed on: Installation of the new town council

Text: Unknown author. Movement 2: psalm 75, 2. Movement 8: verse 5 of the chorale Nun lob, mein Seel, den Herren by Johann Gramann (1530, addition Königsberg 1549)

Complete editions: BG 5¹: 275 – NBA I/32.2: 3

In Leipzig Johann Sebastian Bach was not only in charge of musical performances at the main churches. The director musices also had to provide music for the university and all other fields of public life. As musical director Bach was in the town's employ, not in that of the church. Thus one of Bach's most distinguished duties was to add musical splendour to less high-profile events of political life. Such an occasion happened every year on the Monday after St. Bartholomew (24 August). On this day around one-third of the thirty-strong town council resigned; and ten new members were installed, after receiving the blessing of the church.

For this service in honour of the new councillors Bach had to contribute a cantata, an extra service, for which he probably received a bonus payment. Five of these Leipzig cantatas for the installation of the new council: *Preise, Jerusalem, den Herrn* (BWV 119) from 1723; *Ihr Tore zu Zion* (BWV 193) (preserved as a fragment) probably performed in 1727; *Gott, man lobet dich in der Stille* (BWV 120) (probably) from 1729, second performance around 1742; *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29) from 1731, new performances in 1739 and 1749, and *Lobe den Herren, meine Seele* (BWV 69) from 1748. In addition, there is evidence of three now lost pieces for

Leipzig and one for Mühlhausen, where Bach also had to perform this duty, and finally cantata BWV 71 *Gott ist mein König* from 1708, also composed in Mühlhausen.

To meet the occasion, cantata BWV 29 has a festive orchestration with trumpets, timpani, oboes and strings. The text recommends the town (quoted as Zion, but meaning Leipzig) to the Lord's protection. Virtues are mentioned such as loyalty, peace, justice – which the Lord is to bestow on the town through the new council. "And all the people shall say: Amen!" says recitative no. 6 – actually the choir intervenes in the recitative here.

As was usual for such "occasion" pieces, Bach resorted to music of his repertoire. He rearranged the opening sinfonia from the prelude of the Partita in E Major for solo violin (BWV 1006) as a concerto for obbligato organ and orchestra. Bach later reused the following, rather archaic sounding choir movement in two parts of his B Minor Mass (*Gratias agimus tibi and Dona nobis pacem*). The two arias have a lilting, concerto-like quality with the pensive intimacy of a siciliano. Finally, the trumpet lends individual lines of the final chorale festive splendour.

Qui sait quand viendra ma dernière heure BWV 27

Création: pour le 6 octobre 1726

Destination: le 16^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: poète inconnu. Mouvement 1: strophe 1 est la même que le début du cantique de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686). Mouvement 3 sur le modèle d'un Air de Erdmann Neumeister (1700). Mouvement 6: strophe 1 du choral dont le début est le même que celui-ci de Johann Georg Albinus (1649), dans un mouvement de Johann Rosenmüller (1649)..

Éditions complètes: BG 5: 219 – NBA I/23: 223

Cette cantate sous-tend un contenu dont la teneur est très difficile à comprendre de nos jours. C'est une contemplation de la mort. Tout d'abord, le croyant qui est représenté par le chœur se fait de graves soucis sur le moment où arrivera sa mort. Chacun des trois solistes répond à cette inquiétante question de façon individuelle mais aussi se voulant consolatrice. Dans le récitatif qui suit (n° 2), la mort est définie comme but de la vie et emploie à cet effet la morale qui était à l'époque de Bach déjà proverbiale : 'Tout est bien qui finit bien. Puisqu'il en est ainsi, il semble judicieux de souhaiter l'approche de la mort, de ce qui est donc bien : « Je veux la suivre dans la joie quand elle arrivera » (mouvement 3). Et Bach emploie trois autres mouvements pour exprimer cette pensée. Être « Dans le ciel auprès du bon Dieu » est synonyme de vrai plaisir, « Paix, joie et félicité », comme le signale le dernier vers du choral final.

Bien sûr, une certaine religiosité et un profond enracinement de l'homme dans cette foi est à la base de cette façon de pensée, ce qui doit paraître étrange à l'homme de la fin du XX^{ème} siècle vu son attitude positive vis à vis du monde, attitude qui n'est très souvent que matérialiste.

Pourtant le texte parle également de cela, le monde signifie à l'époque qui tourne autour de 1700, guerre et conflit, quotidien laborieux, maladie et aussi souvent pauvreté. Les services religieux du dimanche et les exécutions de cantates faisaient certainement partie des points forts dans la vie d'un homme qui, elle, n'était pas riche en beaux moments.

Les pensées tournant sans cesse dans cette cantate autour du thème de la mort tire leurs origines de l'Évangile du jour. Cet Évangile parlait de la résurrection du jeune homme de Naïn (Luc 7, 11-17); Bach composa sur ce thème trois autres cantates très similaires dans leur conduite des pensées : « Viens, douce heure de la mort » (BWV 161) pour 1715 ou 1716, « Le Christ est ma vie » (BWV 95) pour 1723, et « Ô mon Dieu, quand mourrai-je ? » (BWV 8) pour 1724. Bach a semble-t-il composé lui-même le texte de la cantate présente en se servant de différentes sources - voilà bien un indice qui montre combien le contenu avait d'importance pour lui.

Le support musical pour les paroles reproduit l'image exacte de ses pensées. Une instrumentation inhabituelle (oboe da caccia et orgue obligée) souligne le revirement d'atmosphère partant du souci devant l'approche de la mort pour arriver au sentiment de bienvenue vis à vis de la mort reproduit dans l'air n° 3. Les violons accompagnant le récitatif suivant, en montant vers les hauteurs, renforcent le désir « d'aller goûter la félicité ». L'illustration instrumentale du tumulte du monde par les cordes dans l'air n° 5 est également évidente. Il se peut aussi que Bach se soit inspiré de l'œuvre d'un autre compositeur pour le mouvement de choral final à cinq voix, car ce mouvement passe d'un rythme droit en une mesure dansante et renvoyant à un monde libéré de toutes fatigues.

Dieu soit loué, l'année touche à sa fin BWV 28

Création: pour le 30 décembre 1725

Destination: Dimanche après Noël

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 2: strophe 1 du cantique qui a le même début de Johann Gramann (1530). Mouvement 3: Jérémie 32, 41. Mouvement 6: strophe 12 du choral «Aidez-moi à glorifier la bonté de Dieu» de Paul Eber (vers 1580).

Éditions complètes: BG 5¹: 247 – NBA I/3

L'année commence par le 1^{er} janvier et se termine par le 31 décembre. Nous sommes aujourd'hui peu conscients du fait que de mémoire d'homme, il y a et il y a eu des manières tout à fait différentes de diviser le temps. Il était, par exemple, d'usage de s'orienter aux cycles de la nature. Une autre manière consistait à transposer le cycle périodique des saisons à l'histoire sacrée. Cette année commence avec l'Attente de la naissance de Jésus, continue avec la Naissance elle-même, la Passion et la Résurrection pour arriver à l'Ascension du Christ. L'été et l'automne se consacrent alors aux manifestations de l'arrivée à maturité et de l'approche de la mort au vu de la nature et de l'homme.

L'année ainsi décrite est l'année ecclésiastique. Cette vue se renforça lorsque l'usage qui consistait à commencer la lecture des livres contenant les textes destinés à la messe le premier dimanche de l'Avent, se répandit au Moyen-Âge. Plus tard, au XVII^e et au XVIII^e siècles, les recueils de textes pour cantates suivirent également cette division ou d'autres divisions de l'année. Le pasteur Erdmann Neumeister, originaire de la région de Weissenfels et qui remplissait ses fonctions de pasteur à St. Jacobi de Hambourg de 1715 à 1756, avait publié depuis 1704 («Cantates religieuses au lieu d'une musique d'église») au

total dix recueils de textes semblables. La forme de ces textes révolutionna la composition des cantates en Allemagne, pour l'essentiel du fait que Neumeister, se servant du modèle de l'opéra italien, revendiqua l'alternance entre le récitatif et l'air. Bach prit l'un de ces textes pour la cantate qu'il joua au cours du dernier service religieux dominical de l'année 1725.

Ce qui est remarquable dans ce morceau c'est la diversité de formes qu'offrent les différents mouvements. Dans l'air du début, un chant de grâces méditatif, Bach divise l'orchestre en deux chœurs d'instruments à vent et d'instruments à cordes qui entrent en dialogue. Dans le récitatif n° 3, la basse représente la «Vox Christi» (Voix du Christ) – la parole écrite est rapportée sous la forme d'un arioso. Les sons brillants des cordes enveloppent le récitatif suivant qui énonce les différentes qualités de Dieu. Dans le duo qui suit (n° 5), les deux voix chantées trouvent toujours un nouveau chemin pour s'adonner au dialogue, qui passe de la forme d'une opposition contrapuntique à celle d'une communion renforcée.

Le mouvement le plus important de la cantate est celui du chœur n° 2. Le cantus firmus en soprano soutenu par le cornet, un instrument voisin de la trompette, est préparé vers après vers par les autres voix. Le mouvement de ces voix et par cela le raffinement du mouvement ne fait qu'augmenter continuellement. Bach transforma la musique de ce mouvement deux années plus tard pour pouvoir l'exécuter alors sur la strophe finale du cantique de Johann Gramann en même temps qu'un mouvement de Georg Philipp Telemann («Exultez le Seigneur dans le monde entier») qu'il avait lui-même arrangé (sous cette forme, voir BWV annexe 160) – peut-être à l'occasion de l'anniversaire du Prince Électeur Auguste le Fort.

Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce BWV 29

Création: pour le 27 août 1731

Destination: pour les élections du Conseil

Texte: poète inconnu. Mouvement 2 : Psaume 75, 2. Mouvement 8 : strophe 5 du choral « Mon âme, loue à présent le Seigneur » de Johann Gramann (1530, complément Könnigsberg 1549)

Éditions complètes: BG 5¹: 275 – NBA I/32.2: 3

Johann Sebastian Bach, quand il était à Leipzig, n'avait pas seulement à sa charge la musique des églises principales. Le « directeur musices » était aussi responsable de la musique à l'Université et dans tous les autres domaines de la vie publique. Bach remplissait ainsi les fonctions d'un directeur général de musique et était au service de la Ville et non de l'Église. Parmi les obligations les plus distinguées que devait accomplir Bach, il y avait donc le devoir de donner l'éclat musical adéquat aux quelques événements d'importance de la vie politique. Chaque année, le lundi après le jour de la Saint-Barthélemy (célébrée le 24 août) se présentait une telle occasion. À ce jour, un tiers des trente membres formant le Conseil de la ville quittait ce comité ; dix nouvelles personnes entraient en fonction après s'être assurées la bénédiction de l'Église.

Bach devait apporter sa contribution au service religieux qui se déroulait à l'occasion du remaniement de ce Conseil, sous forme de cantates, un service supplémentaire pour lequel il fut probablement rétribué à part. Cinq seulement de ces cantates du remaniement du Conseil de Leipzig ont été conservées : « Jérusalem, glorifie le Seigneur » BWV 119 en 1723 ; « Portes de Sion » BWV 193 (conservée par fragments), probablement exécutée en 1727 ; « Nous te célébrons dans le silence » BWV 120 en

(vraisemblablement) 1729, exécutée une nouvelle fois vers 1742 ; « Nous te rendons grâce, ô Dieu, nous te rendons grâce » BWV 29 en 1731, exécutée une nouvelle fois en 1739 et en 1749, ainsi que « Loue le Seigneur, mon âme » BWV 69 en 1748. Viennent s'y ajouter trois morceaux dont l'existence a été prouvée, mais qui ont disparu, pour Leipzig, l'un était pour Mühlhausen où Bach avait également rempli cette fonction, et enfin la cantate BWV 71 « Dieu est mon roi » créée à Mühlhausen et datant de l'année 1708.

Conforme aux besoins de circonstances, la distribution instrumentale de la cantate BWV 29 composée de trompettes, de timbales, de hautbois et de cordes, est solennelle. Le texte recommande la ville (qui représentée symboliquement par la ville de Sion, mais c'est bien de Leipzig dont il s'agit) à la protection du Seigneur. Des notions vertueuses – comme la fidélité, la paix, la justice – sont énoncées ; c'est le Seigneur qui devra les apporter à la ville par l'intermédiaire du nouveau Conseil. « Et que le peuple entier dise : Amen » est énoncé dans le récitatif n° 6 – le chœur intervient réellement ici dans le récitatif.

Comme il est d'usage pour de tels œuvres de « circonstances », Bach se sert de la musique de son répertoire. Il retravaille la sinfonie d'introduction à partir du prélude de la Partita en mi mineur pour violon seul (BWV 1006) en un mouvement concertant pour orgue obligée et orchestre. Bach réutilisa plus tard à deux endroits de la Messe en si mineur (« Gratias agimus tibi » et « Dona nobis pacem ») le mouvement de chœur suivant, donnant une impression d'archaïsme. Les deux airs ont une forme concertante entraînante et, à la manière d'un siciliano, intimement méditative. À la fin des sons de trompettes enveloppent les différents vers du choral final d'un éclat solennel.

Quién sabe cuán cerca mi fin está BWV 27

Génesis: 6 de octubre de 1726

Destino: décimo sexto domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: estrofa 1 de la canción del mismo principio de Ámilie Juliane de Schwarzburg-Rudolstadt (1686). Movimiento 3 inspirado en un aria de Erdmann Neumeister (1700). Movimiento 6: estrofa 1 de la coral del mismo principio de Johann Georg Albinus (1649), en un movimiento de Johann Rosenmüller (1649).

Ediciones completas: BG 5: 219 – NBA I/23: 223

Esta cantata se centra en un tema que no resulta fácilmente comprensible en nuestros tiempos. Se trata de una especie de *meditatio mortis*. Primeramente los creyentes, representados por el coro, se dan a afligidos pensamientos acerca del momento en que haya de llegar la hora de la muerte. Cada uno de los tres solistas responde entonces a las lamentosas cuestiones de modo consolador. En el siguiente recitativo (número 2) no se define la muerte sino como meta de la vida, en lo que se aprecia el sentido moral nada menos que literal del “todo bien, si bien acaba” propio de la época de Bach. Si nos atenemos a ese punto de vista, nada más comprensible, pues, que desear tal bien, la muerte misma: “Alegre la seguiré cuando llame” (movimiento 3). De tres frases más se sirve Bach para expresar este pensamiento. Encontrarse “Junto al amado Dios en el Cielo” significa verdadero gozo, “Paz, alegría y beatitud”, según se lee en el último verso de la coral final.

Naturalmente que a este modo de pensar subyacen unos principios religiosos profundamente arraigados mas que al hombre del siglo XX, con su afirmación frecuente

sólo materialista del mundo, ha de parecer extraños. Pero también de ello trata el texto: del “mundo”. El “mundo” no viene a significar en torno al 1700 sino guerra y lucha, fatigas cotidianas, enfermedad y, frecuentemente, la pobreza. Los oficios religiosos dominicales con sus ejecuciones de cantatas habrían de ser, pues, unos momentos de especial exaltación en la vida no excesivamente opulenta de aquellas personas.

El cosmos mental en torno a la muerte de esta cantata parte de la lectura evangélica del día. Refiere ésta la resurrección del joven de Nain (Lucas 7, 11-17). Compuso Bach al mismo respecto tres cantatas más de muy semejante contenido: “Ven, dulce hora de la muerte” (BWV 161) para 1715 o 1716, “Cristo es mi vida” (BWV 95) para 1723 y “Amado Dios, ¿cuándo mi hora postrera llegará?” (BWV 8) para 1724. El texto de la presente cantata fue compuesto por Bach mismo a partir de diversas fuentes – un indicio, pues, de la precisión con la que habría de considerar el contenido.

El modo en que la música asiste a la letra viene a decir lo mismo. La poco habitual instrumentación (ooboé de cacia y órgano obligado) subraya el ánimo de las preocupaciones ante la muerte hasta su bienvenida en el aria número 3. Los violines acompañantes ascendentes del subsiguiente recitativo refuerzan el deseo de “en la beatitud estar”. Metafórica también es la representación instrumental del bullicio del mundo a cargo de las cuerdas en el aria número 5. Y acaso haya elegido Bach un movimiento de coral final de estilo ajeno por el hecho de que pase éste de un ritmo derecho a un compás cual de danza, a un mundo redimido del pesar.

Alabado sea Dios! Un año termina BWV 28

Génesis: 30 de diciembre de 1725

Destino: domingo después de la festividad de la Navidad
Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 2: estrofa 1 de la canción del mismo principio de Johann Gramann (1530). Movimiento 3: Jeremías 32, 41. Movimiento 6: estrofa 12 de la coral “Ayúdame a alabar la bondad de Dios” de Paul Eber (hacia 1580).

Ediciones completas: BG 5: 247 – NBA I/3

Comienza el año con el primero de enero y termina con el treinta y uno de diciembre. Poca conciencia queda en los tiempos que corren de este hecho, a saber, que desde los orígenes del hombre ha habido también otras muy diferentes maneras de concebir el tiempo que pasa. Ha sido habitual, por ejemplo, orientarse en los ciclos de la naturaleza. Un modo diferente de concebir el tiempo consistía en trasponer la repetición de los ciclos a la Historia de la Salvación. Comienza el año con la espera en el nacimiento de Jesús, pasa por la Natividad, la Pasión, la Resurrección y va hasta la Ascensión. El verano y el otoño se relacionan, pues, con la maduración y la muerte de las manifestaciones que tienen lugar en la naturaleza y en el hombre.

El año así descrito no es otro que el año eclesiástico. Se reforzó esta visión del tiempo cuando, en la Edad Media, se impuso la usanza de comenzar el primer domingo de Adviento los libros de textos a leer en la misa. Posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, las colecciones de textos de cantatas siguieron ésta u otras disposiciones del año. El párroco Erdmann Neumeister, procedente de las cercanías de Weißenfels y en ejercicio de 1715 a 1756 en St. Jacobi / Hamburgo, editó a partir de 1704 diez de estas colecciones de textos (“Cantatas espirituales en lugar de

una música de iglesia” – “Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music”). La forma de estos textos revolucionó la composición de cantatas en Alemania, sobre todo por el hecho de que Neumeister, orientándose en la ópera italiana, promovió el relevo de recitativos y arias. A uno de estos textos recurrió precisamente Bach a la hora de componer la cantata a ejecutar en el último oficio religioso dominical del año de 1725.

Digna de considerar en esta composición es la variedad formal de los movimientos concretos. En el aria introductora (un meditando cántico de gracias) divide Bach la orquesta en dos coros – el de viento y el de cuerda – dialogantes entre sí. En el recitativo número 3 encontramos al bajo en tanto *vox Christi* – la palabra escrita se ejecuta en forma de *arioso*. El espléndido sonido de los instrumentos de cuerda arroja al recitativo subsiguiente, que trata de las excelencias de Dios. En el subsiguiente dueto (número 5) encuentran una y otra vez ambas voces cantantes nuevos senderos de musical diálogo, desde el enfrentamiento contrapuntístico hasta el reforzamiento recíproco.

El más destacado movimiento de la cantata es el coro número 2. El *cantus firmus* en soprano apoyado por la especie de trompeta llamada *cornetto* es preparado por versos por las otras voces. El movimiento de estas voces y, por ende, la sofisticación del movimiento, aumentan constantemente. Reemplazó Bach la música de este movimiento dos años después con la estrofa final de la canción de Johann Gramann y junto con un movimiento recreado por él mismo de Georg Philipp Telemann (“Alabe alborozadamente todo el mundo al Señor”) (en esta forma BWV anexo 160) – acaso con motivo del nacimiento del príncipe elector Augusto el Fuerte.

Te damos gracias Dios, Te damos gracias BWV 29

Génesis: 27 de agosto de 1731

Destino: con motivo de la elección del consejo

Texto: poeta desconocido. Movimiento 2: Salmo 75, 2. Movimiento 8: estrofa 5 de la coral “Alaba, alma mía, pues, a Dios” de Johann Gramann (1530, añadido de Königsberg 1549)

Ediciones completas: BG 5¹: 275 – NBA I/32.2: 3

Johann Sebastian Bach no solamente había de ocuparse en la ciudad de Leipzig de la música que se ejecutara en la iglesia principal. Al llamado *director musicus* competía igualmente la música de la universidad y demás áreas del mundo musical público. Bach ocupaba, pues, el cargo de una especie de director general de música y se hallaba al servicio de la ciudad, no ya de la iglesia. Entre las más elevadas obligaciones de Bach se encontraba, por ende, el conferir esplendor musical a los pocos acontecimientos extraordinarios de la vida política. Motivo extraordinario era, cada año, el lunes tras el llamado día de Bartolomé (el “Bartholomäustag”, cometido el día 24 de agosto). En esta celebración un tercio de los treinta miembros del Consejo de la ciudad abandonaba el gremio, mientras que diez nuevos miembros ocupaban sus cargos después de haberse asegurado la bendición de la iglesia.

Para este oficio religioso festivo que tenía lugar con motivo del cambio del Consejo había de contribuir Bach con la cantata – un servicio adicional éste por el que presumiblemente recibiría unos honorarios extraordinarios. Se conservan cinco de estas cantatas compuestas con motivo del cambio del Consejo: “Alaba, Jerusalén, al Señor” BWV 119 de 1723; “Puertas de Sión” BWV 193 (se conserva fragmentariamente), que probablemente fue ejecutada en el 1727; “Dios, en silencio se te alaba” BWV 120

de 1729 (probablemente), nuevamente ejecutada en el 1742; “Te damos gracias Dios, Te damos gracias” BWV 29 de 1731, nuevamente ejecutada en 1739 y 1749 y, por último, la titulada “Alaba al Señor, alma mía” BWV 69 de 1748. A éstas ha de añadirse tres composiciones perdidas (pero de las que se tiene constancia) para la ciudad de Leipzig, una para de Mühlhausen, ciudad en la que igualmente había de cumplir Bach con esta obligación, y, finalmente, otra creada igualmente en Mühlhausen, la BWV 71 “Dios es mi Rey”, del año de 1708.

En relación al acontecimiento, la cantata BWV 29 se ejecuta festivamente con trompetas, timbales, oboes e instrumentos de cuerda. En el texto se encomienda la ciudad (en glosa se habla de Sión, esto es, Leipzig) a la protección del Señor. Se escuchan virtuosas palabras como “fidelidad”, “paz”, “justicia” – justo aquello que el Señor ha de traer a la ciudad por medio del nuevo Consejo. “Y todo el pueblo ha de decir: Amén”, según escuchamos en el recitativo número 6 – efectivamente interviene el coro aquí en el recitativo.

Como solía ser habitual justo en el caso de estas composiciones “de acontecimiento”, se sirve Bach de su repertorio de obras ya habidas. La sinfonía inicial es una reconversión del preludio de la partita en Mi mayor para violín solo (BWV 1006) en movimiento concertístico para órgano obligado y orquesta. El siguiente movimiento de coro, de arcaico sabor, será empleado posteriormente por Bach en dos lugares de la Misa en si menor (en el “Gratias agimus tibi” y el “Dona nobis pacem”). Ambas arias son de concertante animo, de carácter íntimo y meditativo, a la manera del siciliano. Finalmente el sonido de las trompetas confiere festivo esplendor a ciertos versos de la coral final.

Vol. 10

Kantaten • Cantatas

BWV 30 & 31

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 30), Südwest Tonstudio, Stuttgart (BWV 31)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 30, 31), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 31)

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April/Mai 1976, (BWV 31), Februar 1984 (BWV 30),

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Freue dich, erlöste Schar *BWV 30 (35'30)*

Joyful be, O ransomed throng • Réjouis-toi, peuple racheté • Alégrate rebaño salvado

Costanza Cuccaro - soprano • Mechthild Georg - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Sibylle Keller-Sanwald, Wiltrud Böckheler, Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe •
Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello •
Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo, Organo • Martha Schuster - Cembalo

Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert *BWV 31 (22'25)*

The heavens laugh! The earth doth ring with glory • Le ciel rit! La terre est en liesse •

El cielo rie, alégrase la tierra

Arleen Augér - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Günther Passin, Ingo Goritzki,
Hedda Rothweiler, Rolf Julius Koch - Oboe • Dietmar Keller - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto •
Friedemann Schulz, Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Thomas Jaber - Organo • Martha
Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Indiana University Singers (BWV 31)
Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 30)

HELMUTH RILLING

No. 1	Coro:	Freue dich, erlöste Schar	1	3:55
		<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Wir haben Rast	2	0:57
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (B):	Gelobet sei Gott, gelobet sein Name	3	4:47
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (A):	Der Herold kömmt und meldt den König an	4	0:47
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (A):	Kommt, ihr angefochnen Sünder	5	5:35
		<i>Flauto I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Eine Stimme läßt sich hören	6	1:11
		<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

secunda pars:

No. 7	Recitativo (B):	So bist du denn, mein Heil, bedacht	7	1:09
		<i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Aria (B):	Ich will nun hassen	8	5:46
		<i>Oboe d'amore, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 9	Recitativo (S):	Und obwohl sonst der Unbestand	9	1:03
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 10	Aria (S):	Eilt, ihr Stunden, kommt herbei	10	5:19
		<i>Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 11	Recitativo (T):	Geduld, der angenehme Tag	11	1:13
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 12	Coro:	Freue dich, geheilgte Schar	12	3:51
		<i>Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 31 „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert“

No. 1	Sonata <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-IV, Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	13	2:57
No. 2	Coro: Der Himmel lacht, die Erde jubiliert <i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-IV, Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	14	4:36
No. 3	Recitativo (B): Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh! <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	15	2:13
No. 4	Aria (B): Fürst des Lebens, starker Streiter <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	16	2:28
No. 5	Recitativo (T): So stehe dann, du gottergebne Seele <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	17	1:26
No. 6	Aria (T): Adam muß in uns verwesen <i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	18	2:30
No. 7	Recitativo (S): Weil denn das Haupt sein Glied <i>Violoncello, Cembalo</i>	19	1:04
No. 8	Aria (S): Letzte Stunde, brich herein <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	20	4:08
No. 9	Choral: So fahr ich hin zu Jesu Christ <i>Tromba I, Oboe I-III, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	21	1:16

Total Time BWV 31	22:25
-------------------	-------

Total Time BWV 30, 31	57:55
-----------------------	-------

1. Coro

Freue dich, erlöste Schar,
 Freue dich in Sions Hütten!
 Dein Gedeihen hat itzund
 Einen rechten festen Grund,
 Dich mit Wohl zu überschütten.

2. Recitativo

Wir haben Rast,
 Und des Gesetzes Last
 Ist abgetan.
 Nichts soll uns diese Ruhe stören,
 die unsre liebe Väter oft
 Gewünscht, verlangt und gehofft.
 Wohlan,
 Es freue sich, wer immer kann,
 Und stimme seinem Gott zu Ehren
 Ein Loblied an,
 Und das im höhern Chor,
 Ja, singt einander vor!

3. Aria

Gelobet sei Gott, gelobet sein Name,
 Der treulich gehalten Versprechen und Eid!
 Sein treuer Diener ist geboren,
 Der längstens darzu auserkoren,
 Daß er den Weg dem Herrn bereit’.

1. Chorus

Joyful be, O ransomed throng,
 Joyful be in Zion's dwellings.
 Thy well-being hath henceforth
 Found a sure and solid means
 Thee with bliss and health to shower.

2. Recitativo

We now have rest,
 The burden of the law
 Has been removed.
 Nought shall from this repose distract us,
 Which our belovèd fathers oft
 Had sought with yearning and with hope.
 Come forth,
 Be joyful all, whoever can,
 And raise to pay their God due honor
 A song of praise,
 And all the heav'nly choir,
 Yea, sing in glad accord!

3. Aria

All praise be to God, all praise for his name's sake
 Who faithfully keepeth his promise and vow!
 His faithful servant has been born now,
 Who long had for this been elected,
 That he the Lord his way prepare.

1. Chœur

Réjouis-toi, peuple racheté,
 Réjouis-toi dans les demeures de Sion.
 Ta prospérité a maintenant
 Un bien solide fondement,
 Tu a été comblé de bien-être.

2. Récitatif

Nous avons un temps de répit
 Et le poids de la loi
 Nous est enlevé.
 Que rien ne vienne troubler ce repos
 Que nos chers pères souvent
 Avaient désiré, réclamé et espéré.
 Alors que chacun se réjouisse quand il peut
 Et qu'il entonne en l'honneur de son Dieu
 Un cantique de louange
 Et le chante de l'un à l'autre
 En formant un chœur magnifique !

3. Air

Loué soit Dieu, loué soit son nom,
 Lui qui, fidèle, a tenu promesse et serment !
 Son fidèle serviteur est né,
 Celui qui depuis longtemps est élu
 À préparer le chemin du Seigneur.

1. Coro

Alégrate rebaño salvado,
 Alégrate en las majadas de Sión,
 Tu prosperidad tiene ahora
 Firme fundamento
 Que de bienes te colmará.

2. Recitativo

Descanso tenemos
 Y la carga de la ley
 Acabádose ha.
 Nada debe turbarnos esta paz
 Que nuestros amados padres frecuentemente
 Desearon, anhelaron y quisieron.
 Vamos,
 Alégrese quién pueda
 Y al honor de su Dios
 Un cántico de gracias entone
 Y en coro exaltado
 Unos con otros canten.

3. Aria

¡Alabado sea Dios, alabado su nombre,
 Que fielmente su promesa y juramento ha mantenido!
 Su fiel siervo ha nacido,
 Desde mucho ha para ello destinado,
 Y el prepara los caminos del Señor.

4. Recitativo

Der Herold kömmt und meldt den König an,
 Er ruft; drum säumet nicht,
 und macht euch auf
 Mit einem schnellen Lauf,
 Eilt dieser Stimme nach!
 Sie zeigt den Weg, sie zeigt das Licht,
 Wodurch wir jene selge Auen
 Dereinst gewißlich können schauen.

5. Aria

Kommt, ihr angefochtenen Sünder,
 Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
 Euer Heiland ruft und schreit!
 Kommet, ihr verirrtten Schafe,
 Stehet auf vom Sündenschlafe,
 Denn itzt ist die Gnadenzeit!

6. Choral

Eine Stimme läßt sich hören
 In der Wüsten weit und breit,
 Alle Menschen zu bekehren:
 Macht dem Herrn den Weg bereit,
 Machtet Gott ein ebne Bahn,
 Alle Welt soll heben an,
 Alle Täler zu erhöhen,
 Daß die Berge niedrig stehen.

4. Recitative

4

The herald comes and sounds the king's approach,
 He calls; so tarry not
 And get ye up,
 And with a lively pace
 Rush to this voice's call!
 It shows the way, it shows the light
 By which we on those blessed pastures
 At last may surely gaze with wonder.

5. Aria

5

Come, ye sorely tempted sinners,
 Haste and run, O Adam's children,
 This your Saviour calls and cries!
 Come ye, all ye errant sheep now,
 Rise ye up from sin-filled slumber,
 For now is the hour of grace!

6. Chorale

6

There a voice of one is crying
 In the desert far and wide,
 Leading mankind to conversion:
 For the Lord the way prepare,
 Make for God the pathway smooth,
 All the world should now arise,
 Ev'ry valley be exalted,
 That the mountains may be humbled.

4. Récitatif

Le héraut vient annoncer le roi,
 Il appelle ; ne tardez donc point
 Et mettez-vous en chemin.
 D'un pas rapide,
 Poursuivez cette voix !
 Elle montre le chemin, elle montre la lumière
 Grâce auxquels nous pourrions être certains de voir un jour
 Ces prairies bienheureuses.

5. Air

Venez, pécheurs inquiétés,
 Hâtez-vous et accourez, fils d'Adam,
 Votre Sauveur vous appelle à forts cris !
 Venez, brebis égarées,
 Sortez de votre sommeil pécheur,
 Car l'heure de grâce est arrivée !

6. Choral

Une voix se fait entendre
 Partout dans le désert,
 Pour convertir tous les humains :
 Préparez la voie au Seigneur,
 Aplanissez le chemin pour Dieu,
 Que le monde entier se mette
 À élever toutes les vallées
 Afin que les montagnes s'abaissent.

4. Recitativo

El heraldo llega y al Rey anuncia,
 El llama, no tardéis pues,
 Y poneos en camino
 Siguiendo esta voz.
 Ella muestra el camino, muestra la luz
 Por la que un día con certeza veremos
 Las bienaventuradas vegas.

5. Aria

¡Venid pecadores miserables,
 Aliviad y corred hijos de Adán,
 Vuestro Salvador os llama a voces!
 Venid, descarriados corderos,
 Despertad del sueño del pecado,
 Pues el tiempo de la Gracia ha llegado!

6. Coral

Una voz oírse puede
 A lo largo y ancho del desierto
 Para convertir a todos los hombres:
 Preparad el camino del Señor,
 Haced a Dios un ancho sendero
 Todo el mundo levantarse ha,
 Todo valle sea alzado,
 Bájese todo collado.

Teil II

7. Recitativo

So bist du denn, mein Heil, bedacht,
 Den Bund, den du gemacht
 Mit unsern Vätern, treu zu halten
 Und in Genaden über uns zu walten;
 Drum will ich mich mit allem Fleiß
 Dahin bestreben,
 Dir, treuer Gott, auf dein Geheiß
 In Heiligkeit und Gottesfurcht zu leben.

8. Aria

Ich will nun hassen
 Und alles lassen,
 Was dir, mein Gott, zuwider ist.
 Ich will dich nicht betrüben,
 Hingegen herzlich lieben,
 Weil du mir so genädig bist.

9. Recitativo

Und obwohl sonst der Unbestand
 Den schwachen Menschen ist verwandt,
 So sie hiermit doch zugesagt:
 So oft die Morgenröte tagt,
 So lang ein Tag den andern folgen läßt,
 So lange will ich steif und fest,
 Mein Gott, durch deinen Geist
 Dir ganz und gar zu Ehren leben.
 Dich soll sowohl mein Herz als Mund

Part II

7. Recitative

7

If thou dost then, my Hope, intend
 That law which thou didst make
 With our own fathers to uphold now
 And in thy gracious power to rule o'er us,
 Then will I set with utmost care
 On this my purpose:
 Thee, faithful God, at thy command
 In holyness and godly fear to serve now.

8. Aria

8

I will detest now
 And all avoid now
 Which thee, my God, doth cause offense.
 I will thee not cause sadness,
 Instead sincerely love thee,
 For thou to me so gracious art.

9. Recitative

9

And even though the fickle heart
 In human weakness is innate,
 Yet here and now let this be said:
 So oft the rosy morning dawns,
 So long one day the next one lets ensue,
 So long will I both strong and firm
 Through thine own Spirit live,
 My God, entirely for thine honor.
 And now shall both my heart and voice

7. Récitatif

Ainsi, mon Sauveur, tu es soucieux
 De respecter fidèlement l'alliance
 Que tu as faite avec nos pères
 Et d'user de clémence sur nous ;
 C'est pourquoi je veux de tout mon zèle
 M'appliquer, Dieu fidèle,
 À vivre selon ton ordre
 Dans la sainteté et la crainte de Dieu.

8. Air

Je veux à présent haïr
 Et laisser de côté
 Tout ce qui te répugne, mon Dieu.
 Je ne veux pas t'attrister,
 Au contraire t'aimer de tout cœur,
 Parce que tu es si clément avec moi.

9. Récitatif

Et bien que l'inconstance
 Soit proche parent de l'homme faible,
 Je te promets ici pourtant :
 Aussi souvent que l'aurore ouvrira le jour,
 Aussi longtemps que les jours se suivront
 Je prétends sans démoder
 Vouloir vivre, mon Dieu,
 Par ton esprit et entièrement à ton honneur.
 Aussi bien mon cœur que ma bouche,

7. Recitativo

Así pues, mi Salvador, observarás
 La Alianza que hiciste
 Con nuestros padres otrora
 Y en Gracia nos regentarás;
 Por eso con gran fervor
 Sólo deseo
 A Ti, fiel Dios, a Tus órdenes,
 En santidad y piadoso temor vivir.

8. Aria

Ahora odio
 Y abandonar quiero
 Lo que mi Dios detesta.
 Turbarte no quiero,
 Mas amarte blandamente,
 Pues de Gracia me colmas.

9. Recitativo

Y a pesar de que voluble
 El débil hombre es,
 Ha de añadirse:
 Mientras la aurora amanezca,
 Mientras un día a otro siga,
 Firmemente y decidido quiero,
 Dios mío, por Tu Espíritu,
 A tu honra del todo vivir.
 A ti corazón y voz

Nach dem mit dir gemachten Bund
Mit wohlverdientem Lob erheben.

10. Aria

Eilt, ihr Stunden, kommt herbei,
Bringt mich bald in jene Auen!
Ich will mit der heiligen Schar
Meinem Gott ein' Dankaltar
In den Hütten Kedar bauen,
Bis ich ewig dankbar sei.

11. Recitativo

Geduld, der angenehme Tag
Kann nicht mehr weit und lange sein,
Da du von aller Plag
Der Unvollkommenheit der Erden,
Die dich, mein Herz, gefangen hält,
Vollkommen wirst befreit werden.
Der Wunsch trifft endlich ein,
Da du mit den erlösten Seelen
In der Vollkommenheit
Von diesem Tod des Leibes bist befreit,
Da wird dich keine Not mehr quälen.

12. Coro

Freue dich, geheiligte Schar,
Freue dich in Sions Auen!
Deiner Freude Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Wird die Zeit kein Ende schauen.

According to thy covenant
With well deserved praise extol thee.

10. Aria

Haste, ye hours, come to me,
Bring me soon into those pastures!
I would with the holy throng
To my God an altar raise,
In the tents of Kedar offered,
Where I'll give eternal thanks.

11. Recitativo

Forebear, the loveliest of days
Can no more far and distant be,
When thou from ev'ry toil
Of imperfection's earthly burdens,
Which thee, my heart, doth now enthral,
Wilt come to have thy perfect freedom.
Thy hope will come at last,
When thou with all the ransomed spirits,
In that perfected state.
From death here of the body wilt be freed,
And there thee no more woe will torment.

12. Chorus

Joyful be, O hallowed throng,
Joyful be in Zion's pastures!
Of thy joyful majesty,
Of thy full contentment's bliss
Shall all time no end e'er witness.

Après l'alliance faite avec Toi,
S'élèveront en louanges bien méritées.

10. Air

Venez vite, hâtez-vous, heures,
Emportez-moi bientôt dans ces prairies !
Je veux, avec la foule des saints,
Bâtit pour mon Dieu un autel de grâces
Dans les tentes de Kédar
Pour y rendre grâces éternellement.

11. Récitatif

Patience, l'agréable jour
Ne peut plus tarder,
Car toi, mon cœur, tu vas être entièrement
Libérer de tous les tourments,
De l'imperfection de cette terre
Qui te tient prisonnier.
Enfin le souhait se réalise
Puisque toi et les âmes rachetées,
Tu es libéré de cette mort du corps
Et se trouve dans la perfection,
Là où aucune détresse ne viendra te tourmenter.

12. Chœur

Réjouis-toi, peuple sanctifié,
Réjouis-toi dans les prairies de Sion !
La splendeur de ta joie,
Ton contentement de toi
Ne connaîtront jamais de fin.

Tras el pacto contigo acordado
En justa alabanza alzaré.

10. Aria

Apresúrate hora, ven,
Llévame pronto a aquella vega,
Con el santo ejército quiero
A mi Dios un altar de gratitud
En las majadas de Cedar levantar,
Y por siempre mi gratitud ofrendar.

11. Recitativo

Paciencia, que el amable día
No mucho ya puede tardar,
Pues tú, corazón mío
Serás liberado
De todas las miserias
Y faltas de la tierra
Que cautivo te mantienen.
El deseo por fin se cumplirá,
Que con las almas salvadas
En la perfección
De esa muerte del cuerpo libre estará
Y ninguna calamidad más te angustiará.

12. Coro

¡Alégrate rebaño salvado,
Alégrate en las vegas de Sión!
Tu alegre esplendor,
Tu gran contento
No conocerá el fin de los tiempos.

1. Sonata

2. Coro

Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert!
 Und was sie trägt in ihrem Schoß!
 Der Schöpfer lebt! der Höchste triumphiert
 Und ist von Todesbanden los.
 Der sich das Grab zur Ruh erlesen,
 Der Heiligste kann nicht verwesen!

3. Recitativo

Erwünschter Tag! Sei, Seele, wieder froh!
 Das A und O,
 Der erst und auch der letzte,
 Den unsre schwere Schuld
 in Todeskerker setzte,
 Ist nun gerissen aus der Not!
 Der Herr war tot,
 Und sieh, er lebet wieder!

Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder!

Der Herr hat in der Hand
 Des Todes und der Höllen Schlüssel!
 Der sein Gewand
 Blutrot besprüht in seinem bitterm Leiden,
 Will heute sich mit Schmuck und Ehren kleiden.

1. Sonata

2. Chorus

The heavens laugh! The earth doth ring with glory!
 And all she bears within her lap!
 Our Maker lives! The Highest stands triumphant
 And is from bonds of death now free.
 He who the grave for rest hath chosen,
 The Holy One, sees not corruption.

3. Recitative

O welcome day! O soul, again be glad!
 The A and O,
 The first and also last one,
 Whom our own grievous
 guilt in death's own prison buried,
 Is now torn free of all his woe!
 The Lord was dead,
 And lo, again he liveth!

As lives our head, so live as well his members!

The Lord hath in his hand
 Of death and also hell the keys now!
 He who his cloak
 Blood-red did splash within his bitter passion,
 Today will put on finery and honor.

1. Sonata

2. Chœur

Le ciel rit ! la terre est en liesse
 Et avec elle tout ce qu'elle porte en son sein ;
 Le créateur vit ! le Très-Haut triomphe
 Délivré des chaînes de la mort.
 Lui qui avait choisi le tombeau pour sa dernière demeure,
 Le Très-Saint ne peut se putréfier.

3. Récitatif

Jour tant attendu ! ô âme, retrouve ta joie !
 L'alpha et l'oméga,
 Le premier et aussi le dernier,
 Lui que nos graves péchés
 menèrent dans la geôle de la mort,
 Est à présent arraché de la détresse !
 Le Seigneur était mort
 Et voilà qu'il vit à nouveau !

Si notre tête vit, les membres vivront aussi !

Le Seigneur tient en ses mains
 La clé de la mort et de l'enfer !
 Celui dont l'habit
 Éclaboussé de sang dans son amère souffrance,
 Veut aujourd'hui se couvrir de bijoux et de gloire.

1. Sonata

2. Coro

¡El cielo ríe, alégrase la tierra
 Y cuanto en su seno lleva!
 Vive el Creador, el Altísimo triunfa,
 De los lazos de la muerte libre está.
 Quien la sepultura para el descanso eligió,
 El Santísimo, incorruptible es.

3. Recitativo

¡Deseado día! ¡Alégrate, alma!
 ¡La alfa y la omega,
 El primero y el último,
 A quien nuestra culpa
 en el calabozo mortal puso
 Se ha levantado de la muerte!
 El Señor muerto estaba,
 ¡Mas, he aquí, vuelve a la vida!

Si vive nuestra cabeza, también los miembros del cuerpo
 vivirán.

¡El Señor en la mano sostiene
 Las llaves de la muerte y el infierno!
 Quién su atuendo
 Manchado de sangre en su pasión llevara
 Se vestirá hoy con esplendor y honor.

4. Aria

Fürst des Lebens, starker Streiter,
 Hochgelobter Gottessohn!
 Hebet dich des Kreuzes Leiter
 Auf den höchsten Ehrenthron?
 Wird, was dich zuvor gebunden,
 Nun dein Schmuck und Edelstein?
 Müssen deine Purpurwunden
 Deiner Klarheit Strahlen sein?

5. Recitativo

So stehe dann, du gottergebne Seele,
 Mit Christo geistlich auf!
 Tritt an den neuen Lebenslauf!
 Auf! von den toten Werken!
 Laß, daß dein Heiland in dir lebt,
 An deinem Leben merken!
 Der Weinstock, der jetzt blüht,
 Trägt keine toten Reben!
 Der Lebensbaum läßt seine Zweige leben!
 Ein Christe flieht
 Ganz eilend von dem Grabe!
 Er läßt den Stein,
 Er läßt das Tuch der Sünden
 Dahinten
 Und will mit Christo lebend sein!

4. Aria

Prince of being, mighty warrior,
 High-exalted Son of God!
 Lifteth thee the cross's ladder
 To the highest honor's throne?
 Will what thee once held in bondage
 Now thy finest jewel be?
 Must all these thy wounds of purple
 Of thy radiance be the beams?

5. Recitativo

So therefore now, O soul to God devoted,
 With Christ in spirit rise!
 Set out upon the new life's course!
 Rise, leave the works of dying!
 Make thine own Saviour
 Be in thy life reflected!
 The grape vine which now blooms
 Puts forth no lifeless berries!
 The tree of life now lets its branches flourish!
 A Christian flees
 Full speed the tomb and dying!
 He leaves the stone,
 He leaves the shroud of error
 Behind him
 And would with Christ alive abide!

4. Air

Prince de la vie, valeureux combattant,
Fil de Dieu, très glorifié !

L'échelle de la Croix t'élève-t-elle
Au trône de gloire le plus haut ?
Ce qui était auparavant tes liens,
Deviendra-t-il ta parure et tes pierres précieuses ?
Tes plaies pourprées
Doivent-elles devenir les rayons de ta clarté ?

5. Récitatif

Ressuscite donc, âme fidèle à Dieu,
En esprit avec le Christ !
Commence une nouvelle vie !
En avant ! laisse les œuvres mortes !
Montre au monde
Que ton Sauveur vit en toi !
Le pied de vigne qui fleurit maintenant,
Ne porte pas de raisins morts !
L'arbre de vie fait vivre ses branches !
Un chrétien fuit
En toute hâte le tombeau !
Il laisse la pierre tombale,
Il laisse le linceul des péchés
Derrière lui
Et veut rester en vie avec le Christ !

4. Aria

¡Príncipe de la vida, fuerte luchador
Alabadísimo Hijo de Dios!
¿Te conduce la escalera de la cruz
Al más alto trono de la gloria?
¿Lo que antes te ha atado
Se convertirá en joyas y piedras preciosas
Y el púrpura de tus llagas
En tus rayos de tu luz se convertirá?

5. Recitativo

¡Levántate pues, alma a Dios entregada,
Con Cristo en espíritu!
¡Comienza tu nueva vida!
¡Deja ya las obras muertas!
¡Deja que tu Salvador
Por tu vida se manifieste!
¡La viña que ahora florece
No dará racimos muertos!
¡Viven las ramas del árbol de la vida!
¡El cristiano deja
A toda prisa la sepultura!
Abandona la piedra sepulcral,
Los sudarios del pecado
Arrojándolos de sí
¡Para ser vivo en Cristo!

6. Aria

Adam muß in uns verwesen,
 Soll der neue Mensch genesen,
 Der nach Gott geschaffen ist!
 Du mußt geistlich auferstehen
 Und aus Sündengräbern gehen,
 Wenn du Christi Gliedmaß bist.

7. Recitativo

Weil denn das Haupt sein Glied
 Natürlich nach sich zieht,
 So kann mich nichts von Jesu scheiden.
 Muß ich mit Christo leiden,
 So werd ich auch nach dieser Zeit
 Mit Christo wieder auferstehen
 Zur Ehr und Herrlichkeit
 Und Gott in meinem Fleische sehen.

8. Aria

Letzte Stunde, brich herein,
 Mir die Augen zuzudrücken!
 Laß mich Jesu Freudensein
 Und sein helles Licht erblicken!
 Laß mich Engeln ähnlich sein!
 Letzte Stunde, brich herein!

6. Aria

Adam must in us now perish,
 If the new man shall recover,
 Who like God created is!
 Thou in spirit must arise now
 And from sin's dark cavern exit
 If of Christ the limbs thou art.

7. Recitative

For since the head his limbs
 By nature takes with him,
 So can me nought from Jesus sever.
 If I with Christ must suffer,
 So shall I also in due time
 With Christ again be risen
 To glorious majesty
 And God in this my flesh then witness.

8. Aria

Final hour, break now forth,
 These mine eyes to close in darkness!
 Let me Jesus' radiant joy
 And his brilliant light behold then!
 Let me angels then be like!
 Final hour, break now forth!

6. Air

Adam doit périr en nous,
 Le nouvel homme doit guérir,
 Celui qui a été créé à l'image de Dieu!
 Tu dois ressusciter spirituellement
 Et sortir des tombeaux de péchés
 Si tu es devenu un membre du Christ.

7. Récitatif

Puisqu'alors la tête entraîne
 Naturellement ses membres avec soi,
 Rien ne pourra me séparer de Jésus.
 Si je dois souffrir avec le Christ,
 Après ce temps aussi,
 Je ressusciterai avec lui
 Dans la gloire majestueuse
 Et je verrai Dieu dans ma chair.

8. Air

Fais enfin ton apparition, dernière heure
 Pour me fermer les yeux !
 Laisse-moi voir la joie que répand Jésus
 Et la vive clarté qui l'entoure!
 Laisse-moi devenir comme les anges !
 Dernière heure, fais enfin ton apparition !

6. Aria

Adán ha de descomponerse en nosotros
 Cuando el hombre nuevo sane,
 ¡Quien a semejanza de Dios creado ha sido!
 Resucitar debe es espíritu
 Y del sepulcro de los pecados irse
 Cuando se convierta en miembro de Cristo.

7. Recitativo

Pues que la cabeza
 El miembro tras de sí lleva,
 Nada de Cristo separarme puede.
 Si he de sufrir en Cristo
 También será que después
 Con Cristo resucite
 En gloria y majestad
 Y a Dios en mi carne viendo.

8. Aria

¡Hora última, acaba de llegar ya
 Cerrándome los ojos!
 ¡Déjame contemplar el amable rostro
 ¡Y la clara luz de Jesús!
 Déjame como los ángeles ser!
 ¡Hora última, acaba de llegar ya!

9. Choral

So fahr ich hin zu Jesu Christ,
Mein Arm tu ich ausstrecken;
So schlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Mensch kann mich aufwecken
Denn Jesus Christus, Gottes Sohn,
Der wird die Himmelstür aufthun,
Mich führn zum ewgen Leben.

9. Chorale

So forth I'll go to Jesus Christ,
My arm to him extending;
To sleep I'll go and rest so fine,
No man could ever wake me,
For Jesus Christ, of God the Son,
He will the heav'nly door unlock,
To life eternal lead me.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

9. Choral

Ainsi je m'élève vers Jésus-Christ,
 Je tends mes bras vers lui ;
 Ainsi je m'endors d'un sommeil paisible,
 Personne ne pourra me réveiller,
 Car Jésus-Christ, Fils de Dieu,
 M'ouvrira les portes célestes,
 Me conduira vers la vie éternelle.

9. Coral

Así irá a Jesucristo,
 Mis brazos extendiendo;
 Duerma yo y descanse,
 Ningún hombre despertarme puede,
 Pues Jesucristo, el Hijo de Dios,
 Las puertas de los cielos abrirá
 Y a la vida eterna me llevará.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Freue dich, erlöste Schar BWV 30

Entstehung: um 1738

Bestimmung: Fest Johannis des Täufers

Text: Umdichtung des Textes zu BWV 30 a („Angenehmes Wiederau“), wahrscheinlich durch C. F. Henrici alias Picander. Satz 6: Strophe 3 des Chorals „Tröstet, tröstet, meine Lieben“ von Johann Olearius (1671)

Gesamtausgaben: BG 5¹: 323 – NBA I/29: 61

Gemessen an der Kantate „Christ unser Herr zum Jordan kam“ BWV 7, die Bach am Fest Johannis des Täufers 1724 im Rahmen seines Choralkantatenjahrgangs auführte, versprüht das vorliegende Stück eher fröhlichen Charakter. Zur Musik der ersten, lieblichen Baß-Arie (Nr. 3) könnte der Hörer einen Passeped tanzen, zur Alt-Arie (Nr. 5), würden ihre Synkopen und Pizzicati den Schwung nicht so gravitatisch bremsen, eine Gigue, zur zweiten, beschwingten Arie des Soprans (Nr. 10) eine Corrente. Und besäße der Rhythmus der zweiten Baß-Arie (Nr. 8) nicht diese „lombardische“ Schärfe (mit einem betonten Doppelvorschlag der Hauptnote), könnte man hinter ihr eine Bourrée vermuten. Aber auch so erinnert der Satz an ein anderes Stück: die Alt-Arie „Erleucht auch meine finstre Sinnen“ aus dem fünften Teil des Weihnachts-Oratoriums BWV 248. Die Musik zu dieser Arie wiederum hatte Bach einer weltlichen Kantate entnommen: „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ (BWV 215), hier der Sopran-Arie „Durch die von Eifer entflammeten Waffen“.

Tatsächlich handelt es sich bei der Johannis-Kantate BWV 30 um eine sogenannte „Parodie“. Bach übernahm aus der Musik einer Kantate, die er am 28. September 1737 zur Huldigung Johann Christian von Hennickes als Erbherrn auf Wiederau (in der Nähe von Leipzig) auf-

geführt hatte, den Eingangsschor und die Arien, um einen neuen Text zu vertonen. Es liegt fast auf der Hand, in dem Dichter der geistlichen Worte den gleichen zu vermuten, der auch die Verse zur Huldigungskantate untertänigst gedrechselt hatte: Christian Friedrich Henrici alias Picander. Übrigens weist schon die Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a auf bereits bestehende Kompositionen Bachs zurück.

Ohne Probleme gelangen solche Parodien, wenn die Affekte der neuen Texte denen der alten entsprachen. Das frühe 18. Jahrhundert empfand keinerlei Brüche beim Wechsel zwischen geistlichen und weltlichen Sphären. Die Meisterschaft Bachs bestand genau darin, diese Ebenen miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Während in der weltlichen Kantate Schicksal, Glück, Zeit und der Fluß Elster in Personengestalt um die rechte Würdigung des Herren wetteifern, geht es in dem geistlichen Stück darum, die Lesungen des Tages zu betrachten. So ist hier die Schar der Gläubigen erlöst und lobt den Herrn, weil Johannes, der Herold kommt und den König anmeldet. Auf der so bereiteten Bahn kann nun auch der einzelne Gläubige sich Gott zuwenden, selbst wenn ihn mancherlei Unbeständigkeit davon abzuhalten droht. Von dieser Unvollkommenheit aber wird der Mensch ja bald befreit sein.

Die Kantate ist zweiteilig, umrahmt also die Predigt. Der erste Teil schließt mit einem resümierenden Choral und bildet damit fast schon eine eigenständige Kantate. Um diese Einheit durch einen klaren, übergeordneten Rahmen zu relativieren, wiederholt Bach, wie schon in der weltlichen Kantate, ganz zum Schluß und mit einem final modifizierten Text den Eingangsschor.

Verwunderlich bleibt, daß Bach in dieser Johannis-Kantate sich für die Rezitative eine neue Musik ausgedacht hat. Das tat er zwar in den meisten vergleichbaren Fällen nicht anders. Jedoch deuten Parodie-Kompositionen immer auf eine gewisse Zeitknappheit und ästhetische Ökonomie hin, und Bach hätte sich die Neukomposition tatsächlich ersparen können, weil nämlich die neuen Texte vom gleichen Umfang sind und im gleichen Versmaß stehen wie die ursprünglichen. Der späte Bach – diese frühestens 1738 aufgeführte Kantate, gehört zu den letzten erhaltenen Kirchenkantaten Bachs! – legte jedoch ganz offenbar gerade in den formal freieren Abschnitten Wert darauf, Worte wie „schneller Lauf“ (Nr. 4) adäquat wiederzugeben, den Bund Gottes mit den Vätern durch zwei den Satz umschlingende Oboen abzubilden (Nr. 7), die „Plag der Unvollkommenheit“, Not und Tod durch verminderte Harmonien einzutrüben und im gleichen Satz (Nr. 11) Befreiung mit hellem klanglichem Licht zu umgeben. Auf diese Weise erhält der fröhlich-festliche Charakter des gesamten Stücks auch den nötigen nachdenklichen Kontrapunkt.

Der Himmel lacht, die Erde jubiliert BWV 31

Entstehung: zum 21. April 1715

Bestimmung: 1. Ostertag

Text: Salomon Franck 1715. Satz 9: Strophe 5 (Zusatzstrophe von Nikolaus Herman, 1560) des Chorals „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ (Bonn 1575)

Gesamtausgaben: BG 7: 3 – NBA I/9: 43

„Einen Zusatz zu der Besoldung zu machen sey bey gegenwertigen wichtigen Aufgaben und andern erheblichen Umständen bedencklich...“ befand Ratsmeister Matthesius am 1. Februar 1714. Das bedeutete: Johann

Sebastian würde die Nachfolge von Friedrich Wilhelm Zachow an der Marktkirche in Halle, um die er sich beworben hatte, nicht antreten. Um so lieber blieb er in Weimar. Der drohende Weggang hatte Herzog Wilhelm Ernst nämlich bewegt, den bisherigen Hoforganisten zum „Concert-Meister“ zu befördern mit der Aufgabe, er solle „monatlich neue Stücke ufführen“. Das hieß: alle vier Wochen erklang in der Schloßkirche, dargebracht von den herzoglichen Musikern, eine Kantate Bachs. Diesem Umstand verdanken wir immerhin siebzehn Stücke und einen profunden Einblick in Bachs Komponier- und Lehrwerkstatt, die erkennen läßt, daß die später in Leipzig unter Beweis gestellte, meisterhafte Kunst, Kantaten zu komponieren, nicht vom Himmel gefallen ist.

Nach Leipzig nahm Bach das vorhandene Notenmaterial mit, um die frühen Werke gelegentlich wieder aufzuführen, darunter die bereits betrachteten Kantaten BWV 12 und BWV 18 im Jahre 1724 sowie BWV 21 1723. Die Osterkantate „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ erklang sogar mehrfach; gesichert sind zumindest Aufführungen in den Jahren 1724 und 1731. Das Problem solcher Wiederaufführungen bestand in der unterschiedlichen Stimmtonhöhe zwischen den einzelnen Aufführungsorten (weshalb auch die immer wieder zu beobachtende Praxis, Barockmusik generell einen halben Ton tiefer zu spielen, in die Irre führt). So lagen Chortöne und Kammertöne, nach denen die Orgel bzw. die Streicher gestimmt waren, an den verschiedenen Orten bis zu einer kleinen Terz auseinander. Für die in Stimmungsfragen unflexiblen Bläser mußten also entweder transponierte Stimmen angefertigt werden, was zusätzlichen Arbeitsaufwand bedeutete, oder es wurden Stimmen weggelassen, mit anderen Instrumenten besetzt oder neue komponiert. So reduzierte sich in Leipzig der fünfstimmige Oboen-/Fagottchor der vorliegenden Kantate, die hier

in ihrer in Weimar erklingenen, prachtvollen Form für Trompeten und Pauken, Oboen und fünfstimmigen Chor eingespielt ist.

Die Instrumente erhalten dennoch weniger obligaten als vielmehr den Klang nur färbenden Charakter. Dies spricht einmal mehr für die Experimentierfreude Bachs, der in Weimar dabei war, seine Tonsprache zu entwickeln und ein Vokabular für die „predigende“ Vertonung von Texten zu finden. In der Tat verwendet Bach das volle Instrumentarium nur in der einleitenden, festlich-affirmativen Sinfonia und im Eingangsschor. Lachen und Jubilieren findet hier in ausgreifenden Melismen (Koloraturen) bereicherten Ausdruck. Wo der Text auf „Grab“ und „Ruh“ zu sprechen kommt, schreibt Bach ein homophones, verhaltenes Adagio, das in ein das unverweslich Heiligste symbolisierendes Fugato mündet. Das folgende Rezitativ wechselt häufig in Arioso hinüber, mit denen Bach vor allem den Text zu illustrieren sucht. Die Arie „Fürst des Lebens“ (Nr. 4) läßt sich in ihrem Charakter problemlos auch als Huldigung eines Herrschers in einer barocken Oper vorstellen, während im folgenden, an Bildern und Anspielungen aus der Bibel reichen Rezitativ (Nr. 5) die auf- und absteigende Linienführung der Singstimme bewundert werden muß – natürlich bietet sich diese Kompositionsweise an, wenn am Ostersonntag von Auferstehung und Leben anstelle von Grab und Tod die Rede ist.

Dieselben Gedanken faßt Bach in der anschließenden Arie in eine tänzerisch-schwungvolle, Gewißheit ausstrahlende Musik. Ganz anders dagegen die Sopranarie (Nr. 8). Solo-Oboe und Singstimme kontrastieren den Baß in hoher Lage; im Zentrum spielen die Streicher unisono die Melodie des Sterbechorals „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ – Reflex noch einmal auf den Tod, durch den auch der Mensch gehen muß, um, wie es heißt,

den Engeln ähnlich, Jesu „helles Licht“ zu erblicken. Auf die gleiche Melodie wird auch der Schlußchoral gesungen; der Text öffnet den Blick aufs ewige Leben, während die Musik, insbesondere die obligat und in glänzende Höhe geführte Trompeten- und Violinstimme sowie die bewegten Mittelstimmen des Satzes ihn unterstützen. Eine großartige Variante des bei Bach so oft wiederkehrenden Bildes vom Weg, der nur durchs Dunkel ins Licht führt!

Den Text entnahm Bach der Sammlung „Evangelisches Andachts-Opffer“ von Salomon Franck. Der Weimarer Hofpoet verband Bibelworte und freie Dichtung, wobei diese zahllose Anspielungen und Bilder aus der Schrift zur Aussage einer Osterkantate verknüpft. „Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert“ gehört zu frühesten Kantaten Bachs, die diese neue und moderne, die Beschränkung auf Bibelwort und Choral ablösende Textform vertont.

Joyful be, O ransomed throng BWV 30

Composed: around 1738

Designated for: the Feast of St. John the Baptist

Text: Paraphrase of the text to BWV 30a ("Angenehmes Wiederau, freue dich") ("Pleasant Wiederau, rejoice"), by C.F. Henrici, alias Picander. Movement 6: 3rd verse of the chorale "Tröstet, tröstet meine Lieben" ("Give consolation my dears") by Johann Olearius (1671)

Collected works: BG 5: 323 – NBA I/29: 61

Compared with the Cantata "Christ unser Herr zum Jordan kam" ("Christ our Lord came to Jordan"), BWV 7, which Bach had performed on the feast of St. John the Baptist in 1724 as part of his annual cycle of chorale cantatas, this piece fairly sparkles with cheerfulness. It would be quite possible to dance a passepied to the sweet strains of the first bass aria (No. 3), the syncopated passages and pizzicati of the soprano aria (No. 10) would not much slow the pace of a gigue, and the second, lively soprano aria (No. 10) seems to call for a corrente. And if the bass aria (No. 8) did not have such a "lombardesque" sharpness (with an emphatic double appoggiatura on the main note) we could suspect it of concealing a bourrée. But even so, the movement recalls another piece: the alto aria "Erleucht auch meine finstre Sinnen" ("Enlighten my dim senses, as well") from the fifth section of the Christmas Oratory BWV 248. Bach took the music to this Aria, in turn, from a secular cantata: "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" ("Praise Thy good fortune, blessed Saxony") (BWV 215), where it appears as the soprano aria "Durch die von Eifer entflammten Waffen" ("By weapons enflamed with zeal").

Indeed, Cantata 30 for the feast of St. John the Baptist is a so-called "parody". Bach took part of the music to a

cantata he had presented on September 28, 1739 in praise of Johann Christian von Hennicke as successor to the estate at Wiederau (near Leipzig), the introductory chorale and the arias, and used them with a different text. It is perfectly reasonable to suspect that the same poet who had so obediently turned out the verses to the homage cantata was also behind these sacred words: Christian Friedrich Henrici, alias Picander. Moreover, the cantata BWV 30a, "Angenehmes Wiederau" is itself based on earlier compositions by Bach.

Parodies of this type often turned out quite well, as long as the feelings expressed in the new text corresponded to those in the former. The early eighteenth century had no difficulties with changing between the sacred and secular spheres. Bach's ability to bring these two categories into agreement is what makes him such a master. While the secular cantata describes how Fate, Luck, Time and the personified Elster River dispute over the proper way to honor the nobleman, the sacred piece counsels attention to the daily lessons. Here, it is the flock of the faithful who are redeemed and are praising the Lord because St. John, the herald, is proclaiming the coming of the King. Individual Christians can also use the path thus cleared to turn to God, even if inconstancy threatens to keep thwart them again and again. Man will soon be liberated from this imperfection, however.

This cantata has two parts, providing a frame for the sermon. The first part closes with a recapitulating chorale and thus practically forms a separate cantata in itself. In order to put this unity into a clear, overriding perspective, Bach repeats the introductory chorale at the very end with an altered text, as in the secular cantata.

It is surprising that Bach composed new music for the recitatives in this cantata for the feast of St. John. Although he did the same in most comparable cases, parody compositions always imply a certain lack of time and esthetic economy, and Bach could well have saved himself the trouble, since the new texts have the same length and meter as the originals. In his later years – this cantata was first performed in 1738 at the earliest, making it one of his last surviving church cantatas! – Bach obviously considered it important to provide an adequate expression for such ideas as “schneller Lauf” (quick run), to demonstrate God’s covenant with the Fathers by having a pair of oboes entwine around the movement (No. 7), to use diminished harmonies to evoke the “plague of imperfection”, need and death and, in the same movement (No. 11), to wrap the idea of redemption in a brightly audible light. In this way, the character of sprightly celebration pervading the entire piece is given the necessary pensive counterpoint.

The Heaven laugh! The earth doth ring with glory BWV 11

Composed: for April 21, 1715

Designated for: Easter Sunday

Text: Salomon Franck 1715. Movement 9: Verse 5 (additional verse by Nikolaus Herman, 1560) from the chorale “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” (“When my hour has come”) (Bonn 1575)

Collected works: BG 7: 3 – NBA I/9: 43

“It would be of questionable wisdom to award an increase in salary at the present moment, so full of significant matters and other ponderous circumstances ...” was the judgment of Chief Councilor Matthesius on Febru-

ary 1, 1714. The meaning was clear: Johann Sebastian Bach’s petition to be allowed to succeed Friedrich Wilhelm Zachow in his position at the Market Church in Halle would not be granted. Bach was happy to remain in Weimar, however, since the threat of his departure had moved Duke Wilhelm Ernst to promote his former Court Organist to the position of “Concert-Meister”, responsible for “presenting new works each month”. This meant that a Bach cantata could be heard every four weeks in the Castle Church, performed by the Duke’s court musicians. Now we have this incident to thank for seventeen pieces of music and a deep insight into Bach’s maturing method of composition, all of which show that his mastery of cantata composition, which was proven beyond a doubt later on in Leipzig, was not merely a matter of luck.

Bach took what written music he had with him to Leipzig in order to present his earlier works from time to time, including cantatas we have already discussed, nos. 12 and 18 in 1724, and no. 21 in 1723. The Easter Cantata “Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert” was even heard more than once; at least it is certain to have been performed in the years 1724 and 1731. The problem with this type of repeat performance was the difference in the tuning pitch at different locations (which is why the widespread practice of playing Baroque music a half-tone lower is in error). Choir pitch for the organ and concert pitch for the strings could differ by as much as a minor third from one place to another. Wind instruments, which are inflexible as far as pitch is concerned, would either have to be given transposed parts, requiring additional work, or some parts would be left out, played by other instruments or composed a new. As a result, the five-part chorus of oboes / bassoons heard in the Leipzig version of this cantata represented a reduction of the magnificent version for

trumpets and timpani, oboes and five-part chorus heard earlier in Weimar and reproduced here.

However, the instruments are used less in an obbligate fashion than for the purpose of providing a touch of color. This is another instance of the experimentation avidly practiced by Bach, who in Weimar was attempting to develop his musical language and find a vocabulary suitable for putting “preaching” texts to music. Indeed, only in the introductory *sinfonia* with its festive, affirmative character, and in the introductory chorus does Bach use all the instruments. Laughing and rejoicing are here given eloquent expression in lengthy *melismata* (*coloratura*). Where the text mentions “Grab” (“grave”) and “Ruhe” (“peace”), Bach writes a reserved, homophonic *adagio* which flows into a *fugato* symbolizing that which is most holy and thus immortal. The following recitative often mutates into *ariosi* with which Bach intends primarily to illustrate the text. The character of the aria “Fürst des Lebens” (“Prince of life”) (No. 4), makes it easily conceivable as the praise of a noble lord in a baroque opera, while the voice part of the following recitative (No. 5), replete with images and allusions taken from the Bible, has a rising and falling linear construction which simply has to be marveled at – after all, this is a style of composition that is only fitting when on Easter Sunday thoughts turn to resurrection after having heard so much of death and the grave.

In the following aria, Bach expresses the same thoughts in the form of a lively, dance-like music radiant with certainty. The soprano aria (No. 8) is quite different, however. The solo oboe and the voice make a contrast to the bass in the high range; in the middle, the strings play in unison the melody of “Wenn mein Stündlein vorhanden ist” (“When my hour has come”), a chorale of death – an-

other reflection on death, through which man must go in order to, as the words say, become like an angel and see Jesus’ “bright light”. The final chorale is also sung to the same melody; the text opens up a view of eternal life supported by the music, especially the obbligate trumpets and violins rising to exhilarating heights, as well as the shifting middle voices. A superb variation of the image, so common in Bach, of the path to light through the inevitable darkness!

Bach took the text from the collection “*Evangelisches Andachts-Opffer*” (“Protestant devotional offering”) by Salomon Franck. This court poet in Weimar combined biblical quotes with his own verses, linking innumerable allusions and images taken from the Bible to create a message suitable for an Easter cantata. “*Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert*” is among the earliest of Bach’s cantatas to use this new, modern form of text not restricted exclusively to biblical quotes interspersed with chorales.

Réjouis-toi, peuple racheté BWV 30

Création: vers 1738

Destination: fête de Jean-Baptiste

Texte: transposition du texte de BWV 30 à Angenehmes Wiederau (Agréable Wiederau), probablement par C. F. Henrici dit Picander; mouvement 6: strophe 1 du choral Tröstet, tröstet meine Lieben (Console, console mes bien-aimés) de Johann Olearius (1671).

Editions complètes: BG 5¹: 323 – NBA I/29 : 41

Comparé à la cantate Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 7 (Christ, notre Seigneur, est venu au bord du Jourdain), jouée par Bach le jour de la fête de Jean-Baptiste en 1724 dans le cadre de son année de cantates, ce morceau est un feu d'artifice de gaieté. La musique du charmant premier air de basse (n° 3) pourrait inciter l'auditeur à danser un passepied, celle de l'air d'alto (n° 5) une gigue, si ses syncope et ses pizzicati n'en freinaient pas l'élan avec cette gravité, et l'envolée du deuxième air de soprano (n° 10) suggère une courante. Quant au deuxième air de basse (n° 8), sans la rigueur «lombarde» de son rythme (avec une double appoggiature accentuée de la dominante) on pourrait penser qu'il cache une bourrée. Mais, même ainsi, ce mouvement rappelle un autre morceau : l'air d'alto Erleucht auch meine finstre Sinnen (Eclaire aussi mes sens obscurcis) de la cinquième partie de l'Oratorio de Noël BWV 248. Pour la musique de ce dernier air, Bach avait utilisé l'air de soprano Durch die von Eifer entflammten Waffen (Par les armes enflammées de zèle) d'une cantate profane : Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215 (Célèbre ton bonheur, riant Saxe).

En fait, la cantate de Jean-Baptiste BWV 30 est ce qu'on appelle une «parodie». Pour mettre en musique un nouveau texte, Bach reprit le chœur d'entrée et les arias d'une

cantate qu'il avait jouée le 28 septembre 1737 en hommage à Johann Christian von Hennicke, comte de Wiederau (près de Leipzig). Il semble presque évident que l'auteur des mots sacrés est aussi celui qui avait tourné, en humble et obéissant serviteur, les vers de la cantate de flatterie, à savoir Christian Friedrich Henrici, surnommé Picander. Du reste, la cantate Angenehmes Wiederau BWV 30a (Agréable Wiederau) renvoie déjà à des compositions antérieures de Bach.

De telles parodies ne posaient pas de problèmes quand les émotions décrites par les nouveaux textes correspondaient à celles des anciens textes. Le 18^{ème} siècle commençant ne ressentait pas de rupture en passant des sphères sacrées aux sphères profanes. L'art de Bach, c'était justement de savoir accorder ces deux plans. Tandis que la cantate profane met en scène, personnifiés, le Destin, le Bonheur, le Temps et le fleuve Elster se disputant l'estime du maître, le morceau sacré donne à considérer les textes de lecture du jour. Il s'agit donc du peuple des croyants racheté et louant le Seigneur, parce que Jean le Héraut vient pour annoncer le Roi. Sur le chemin ainsi préparé, chacun des croyants peut alors se tourner vers Dieu, même si toutes sortes d'inconstances menacent de l'en empêcher. D'ailleurs, l'homme sera bientôt libéré de cette imperfection.

La cantate est en deux parties, elle encadrerait donc le sermon. La première partie se termine par un choral qui la résume, ce qui en fait presque une cantate indépendante. Pour relativiser cette unité et donner à l'ensemble un cadre évident, Bach répète le chœur d'entrée tout à la fin, avec un texte dont la conclusion est modifiée, comme dans la cantate profane.

Il reste cependant étonnant que Bach ait composé une nouvelle musique pour les récitatifs de cette cantate de

Jean-Baptiste. Il n'en agissait, certes, pas autrement dans la plupart des cas comparables. Pourtant, les parodies indiquent toujours un certain manque de temps et une économie de moyens esthétiques, et Bach aurait pu réellement s'épargner le travail des nouvelles compositions, puisque les nouveaux textes ont le même nombre de vers, comptant le même nombre de pieds, que les textes d'origine. Il est donc manifeste qu'en son âge mûr – cette cantate jouée au plus tôt en 1738 fait partie des dernières cantates sacrées de Bach qui nous soient parvenues – Bach attachait de l'importance, justement dans les parties de forme plus libre, à rendre de manière appropriée des mots comme *schneller Lauf* (pas rapide, n° 4), à représenter l'alliance de Dieu avec les pères au moyen de deux hautbois enlaçant le mouvement (n° 7), à ternir par des harmonies réduites les mots *Plag der Unvollkommenheit* (tourments de l'imperfection), la détresse (*Not*) et la mort (*Tod*), pour entourer la libération (befeit) de claire lumière sonore, dans le même mouvement (n° 11). Il donne ainsi au caractère gai et solennel de tout le morceau le contrepoint nécessaire qui porte à la réflexion.

Le ciel rit! La terre est en liesse BWV 31

Création: pour le 21 avril 1715

Destination: premier jour de Pâques

Texte: Salomon Franck 1715; mouvement 9: strophe 5 (strophe supplémentaire de Nikolaus Herman, 1560) du choral *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (Quand mon heure est venue, Bonn 1575)

Éditions complètes: BG 7: 3 – NBA I/9: 43

«Un supplément de rétribution semble inopportun, étant donné les tâches importantes actuelles et autres circonstances considérables...» estima le conseiller Matthesius le

1^{er} février 1714. Cela signifiait que Jean-Sébastien ne prendrait pas la succession de Friedrich Wilhelm Zachow à la Marktkirche de Halle, succession qu'il avait sollicitée. Il préférerait bien rester à Weimar. En effet, la menace de son départ avait amené le duc Wilhelm Ernst à nommer Concert-Meister (maître de concert) son organiste, à charge d'«exécuter un nouveau morceau chaque mois». C'est-à-dire qu'une cantate de Bach, offerte par les musiciens ducaux, retentissait toutes les quatre semaines dans l'église du château. Cela nous a valu tout de même dix-sept pièces et nous permet de comprendre à fond comment Bach composait et enseignait; on sait alors que l'art magistral dont il fit preuve plus tard à Leipzig dans la composition des cantates ne lui est pas tombé du ciel.

Bach emporta à Leipzig les partitions existantes, pour jouer à l'occasion ses premières œuvres, parmi lesquelles les cantates BWV 12 et BWV 18 en 1724 ainsi que BWV 21 en 1723. La cantate de Pâques *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* (Le ciel rit! La terre est en liesse) retentit même plusieurs fois; on est sûr de son exécution en 1724 et en 1731 au moins. Le problème posé par de telles reprises, c'était qu'on utilisait, pour accorder les instruments, des diapasons différents dans les divers lieux d'exécution (ce pourquoi la pratique souvent observée, consistant à jouer la musique baroque un demi-ton plus bas par principe, est une erreur). En effet, l'écart séparant le diapason du chœur du diapason de chambre servant à accorder l'orgue et les cordes pouvait aller jusqu'à une tierce mineure selon les lieux. Pour les instruments à vent impossibles à accorder autrement, il fallait donc soit écrire des voix transposées, ce qui représentait un travail supplémentaire, soit supprimer des voix, les attribuer à d'autres instruments ou les recomposer. C'est ainsi que le chœur à cinq voix pour hautbois et basson de cette cantate se trouva réduit à Leipzig. La cantate est en-

registrée ici sous la forme splendide qui retentit jadis à Weimar, pour trompettes et timbales, hautbois et chœur à cinq voix.

Pourtant, les instruments ne sont pas vraiment menés en obligé, mais leur rôle consiste plutôt à donner simplement un timbre au son. Ceci prouve une fois de plus quel plaisir prenait Bach à faire des expériences. A Weimar, il était en train de développer un vocabulaire pour une mise en musique des textes qui contribue à la prédication. En effet, Bach n'utilise tous les instruments que dans la sinfonia d'introduction, qui est une affirmation solennelle, et dans le chœur d'entrée. Rire et liesse s'y expriment avec force par des fioritures de grande portée. Quand le texte parle de tombeau (Grab) et de repos (Ruh), Bach écrit un adagio retenu et homophone qui débouche sur un fugato symbolisant le Très-Saint imputrescible. Le récitatif qui suit se change souvent en ariosos par lesquels Bach essaie surtout d'illustrer le texte. Le caractère de l'air Fürst des Lebens (Prince de la vie, n° 4) est tel qu'on n'a aucun mal à l'imaginer comme hommage à un souverain dans un opéra baroque, tandis que dans le récitatif suivant (n° 5), riche en images et allusions à la Bible, il faut admirer la ligne ascendante et descendante de la partie de chant – même si cette forme semble bien naturelle pour le dimanche de Pâques qui parle de résurrection et de vie au lieu de tombeau et de mort.

Dans l'air qui suit, Bach traduit la même pensée par une musique dansante pleine d'élan et rayonnante de certitude. Par contre, l'air de soprano (n° 8) est tout autre. Le registre haut du hautbois solo et de la partie de chant contraste avec la basse, les cordes jouent unisson au centre la mélodie du choral funèbre Wenn mein Stündlein vorhanden ist (Quand mon heure est venue) – encore une fois réflexion sur la mort, par laquelle l'homme

aussi doit passer pour apercevoir, comme les anges (Engeln ähnlich), la vive clarté (helles Licht) de Jésus. Le choral final est chanté lui aussi sur la même mélodie; le texte nous ouvre les yeux sur la vie éternelle, soutenu par la musique, surtout par la partie de trompette et de violon menée en obligé à une hauteur brillante ainsi que par les voix de contralto du mouvement qui expriment une grande émotion. Voici une variante sublime de cette image si fréquente chez Bach du chemin qui doit passer par l'obscurité pour aller vers la lumière!

Bach tira le texte du recueil Evangelisches Andachts-Opffer (Offrande de prière évangélique) de Salomon Franck. Pour exprimer le message d'une cantate de Pâques, le poète de cour de Weimar avait associé des paroles de la Bible à des vers de son invention combinant une myriade d'allusions et d'images prises dans l'Écriture. «Le ciel rit ! La terre est en liesse» fait partie des premières cantates de Bach mettant en musique cette forme de texte nouvelle et moderne qui remplaça les textes limités aux citations de la Bible et aux chorals.

Alégrate rebaño salvado BWV 30

Génesis: hacia 1738

Destino: festividad de San Juan Bautista

Texto: refundición del texto de BWV 30 a (“Agradable Wiederau”), probablemente de C. F. Henrici, conocido también como Picander. Movimiento 6: estrofa 3 de la coral “Consolad, consolad mis amados” de Johann Olearius (1671)

Ediciones completas: BG 5¹: 323 – NBA I/29: 61

Comparada con la cantata “Cristo, nuestro Señor, al Jordán” BWV 7, ejecutada por Bach en la festividad de San Juan Bautista de 1724 y perteneciente a su ciclo anual de cantatas corales, se advierte en la presente composición un carácter más bien alegre. Con la música de la primera, dulce aria para bajo (número 3) pudiera bailar el oyente un passepied, con la aria de alto con sus síncopas y pizzicati (número 5) no decrecería gran cosa el ánimo – trátase de una giga, mientras que la segunda, animada aria para soprano (número 10) de un ritmo de corrente. Si no tuviera el ritmo el aria segunda, para bajo (número 8), ese acusado carácter “lombardo” (con una acentuada apoyatura doble de la nota principal), pudiera creerse que se trata de una bourrée. Pero, con todo y con eso, evoca el movimiento otra composición: el aria para alto “Ilumina también mis oscuros sentidos” de la parte quinta del oratorio navideño BWV 248. La música de esta aria, por otra parte, fue tomada por Bach de una cantata profana, “Celebra tu suerte, Bendita Sajonia” (BWV 215), he aquí el aria de soprano “Por las armas por el celo enardecidas”.

Efectivamente se trata la cantata de San Juan BWV 30 de una llamada “Parodia”. A fin de poner música a un nuevo texto retomó Bach el coro inicial y las arias de la música de una cantata ejecutada por él el día 28 de sep-

tiembre de 1737 en homenaje a Johann Christian von Hennicke como heredero del señorío de Wiederau (localidad cercana a la ciudad de Leipzig). Lógicamente, pues, suponemos que el poeta de los versos espirituales sea el mismo que compusiera tan rendidamente los versos de aquella cantata de homenaje, esto es, Christian Friedrich Henrici, alias Picander. Por lo demás, la cantata “Agradable Wiederau” BWV 30a muestra indicios de composiciones de Bach ya por entonces existentes.

Semejantes parodias resultaban bien logradas siempre que los afectos del nuevo texto se correspondieran con los del texto anterior. A principios del siglo XVIII no había ningún tipo de ruptura entre las esferas espiritual y profana. La maestría de Bach consistía precisamente en concordar entre sí estos diversos aspectos. Mientras que en las cantatas profanas el destino, la fortuna, el tiempo, el río Elster personificados tenían el cometido de rendir homenaje al señor, el cometido de la composición espiritual consistía en la contemplación de la lectura del día. La muchedumbre de creyentes, redimida, alaba aquí al Señor, pues llega San Juan, el heraldo, anunciando al Rey. Por la senda así preparada también puede dirigirse a Dios el individuo creyente y, si bien ciertas volubilidades amenazan apartarlo del propósito, la humanidad habrá de ser pronto liberada de semejantes debilidades.

La cantata es bipartita y sus dos partes flanqueaban al sermón. La parte primera concluye con una coral a modo de resumen conformando ya casi una cantata independiente. A fin de relativizar esta unidad por medio de un claro marco superior, en la conclusión, con un texto al final modificado, repite Bach (igual que en la cantata profana) el coro inicial.

Como quiera que sea, es extraño que para los recitativos de esta cantata de San Juan se decidiera Bach por una nueva música. Eso mismo era lo que hacía en la mayoría de los casos comparables a éste, sin embargo las composiciones que se sirven del principio de la parodia son siempre indicio de falta de tiempo y muestran por ende una especie de economía estética. Por otra parte, Bach, efectivamente habría podido ahorrarse la composición nueva, ya que los nuevos textos son de las mismas dimensiones y con la misma medida de versos que los anteriores. El Bach tardío (téngase en cuenta que esta cantata, ejecutada no antes de 1738, forma parte de las últimas cantatas de iglesia conservadas de Bach) consideraba naturalmente importante el reproducir de forma adecuada en los pasajes más libres expresiones como “rápida carrera” (“schneller Lauf”: “Y poneos en camino [con rápida carrera], número 4), la Alianza de Dios con los padres por medio de dos oboes que abrazan el movimiento (número 7), el turbio ánimo de “todas las miserias y faltas” (“Plag der Unvollkommenheit”), calamidad y muerte (Not und Tod) por medio de armonías reducidas así como manifestar en el mismo movimiento (número 11) la liberación con la claridad de los luminosos sonidos. De este modo también se confería al alegre y festivo carácter de la composición completa el necesario contrapunto meditativo.

El cielo ríe, alégrase la tierra BWV 31

Génesis: 21 de abril de 1715

Destino: primer día de Pascua

Texto: Salomon Franck 1715. Movimiento 9: estrofa 5 (estrofa adicional de Nikolaus Herman, 1560) de la coral “Cuando me llegue la hora” (Bonn 1575)

Ediciones completas: BG 7: 3 – NBA I/9: 43

El 1 de febrero de 1714 opinaba el capitular del Consejo Matthesius que “Un aditamento al pago no es apropiado a decir de los importantes trabajos actuales y otras circunstancias bien considerables...”. Esto significaba que Johann Sebastian no se haría cargo del puesto que había solicitado para la sucesión de Friedrich Wilhelm Zachow en la Iglesia del Mercado (Marktkirche) de la ciudad de Halle. Tanto más prefirió permanecer en Weimar. A la acuciante posibilidad de marcharse habría movido al duque Wilhelm Ernst a nombrar al hasta entonces organista de corte “Maestro de concierto” asignándole la tarea de “ejecutar todos los meses nuevas composiciones”. Esto quiere decir que cada cuatro semanas resonaba en la iglesia de palacio una cantata de Bach ejecutada por los músicos de la corte ducal. Gracias a estas circunstancias, nada menos que diez y siete composiciones nos permiten echar una buena mirada al taller de composición y aprendizaje de Bach, lo cual deja bien a las claras que el magistral arte de componer cantatas demostrado posteriormente en Leipzig no le llegó precisamente de la nada.

A Leipzig se llevó Bach las partituras habidas a fin de ejecutar las anteriores composiciones en caso pertinente, ese fue el caso de las cantatas ya tratadas BWV 12 y BWV 18 en el año 1724 así como la cantata BWV 21 en el año 1723. La cantata pascual “El cielo ríe, alégrase la tierra” llegó a escucharse incluso varias veces; con seguridad se conocen, en todo caso, ejecuciones de los años 1724 y 1731. El problema de estas nuevas representaciones consistía en las diferentes alturas de tono entre los diferentes lugares en los que tenían lugar las representaciones (por este motivo la costumbre que se observa a veces de interpretar la música barroca en general medio tono más bajo lleva a confusión y error). Así pues, los tonos de coro y de cámara, en relación a los cuales se afinaba el órgano y las cuerdas, llegan a diferenciarse en los diversos lugares has-

ta una tercia pequeña. En lo tocante a los instrumentos de viento, inflexibles en cuestiones de afinado, habían de trasponerse las voces, lo cual significaba un trabajo adicional, o bien había que dejar de lado ciertas voces, asignarlas a otros instrumentos o llevar a cabo una nueva composición. Así tenemos que en Leipzig se redujo el coro de fagotes y oboes de cinco voces de la presente cantata, la cual es interpretada aquí (como ya fuera ejecutada en Weimar) en la majestuosa versión para trompetas y timbales, oboes y coro de cinco voces.

Los instrumentos tienen menos obligados que carácter conferidor de colorido del sonido. Esto manifiesta tanto más el gusto por experimentar de Bach, quien en Weimar ya se ocupaba por desarrollar su lenguaje tonal y hacerse con un vocabulario para la música “sermoneante” que ponía a los textos. En realidad empleaba Bach el instrumental completo sólo en las festivas y afirmativas sinfonías iniciales y en los coros introductorios. Las risas y el júbilo se expresan aquí en sazonados melismos (coloraturas). Allí donde se habla en el texto de “tumba” y “descanso”, escribe Bach un adagio de actuación homófona que va a dar a un fugato simbólico de incorruptible sublimación. El subsiguiente recitativo cambia frecuentemente a los ariosos, con los cuales intenta el compositor, sobre todo, ilustrar el texto. El carácter del aria “Príncipe de la vida” (número 4) iría bien al homenaje señorial de una ópera barroca, mientras que en el siguiente recitativo, abundante en imágenes y alusiones bíblicas (número 5), puede admirarse el modo de tratar las voces ascendente y descendente, cosa ésta, claro, adecuada al domingo de Resurrección, esto es, al tema de la Resurrección misma, centrado en la vida más que en la tumba y la muerte.

Los mismos pensamientos engarza Bach en el aria siguiente con música plena de la alegría de la danza y la certeza. Muy contraria a ésta es el aria de soprano (número 8). El solo de oboe y la voz cantante contrastan con el bajo en posición alta; en el centro ejecutan las cuerdas al unísono la melodía de la coral de la muerte “Cuando me llegue la hora” – nueva reflexión sobre la muerte, por la que también el hombre ha de pasar a fin de contemplar, como los ángeles, la “clara luz” de Jesús. Con la misma melodía se canta la coral final; el texto abre la visión hacia la vida eterna, cometido al que es asistido por la música, especialmente por las voces obligadas llevadas a luminosas alturas de trompetas y violines así como por las movidas voces centrales del movimiento. He aquí una magnífica variante de esta imagen tan frecuente en Bach: la del sendero que sólo a través de la oscuridad lleva a la luz.

El texto fue tomado por Bach de la colección “Ofertorio de devoción evangélica” (“Evangelisches Andachts-Opffer”) de Salomon Franck. El poeta de la corte de Weimar aunó la palabra bíblica con la composición libre enlazando estas numerosas evocaciones e imágenes de las Escrituras con el contenido de una cantata pascual. “El cielo ríe, alégrase la tierra” cuenta entre las más tempranas cantatas de Bach que ponen música a este moderno tipo de texto que supera la limitación a la palabra bíblica y la coral.

Vol. 11

Kantaten • Cantatas

BWV 32-34

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 32, 33), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 34)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 32-34), Wolfram Wehnert (BWV 34)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1972 (BWV 34), Februar/Oktobre 1979 (BWV 33), November 1981 (BWV 32)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32 (22'53)

Dearest Jesus, my desiring • Bien-aimé Jésus, mon désir • Querido Jesús, mi anhelo

Arleen Augér - soprano • Walter Heldwein - basso

Fumiaki Miyamoto - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso •
Bäbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo, Organo

Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33 (21'01)

Alone to Thee, Lord Jesus Christ • Rien que vers toi, Seigneur Jésus-Christ • Sólo en Ti Señor Jesucristo

Helen Watts - alto • Frieder Lang - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Fumiyaki Miyamoto, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello •
Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34 (19'01)

O fire everlasting, o fountain of loving • Ô feu éternel, ô source de l'amour • Oh fuego eterno, oh principio
del amor

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Peter-Lukas Graf, Peter Thalheimer -
Flauto • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred
Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 32 „Liebster Jesu, mein Verlangen“

No. 1	Aria (S):	Liebster Jesu, mein Verlangen	1	6:16
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Was ist's, daß du mich gesuchet?	2	0:39
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (B):	Hier, in meines Vaters Stätte	3	6:38
	<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (S, B):	Ach! heiliger und großer Gott	4	3:00
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto S, B):	Nun verschwinden alle Plagen	5	4:57
	<i>Oboe, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Mein Gott, öffne mir die Pforten	6	1:30
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 32				22:53

BWV 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“

No. 1	Coro:	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	7	5:07
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Mein Gott und Richter, willst du mich	8	1:12
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (A):	Wie furchtsam wankten meine Schritte	9	7:59
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (T):	Mein Gott, verwirf mich nicht	10	1:19
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto T, B):	Gott, der du die Liebe heißt	11	3:55
	<i>Oboe I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Ehr sei Gott in dem höchsten Thron	12	1:29
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 33				21:01

BWV 34 „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“

No. 1	Coro:	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	13	8:40
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Herr, unsre Herzen halten dir	14	0:52
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Wohl euch, ihr auserwählten Seelen	15	5:54
		<i>Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Erwählt sich Gott die heiligen Hütten	16	0:38
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Coro:	Friede über Israel	17	2:47
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 34	19:01
-------------------	-------

Total Time BWV 32, 33, 34	62:55
---------------------------	-------

1. Aria

Liebster Jesu, mein Verlangen,
 Sage mir, wo find ich dich?
 Soll ich dich so bald verlieren
 Und nicht ferner bei mir spüren?
 Ach! mein Hort, erfreue mich,
 Laß dich höchst vergnügt umfassen.

2. Recitativo

*Was ists, daß du mich gesucht? Weißt du nicht,
 daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?*

3. Aria

Hier, in meines Vaters Stätte,
 Findt mich ein betrübter Geist.
 Da kannst du mich sicher finden
 Und dein Herz mit mir verbinden,
 Weil dies meine Wohnung heißt.

4. Recitativo (Dialogo)

Sopran (Seele)
 Ach! heiliger und großer Gott,
 So will ich mir
 Denn hier bei dir
 Beständig Trost und Hülfe suchen.

1. Aria

Dearest Jesus, my desiring,
 Tell me now where I'll find thee.
 Shall I then so quickly lose thee
 And no longer by me feel thee?
 Ah, my shield, now gladden me,
 Let my fondest joy embrace thee.

2. Recitative

*But why wast thou looking for me? Know'st thou
 not that I must be about my Father's business now?*

3. Aria

Here, within my Father's dwelling,
 Findeth me a downcast soul.
 Here canst thou most surely find me
 And thy heart to me bind firmly,
 For this is my dwelling called.

4. Recitative (Dialogue)

Soprano (Soul)
 Ah, holy and most mighty God,
 Thus I'll for me
 Then here with thee
 Seek constant help and consolation.

1. Air

Bien-aimé Jésus, mon désir,
 Dis-moi où je puis te trouver !
 Devrais-je bientôt te perdre
 Et ne plus te sentir auprès de moi ?
 Ah, mon refuge, réjouis-moi,
 Laisse-moi t'êtréindre au plus haut sommet de mon
 plaisir.

2. Récitatif

*Pourquoi donc me cherches-tu ? Ne sais-tu pas que je
 dois être dans ce qu'est mon Père ?*

3. Air

Dans le refuge de mon père, là,
 Un esprit attristé me trouve.
 C'est là aussi que tu me trouveras sûrement
 Et que tu pourras unir ton cœur au mien,
 Car ce lieu est ma demeure.

4. Récitatif (Dialogue)

Soprano (Âme)
 Ah ! Dieu saint et grand,
 je veux
 Auprès de toi
 Chercher constamment consolation et soutien.

1. Aria

Querido Jesús, mi anhelo,
 Dime ¿dónde te encontraré?
 ¿Debo perderte tan pronto
 y no sentirte más conmigo?
 ¡Oh! amparo mío, alégrame,
 deja que te abrace con gran regocijo.

2. Recitativo

*¿Qué sucede, que me busáis? ¿No sabéis
 que debo estar en aquello que es de mi Padre?*

3. Aria

Aquí, en la morada de mi Padre,
 me encuentra un alma afligida.
 Allí, seguro, podrás encontrarme
 y unir a mi tu corazón,
 pues esto es mi morada.

4. Recitativo (Diálogo)

Soprano (Alma)
 ¡Oh! Santo y Glorioso Dios,
 entonces buscaré
 aquí junto a Ti
 constantemente consuelo y ayuda.

Baß (Jesus)

Wirst du den Erdentand verfluchen
Und nur in diese Wohnung gehn,
So kannst du hier und dort bestehn.

Sopran

Wie lieblich ist doch deine Wohnung,
Herr, starker Zebaoth;
Mein Geist verlangt
Nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.
Mein Leib und Seele freuet sich
In dem lebendgen Gott:
Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur ewiglich.

Baß

So kannst du glücklich sein,
Wenn Herz und Geist
Aus Liebe gegen mich entzündet heißt.

Sopran

Ach! dieses Wort, das itzo schon
Mein Herz aus Babels Grenzen reißt,
Faß ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein.

5. Aria (Duetto)

Beide

Nun verschwinden alle Plagen,
Nun verschwindet Ach und Schmerz.

Sopran

Nun will ich nicht von dir lassen,

Baß

Und ich dich auch stets umfassen.

Sopran

Nun vergnüget sich mein Herz

Bass (Jesus)

If thou of earthly trash art scornful
And only to this dwelling go,
Thou canst both here and there fare well.

Soprano

How lovely is, though, this thy dwelling,
Lord, mighty Sabaoth;
My spirit longs
For that which only in thy court doth shine.
My soul and body are made glad
Within the living God:
Ah! Jesus, this my heart loves thee alone alway.

Bass

Thou canst then happy be,
If heart and soul
With love for me be now with passion filled.

Soprano

Ah! This reply, which shall henceforth
My heart from Babel's borders tear,
I shall adoring bind within my spirit now.

5. Aria (Duet)

Both

Now shall vanish ev'ry torment
Now shall vanish "Ah and woe."

Soprano

Now I will not ever leave thee,

Bass

And I will also e'er embrace thee.

Soprano

Now contented is my heart

Basse (Jésus)

Si tu maudis les futilités de ce monde
Et que tu ne viennes que dans cette demeure,
Tu pourras alors exister ici-bas et là-haut.

Soprano

Que ta demeure est charmante,
Seigneur, puissant Sabaoth;
Mon esprit aspire
À ce qui ne resplendit que dans ta cour.
Mon corps et mon âme se réjouissent
Dans le Dieu vivant:
Ah, Jésus, mon cœur n'aimera que toi éternellement.

Basse

Tu peux être heureux
Quand le cœur et l'esprit
s'enflamment d'amour contre moi.

Soprano

Ah, cette parole, qui déchire maintenant déjà
mon cœur hors des frontières de Babel,
Je l'enferme avec recueillement dans mon âme.

5. Air (Duo)

Les deux

Tous les tourments disparaissent à présent
Ces plaintes éternelles disparaissent à présent.

Soprano

Je ne veux plus te quitter à présent.

Basse

Et je veux te tenir toujours enlacée.

Soprano

Mon cœur se réjouit à présent

Bajo (Jesús)

Si maldices las vanidades terrenales
y te encaminas solamente a esta morada,
podrás resistir aquí y afuera.

Soprano

Cuán dulce es tu morada, Señor,
poderoso Rey de los ejércitos;
Mi espíritu anhela
sólo aquello que en tu Reino luce.
Mi cuerpo y alma se regocijan
en el Dios viviente;
¡Ah! Jesús, mi corazón no te ama sino eternamente.

Bajo

Así pues podrás ser dichosa,
si el corazón y el alma
se inflaman de amor por mí.

Soprano

¡Ah! Esta palabra que ya ahora arrebató
mi corazón de las fronteras de Babilonia,
la guardaré con devoción en mi alma.

5. Aria (Duetto)

Ambos

Ya desaparecen todas las penas,
ya desaparecen quejas y dolor.

Soprano

Ya no quiero más dejarte.

Bajo

Y yo siempre te mantendré abrazada.

Soprano

Ya se regocija mi corazón

Baß
 Und kann voller Freude sagen:
 beide
 Nun verschwinden alle Plagen,
 Nun verschwindet Ach und Schmerz!

6. Choral

Mein Gott, öffne mir die Pforten
 Solcher Gnad und Gütigkeit,
 Laß mich allzeit allerorten
 Schmecken deine Süßigkeit!
 Liebe mich und treib mich an,
 Daß ich dich, so gut ich kann,
 Wiederum umfang und liebe
 Und ja nun nicht mehr betrübe.

BWV 33

1. Coro

Allein zu dir, Herr Jesu Christ,
 Mein Hoffnung steht auf Erden;
 Ich weiß, daß du mein Tröster bist,
 Kein Trost mag mir sonst werden.
 Von Anbeginn ist nichts erkorn,
 Auf Erden war kein Mensch geboren,
 Der mir aus Nöten helfen kann.
 Ich ruf dich an,
 Zu dem ich mein Vertrauen hab.

Bass
 And can filled with gladness utter:
 Both
 Now shall vanish ev'ry torment
 Now shall vanish "Ah and woe!"

6. Chorale

My God, open me the portals
 Of this grace and kindness,
 In all times and in all places
 Let me thy dear sweetness taste!
 Love me, too, and lead me on,
 That I may as best I can
 Once again embrace and love thee
 And may now no more be saddened.

1. Chorus

Alone to thee, Lord Jesus Christ,
 My hope on earth regardeth;
 I know thou art my comforter,
 I have no other comfort.
 Since time began, was nought ordained,
 On earth there came no man to birth,
 Who from my woe could help me flee.
 I call to thee,
 In whom I have placed all my trust.

Basse
 Et il peut dire, rempli de joie :
 Les deux
 Tous les tourments disparaissent à présent
 Ces plaintes éternelles disparaissent à présent !

6. Choral

Mon Dieu, ouvre-moi les portes
 D'une telle grâce et bonté,
 Fais-moi en tout temps et en tout lieu
 Goûter ta douceur !
 Aime-moi et pousse-moi
 À t'embrasser et à t'aimer
 Autant que je peux
 Et à ne plus jamais t'affliger.

1. Chœur

Rien que vers toi, Seigneur Jésus-Christ,
 Ne regarde mon espoir ici sur terre ;
 Je sais que tu es mon consolateur,
 Que d'aucun autre ne pourra venir la consolation.
 Dès le commencement, rien n'a existé,
 Nul n'était né sur cette terre
 Qui aurait pu m'arracher de ma détresse.
 Je t'implore,
 Toi en qui je mets ma confiance.

Bajo
 Y lleno de júbilo puede decir:
 Ambos
 ¡Ya desaparecen todas las penas,
 ya desaparecen quejas y dolor!

6. Coral

¡Dios mío ábreme las puertas
 de tu gracia y bondad,
 déjame por siempre en todo
 gustar de tu dulce paz!
 Ámame e impúlsame,
 a fin de que pueda bien
 de nuevo abrazarte y amarte
 y no traerte más aflicción.

1. Coro

Sólo en Ti Señor Jesucristo
 Se funda mi esperanza en el mundo;
 Lo sé, que mi consolador eres,
 Y ningún otro consuelo quiero.
 Desde el principio nada ha sido,
 Ningún hombre en el mundo nacido,
 Que en mi miseria ayudarme pueda.
 A Ti te imploro,
 A Ti, en quien confío.

2. Recitativo

Mein Gott und Richter, willst du mich
 aus dem Gesetze fragen,
 So kann ich nicht,
 Weil mein Gewissen widerspricht,
 Auf tausend eines sagen.
 An Seelenkräften arm und an der Liebe bloß,
 Und meine Sünd ist schwer und übergroß;
 Doch weil sie mich von Herzen reuen,
 Wirst du, mein Gott und Hort,
 Durch ein Vergebungswort
 Mich wiederum erfreuen.

3. Aria

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
 Doch Jesus hört auf meine Bitte
 Und zeigt mich seinem Vater an.
 Mich drückten Sündenlasten nieder,
 Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder,
 Daß er für mich genung getan.

4. Recitativo

Mein Gott, verwirf mich nicht,
 Wiewohl ich dein Gebot noch täglich übertrete,
 Von deinem Angesicht!
 Das kleinste ist mir schon zu halten
 viel zu schwer;
 Doch, wenn ich um nichts mehr
 Als Jesu Beistand bete,
 So wird mich kein Gewissensstreit
 Der Zuversicht berauben;

2. Recitative

8

My God and judge thou, by the law
 if thou wert me to question,
 I could no way,
 For that my conscience would forbid,
 Once in a thousand answer.
 In strength of spirit poor am I, of love left bare,
 But since for them my heart repenteth,
 Thou wilt, my God and shield,
 Through a forgiving word
 Again to me bring gladness.

3. Aria

9

How fearful wavered then my paces,
 But Jesus heareth my petition
 And doth me to his Father show.
 Though grievous weight of sin depressed me,
 Again hath Jesus' word assured me
 That he for me enough hath done.

4. Recitative

10

My God, reject me not,
 Although against thy law I daily have offended,
 From this thy countenance!
 The smallest law for me to keep is much
 too hard;
 But, if I for no more
 Than Jesus' comfort pray now,
 There shall no war of conscience rise
 Of confidence to rob me;

2. Récitatif

Mon Dieu et mon juge, si tu m'interroges
sur les commandements,

Je ne saurais,

Parce que cela contredirait ma conscience,
En énoncer un sur mille.

Pauvre en force spirituelle et dénué d'amour,

Mes péchés sont graves et sans mesure;

Mais puisque je les regrette de tout cœur

Toi, mon Dieu et mon refuge,

Par une parole de rémission,

Tu me rempliras à nouveau de joie.

3. Air

Combien craintifs et chancelants étaient mes pas,

Mais Jésus a entendu ma prière

Et intercédâ pour moi auprès de son Père.

Le fardeau de mes péchés pesait lourd sur moi,

Mais la parole consolatrice de Jésus me secourut à
nouveau: Il assumâ mes péchés pour moi.

4. Récitatif

Mon Dieu, ne me rejette pas,

Quoique je transgresse chaque jour tes commandements,

Devant ta face!

Le plus minime est même trop difficile
à observer,

Pourtant, quand je ne prie plus que

Pour le soutien de Jésus,

Je n'aurai aucun remords

Qui me priverait de la confiance en toi;

2. Recitativo

Mi Dios y mi juez, sobre la ley preguntarme
quieres,

Mas nada decir puedo,

Pues mi conciencia contradicción es

De entre mil cosas distinguir.

Pobre de ánimos y de amor exhausto estoy

Y es mi pecado grave e inmenso.

Mas pues que mi corazón se arrepiente

Mi Dios eres y mi guarda

Y con una palabra de perdón

La alegría me has devuelto.

3. Aria

Temerosos son mis pasos,

Mas Jesús a mis ruegos atiende

Y a su Padre me muestra.

La carga del pecado me oprime,

Mas la palabra consoladora de Jesús me asiste,

Quien mis pecados ha asumido.

4. Recitativo

¡Mi Dios no me apartes de Ti,

Cuántas veces tu mandamiento cada día

A Ti contravengo!

Observar lo pequeño ya me es
pesado;

Mas si solamente el auxilio

Ruego de Jesús,

El remordimiento ya

Las fuerzas no me turbará;

Gib mir nur aus Barmherzigkeit
Den wahren Christenglauben!
So stellt er sich mit guten Früchten ein
Und wird durch Liebe tätig sein.

5. Aria (Duetto)

Gott, der du die Liebe heißt,
Ach, entzünde meinen Geist,
Laß zu dir vor allen Dingen
Meine Liebe kräftig dringen!
Gib, daß ich aus reinem Triebe
Als mich selbst den Nächsten liebe;
Stören Feinde meine Ruh,
Sende du mir Hülfe zu!

6. Choral

Ehr sei Gott in dem höchsten Thron,
Dem Vater aller Güte,
Und Jesu Christ, sein'm liebsten Sohn,
Der uns allzeit behüte,
Und Gott dem Heiligen Geiste,
Der uns sein Hülff allzeit leiste,
Damit wir ihm gefällig sein,
Hier in dieser Zeit
Und folgend in der Ewigkeit.

Give me but of thy mercy's store
A faith both true and Christian!
And it shall come with rich rewards to me
And then through love its work achieve.

5. Aria (Duet)

God, thou who art love now called,
Ah, enkindle this my soul,
Let for thee before all matters
This my love be strongly yearning!
Grant that I with pure devotion
As myself my neighbor cherish;
Should the foe disturb my rest,
Then to me assistance send!

6. Chorale

Now praise God on the highest throne,
The Father of all goodness,
And Jesus Christ, his dearest Son,
Who us always protecteth,
And God the Holy Spirit, too,
Who us his help alway doth give,
That we may ever him obey,
Here within this time
And then in all eternity.

Donne-moi uniquement par charité
 La véritable foi chrétienne!
 Elle portera ainsi de bons fruits
 Et se manifestera en actes d'amour.

5. Air (Duo)

Dieu, ton nom est Amour,
 Ah, enflamme mon esprit,
 Laisse avant toutes autres choses
 Venir vers toi avec force mon amour.
 Fais que de ma propre impulsion pure
 J'aime mon prochain plus que moi-même ;
 Si les ennemis troublent mon repos,
 Envoie-moi ton secours!

6. Choral

Gloire à Dieu sur le trône suprême,
 Le Père de toutes les bontés,
 Et à Jésus-Christ, son Fils bien-aimé,
 Qui veille sur nous en tout temps,
 Et à Dieu, au Saint-Esprit,
 Qui nous assiste en tout temps
 Afin que nous le servions,
 Sur cette terre, en ce temps
 Et ensuite dans l'éternité.

¡Dame sólo por piedad,
 La verdadera cristiana fe!
 Que traiga sus frutos
 Y que por amor haga obras.

5. Aria (Duetto)

¡Dios, Quien Amor Te llamas,
 Ay, inflama mi espíritu,
 Haz que sobre todas las cosas
 Sea grande mi amor a Ti!
 ¡Dame que de pura intención
 Al prójimo más que a mí ame;
 Y si el enemigo la paz perturba,
 Envíame Tú socorro!

6. Coral

Honor sea a Dios en el más alto trono,
 El Padre de todo bien,
 Y a Jesucristo, Su amado Hijo,
 Quien en todo momento nos protege,
 Y a Dios en tanto Santo Espíritu,
 Quien en todo momento nos socorre,
 Para que le complazcamos,
 En el siglo
 Y después en la eternidad.

1. Coro

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
Entzünde die Herzen und weihe sie ein.

Laß himmlische Flammen durchdringen
und wallen,
Wir wünschen, o Höchster, dein Tempel zu sein,
Ach, laß dir die Seelen im Glauben gefallen.

2. Recitativo

Herr, unsre Herzen halten dir
Dein Wort der Wahrheit für:
Du willst bei Menschen gerne sein,
Drum sei das Herze dein;
Herr, ziehe gnädig ein.
Ein solch erwähltes Heiligtum
Hat selbst den größten Ruhm.

3. Aria

Wohl euch, ihr auserwählten Seelen,
Die Gott zur Wohnung ausersehn!
Wer kann ein größer Heil erwählen?
Wer kann des Segens Menge zählen?
Und dieses ist vom Herrn geschehn.

1. Chorus

13

O fire everlasting, O fountain of loving,
Enkindle our hearts now and consecrate them.

Let heavenly flames now envelop
and flood them,
We wish now, O Highest, thy temple to be,
Ah, let thee our spirits in faith ever please thee.

2. Recitative

14

Lord, these our hearts hold out to thee
Thy word of truth to see:
Thou wouldst midst mankind gladly be,
Thus let my heart be thine;
Lord, enter graciously.
For such a chosen holy shrine
Hath e'en the greatest fame.

3. Aria

15

Rejoice, all ye, the chosen spirits,
Whom God is dwelling did elect.
Who can a greater bliss be wanting?
Who can his blessings' number reckon?
And this is by the Lord fulfilled.

1. Chœur

Ô feu éternel, ô source de l'amour,
 Enflamme les cœurs et initie-les !
 Pénètre-les des flots de flammes
 célestes,
 Nous souhitions, ô Très-Haut, être ton temple.
 Ah, fais que les âmes se prennent à ta foi !

2. Récitatif

Seigneur, nos cœurs considèrent
 Ta parole comme véritable.
 Tu aimes bien être auprès des hommes,
 Également que ce cœur t'appartienne ;
 Seigneur, pénètres-y avec bienveillance !
 Un sanctuaire ainsi élu
 Possède lui-même la plus grande renommée.

3. Air

Bienheureuses sont les âmes élues
 Que Dieu a choisi pour demeurer.
 Qui peut choisir un salut plus grand ?
 Qui peut mesurer l'abondance des bénédictions ?
 Et tout cela est l'œuvre du Seigneur.

1. Coro

¡Oh fuego eterno, oh principio del amor,
 Inflama los corazones y conságralos.
 Haz que las llamas celestiales hieran
 y bullan,
 Nuestro deseo es, Oh Altísimo, Tu templo ser,
 Ay, haz que las almas a la fe se conviertan!

2. Recitativo

Señor, nuestros corazones guardan
 Tu palabra de Verdad:
 Con los hombres deseas ser,
 Sea pues el corazón tuyo,
 Hábitalo por Tu Gracia.
 Un santuario mismo así elegido
 La más grande Gloria posee.

3. Aria

Bienaventuradas vosotras, alma elegidas,
 Que Dios por morada os tiene.
 ¿Quién puede desear mayor Salud?
 ¿Quién semejante bendición nombrar puede?
 Y esto el Señor ha hecho.

4. Recitativo

Erwählt sich Gott die heiligen Hütten,
 Die er mit Heil bewohnt,
 So muß er auch den Segen auf sie schütten,
 So wird der Sitz des Heiligtums belohnt.

Der Herr ruft über sein geweihtes Haus
 Das Wort des Segens aus:

5. Coro

Friede über Israel!

Dankt den höchsten Wunderhänden,
 Dankt, Gott hat an euch gedacht!

Ja, sein Segen wirkt mit Macht,
 Friede über Israel,
 Friede über euch zu senden.

4. Recitative

16

If God doth choose the holy shelters
 Where he with health doth dwell.
 Then must he, too, his blessing pour upon them,
 And thus the holy temples seat reward.

The Lord proclaims above his hallowed house
 His word of blessing now:

5. Chorus

17

Peace be over Israel!

Thank the lofty hands of wonder,
 Thank, God hath you in his heart!
 Yea, his blessing works with might,
 Peace be over Israel,
 Peace upon you all he sendeth.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

4. Récitatif

Si Dieu choisit les demeures sacrées
 Qu'il remplit de salut,
 Il lui faut aussi y déverser sa bénédiction,
 Ce sera ainsi la récompense attribuée au siège du
 sanctuaire.

Le Seigneur appelle maintenant sur sa demeure sacrée
 La parole de bénédiction:

5. Chœur

Paix sur Israël!

Rendez grâces aux mains miraculeuses du Très-Haut,
 Rendez grâces, Dieu a pensé à vous!

Oui, sa puissante bénédiction a permis
 D'apporter la paix sur Israël,
 La paix sur vous.

4. Recitativo

Elige el Señor las sagradas cabañas,
 Que con salvación paga,
 También con bendiciones llena,
 Premiando así el asiento de la Santidad.

El Señor pronuncia sobre su santificada morada
 La Palabra de bendición.

5. Coro

Paz en Israel.

Dad gracias a los portentos de la mano del Altísimo,
 Dad gracias, pues Dios en vosotros ha pensado.

Sí, su bendición el poder tiene,
 De dar paz a Israel,
 De enviaros la paz.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32

Entstehung: zum 13. Januar 1726

Bestimmung: 1. Sonntag nach Epiphania

Text: Sätze 1 bis 5: Georg Christian Lehms (1711). Satz 6: Strophe 12 aus dem Choral „Weg, mein Herz, mit den Gedanken“ von Paul Gerhardt (1647).

Gesamtausgaben: BG 7: 55 – NBA I/5: 145

Erwartungshaltung, Bildung und Hörgewohnheiten von Menschen des frühen 18. Jahrhunderts haben mit denen moderner Musikhörer wohl kaum noch Berührungspunkte. Genauso verhält es sich mit Ansprüchen der Hörer an die musikalische Qualität und an den gesamten äußeren Kontext der Aufführung. Bachs geistliche Kantaten sind eindeutig funktionale Musik, weil sie im Gottesdienst erklangen und mithalfen, die Schrift auszulegen. Diesem Zweck dienten die, von Bach zielgerichtet und sehr bewußt vollzogene Auswahl der Texte sowie die kompositorischen Mittel, wie z.B. die instrumentalen Besetzung und die Formen der Musik.

Bei der Kantate für den Sonntag nach Epiphania des Jahres 1726 sollte heute daher auf die besondere Form hingewiesen werden. Was der Gottesdienstbesucher vorgesetzt bekam und ihn in eine außergewöhnliche Kommunikation zwischen sich selbst und der Musik einband, war nämlich nicht die übliche, in größer besetzte Sätze eingerahmte Abfolge von reflektierenden und belehrenden Rezitativen und Arien, sondern ein Dialog. Die abwägende Zwiesprache zwischen der fragenden Seele und dem antwortenden Gott findet also nicht zwischen Musik und Hörer statt, sondern tritt plastisch und gleichsam objektivierend in der Musik selbst hervor. Zunächst fragt die durch das Sopran-Solo verkörperte Seele, wie sie Jesus finden könne. Es ist die gleiche Position, die im zu-

vor gehörten Evangelium (Lk 2, 41-52) die Eltern Jesu eingenommen hatten und die nachzuvollziehen nun auch dem Hörer empfohlen wird. Der Zwölfjährige war im Tempel zu Jerusalem verblieben und antwortet in der Kantate nun mit dem aus Lk 2, 49 bekannten Wort, in dem zu sein, was seines (wirklichen) Vaters ist. Bach läßt freilich nicht historisch korrekt einen Knaben singen, sondern den Baß als Vox Christi. Wie in der einleitenden Arie, wo die Sopranstimme mit der Oboe in einen Binnendialog getreten war, wird dem Baß hier eine obligate Violinstimme zugeordnet – ein besonders kunstvoller, vielschichtiger Dialog also.

Darauf begegnen sich, in Form eines streicherbegleiteten Rezitativs, die Seele und Gott unmittelbar. Gottes Antworten auf die Fragen der Seele läßt beide in ein fröhliches, von Gewißheit erfülltes Duett einstimmen, wieder mit den beiden auch musikalisch in Dialog tretenden Solo-Instrumenten. Erst danach, im bekräftigenden Schlußchoral, greift der Dialog direkt auf die hörende Gemeinde über. Bach nannte das, an Vorbilder des Geistlichen Konzerts und der italienischen Kantate sich anlehrende Stück denn auch „Concerto in Dialogo“. Es gibt nur wenige weitere Kantaten dieser Art (BWV 49, 60), dazu einzelne Abschnitte oder Sätze, auch im Weihnachts-Oratorium oder, besonders prominent, im Eröffnungchor der Matthäus-Passion. Weil solche Dialoge sonst eher in weltlichen Kantaten üblich waren, hat man bis zum Nachweis der Autorschaft des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms geglaubt, Bach habe hier eine (verschollene) Köthener Huldigungs-Kantate, etwa auf einen Text von Christian Friedrich Hunold parodiert. Tatsächlich erscheint die – so würde man heute sagen – Kommunikationsstruktur dieser Kantate Bachs besonders raffiniert und singulär.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33

Entstehung: zum 3. September 1724

Bestimmung: 13. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Konrad Hubert (1540; 4. Strophe Nürnberg 1540). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 3 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 7: 83 – NBA I/21: 25

Diese Kantate gehört dem Choralkantatenjahrgang an, dem zweiten Amtsjahr Johann Sebastian Bachs in Leipzig also. Hier beabsichtigte er, beginnend am 1. Sonntag nach Trinitatis, für jeden Sonn- und Feiertag jeweils eine Kantate aufzuführen, deren Text und Musik sich jeweils an Text und Musik eines Chorals anlehnt. Wie auffällig Bach die Eingangssätze der ersten vier Kantaten (BWV 20, 2, 7, und 135) ausarbeitete, wurde bereits im Booklet der CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 6 erörtert. In der vorliegenden Kantate ist bereits, so könnte man sagen, der „Normalzustand“ erreicht. Bach baut den Choral abschnittsweise in einen konzertanten Orchestersatz hinein; die Motivik der Oboen und Streicher zu Beginn initiiert den Beginn der Chormelodie.

Das folgende, schlicht anmutende Rezitativ unterstreicht den Text, indem es auf die Worte „meine Sünd ist schwer und übergroß“ ungewöhnliche Harmonien vorgibt, die Stimme des Solisten einen großen Tonraum umschreiben läßt und die finale Freude *arioso* von der vorgegebenen Form entbindet, ihr gewissermaßen freien Lauf läßt. In ähnlicher Weise hebt Bach auch die Gedankengänge des Tenor-Rezitativs Nr. 4 hervor.

Alles andere als Routinekompositionen sind auch die beiden Arien. Für die Musik zu den Worten „Wie furcht-

sam wanken meine Schritte“ (Nr. 3) läßt sich Bach ein Motiv einfallen, das sich in synkopischen Rhythmen, furchtsam und unentschlossen auf und ab bewegt. Gedämpfte Violinen („*con sordino*“) und die *pizzicato* gezupften Unterstimmen verstärken diesen Eindruck. Vergleichsweise gewißhaft mutet die Arie Nr. 5 an, ein von zwei Oboen sekundiertes Duett zwischen Tenor- und Baß-Stimme, das von der Liebe Gottes handelt. Der Charakter wird durch den wechselnden Terz- und Sextabstand der Solostimmen und -instrumente hervorgerufen – ein musikalisches Miteinander, in dem die Stimmen, auf dem Weg zum gleichen Ziel, sich immer selbst umspielen, ohne je wirklich auseinanderzuggeraten.

Der Kantatentext handelt von der Bitte um die Befreiung von drückender Sündenlast. Er steht mittelbar in Zusammenhang mit der Evangelienlesung des Tages (Lk 10, 23-37), dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Allenfalls wird das hier formulierte Gebot der Nächstenliebe im Duett Nr. 5 aufgegriffen. Gleichwohl besitzt dieses Thema für eine christliche Grundhaltung solche Bedeutung, daß Bach es als Anknüpfungspunkt seiner Überlegungen zur Komposition verwenden konnte.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe BWV 34

Entstehung: erste Hälfte der 1740er Jahre (Dürr),
um 1746/47 (BWV)

Bestimmung: 1. Pfingsttag

Text: Dichter unbekannt; Parodie von BWV 34a (Trauungskantate von 1726 mit gleichem Textbeginn, Dichter ebenfalls nicht bekannt). Satz 5: unter Verwendung von Psalm 128, 6.

Gesamtausgaben: BG 7: 117 – NBA I/13: 131

Gleiche oder nur leicht modifizierte Musik zu verschiedenen Texten – das ist das Wesen der Parodie. Niemand nahm Anstoß an ihr, weil die Integrität und Unantastbarkeit des musikalischen Kunstwerks noch nicht in den Blickwinkel der ästhetischen Diskussion geraten war. Für das Verfahren der Parodie gab es unterschiedliche Vorgehensweisen. Man konnte Musik auf einen bereits fertigen, in Umfang und Versmaß dem Original ähnlichen Text übertragen. Möglich war es auch, zu bereits bestehender Musik einen neuen Text zu schreiben. Manchmal genügte es, einen Text leicht zu modifizieren und zur schon bestehenden Musik zu singen. Dies bot sich vor allem an, wenn, wie in der vorliegenden Kantate, nicht zwischen geistlicher und weltlicher Sphäre gewechselt werden mußte.

Bach hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1726 für die Trauung eines (vielleicht befreundeten) Pfarrers, so schließt Alfred Dürr aus bestimmten Textpassagen, eine Kantate komponiert, die ebenfalls mit den Worten „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ begann (BWV 34a). Den Eingangs- und Schlußchor des ersten Teils sowie die Arie „post copulatinem“, also den Auftakt des zweiten Teils, übernahm Bach für seine Pfingstkantate; hier ste-

hen die Sätze an erster, fünfter und dritter (Arie) Stelle. Die Rezitative dazwischen komponierte Bach neu.

Während die Musik der Trauungskantate insgesamt nur fragmentarisch erhalten ist, kennen wir ihren Text in voller Länge. Das erlaubt einen Vergleich, der staunen läßt, mit welcher geringer Modifizierung der unbekannte (vielleicht derselbe?) Dichter das Stück dem neuen Gebrauch öffnen konnte, obwohl immerhin 15 bis 20 Jahre zwischen den Aufführungen beider Stücke lagen! So folgt den jeweils gleichen ersten Zeilen in BWV 34 der Vers „Entzünde die Herzen und weihe sie ein“; in BWV 34a heißt es „Entzünde der Herzen gweihten Altar“. Die Arie der Trauungskantate beginnt „Wohl euch, ihr auserwählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt“; die Pfingstkantate dagegen „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen, die Gott zur Wohnung ausersehn“.

Bach mußte im Eingangsschor den Schwerpunkt nur von „Liebe“ auf „Feuer“ legen, um die Figuration des festlich besetzten Stücks unmittelbar zu deuten. Der pastorale Charakter der genannten Arie (Nr. 3), erzeugt durch gedämpfte Streicher und unisono, aber eine Oktave höher mitspielende Flöten, gilt gleichermaßen für Schafe wie für (zu behütende) Seelen. „Friede über Israel“ ist die markante Überschrift des Schlußchors. Während die Trauungskantate, am Ende des ersten Teils, das Paar anschließend aufforderte, nun zum Altar zu eilen, ruft die Pfingstkantate, in ebenso festlicher Fortführung des Gedankens, zum Dank für Gottes Wunderhände auf.

Dearest Jesus, my desiring BWV 32

Composed: for January 13, 1726

Designated for: first Sunday after Epiphany

Text: Movements 1 to 5: Georg Christian Lehms (1711).

Movement 6: verse 12 of the Chorale “Weg, mein Herz, mit den Gedanken” (“Away, my heart, with thoughts”) by Paul Gerhardt (1647).

Collected works: BG 7: 55 – NBA I/5: 145

The expectations, level of education and listening habits of people in the early eighteenth century are unlikely to bear very much similarity to those of today’s listening public. Nor will there be many points of resemblance as far as the demands listeners place on musical quality and the overall external context of the performance are concerned. Bach’s sacred cantatas are clearly functional music, since they were performed during church services as an aid to the interpretation of Scripture. Bach pursued the same ends in his selection of texts and composition techniques, such as instrumentation and musical form.

Hence it is advisable to point out to a modern audience the special form of the cantata for the first Sunday after Epiphany of the year 1726. What was presented to the people attending the church service, and what so bound them up in communication with the music, was not the sequence of reflective and didactic recitatives and arias framed by movements scored for a larger ensemble, but a dialogue. This dialogue, in which the Soul’s questions and the Lord’s responses weigh various considerations, does not take place between the music and the listener, but instead stands out in objectifying relief, as it were, in the music itself. At first the soul, embodied by the solo soprano, asks how it might find Jesus. This is the same stance taken by Jesus’ parents in the passage from Scrip-

ture that had just been read (Luke 2, 41–52) and which the listener too is now encouraged to assume. The twelve-year-old Jesus had stayed behind in the temple in Jerusalem and here in the cantata answers with the well-known passage from Luke 2, 49 that he must be about his (true) Father’s business. However, Bach does not slavishly aspire to historical accuracy by allowing a boy to sing the part, but instead has a bass sing the *vox Christi*. As in the introductory aria, in which the soprano voice entered into an internal discourse with the oboe, here a violin part is assigned to the bass – thus creating an especially artful, multilevel dialogue. Thereafter, God and the Soul meet directly, in the form of a recitative accompanied by strings. God’s answers to the Soul’s questions inspire both to join in a cheerful duet full of certainty, again with the two solo instruments entering into a musical dialogue, as well. Only then, in the affirmative final chorale, does the dialogue reach out to include the audience. Bach called this piece a “Concerto in Dialogo” since it is modeled on the spiritual concerto and Italian cantatas. There are only a few additional cantatas of this type (BWV 49, 60), along with a few sections or movements, in the Christmas Oratory, for instance, or in especially prominent form in the introductory chorus of the St. Matthew Passion. Since dialogues of this type were more common in secular cantatas, it was long believed that Bach had here reworked a (lost) homage cantata originally composed in Köthen, perhaps on a text by Christian Friedrich Hunold, until it was shown that the author was actually the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms. Indeed, this cantata’s communication structure – as it would be called today – appears to be particularly clever and unique.

Alone to Thee, Lord Jesus Christ BWV 33

Composed: for September 3, 1724

Designated for: the 13th Sunday after Trinity

Text: Follows the hymn of the same name by Konrad Hubert (1540; 4th verse Nuremberg 1540). Retained verbatim: verses 1 and 4 (movements 1 and 6). Reworded (author unknown): verses 2 and 3 (movements 2 to 5).

Collected works: BG 7: 83 – NBA I/21: 25

This cantata belongs to the series of chorale cantatas Bach composed during his second year in Leipzig. Here he intended to present, every Sunday and holiday from the first Sunday after Trinity on, a cantata whose text and music were taken from the text and music of a chorale. Bach's ornate elaboration of the introductory movements of the first four cantatas (BWV 20, 2, 7 and 135) was already mentioned in the booklet to CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 6. With this cantata one could say that the "normal state of affairs" had already been attained. Bach integrates the chorale section by section into a *concertante* movement for orchestra; the motifs in the oboes and strings at the beginning imitate the beginning of the chorale melody.

Although the following recitative appears unpretentious, it yet underscores the text by prescribing unusual harmonies for the words "meine Sünd ist schwer und übergroß" ("My sin is ponderous and immense"), allowing the soloist to cover a large range, and releasing the joyousness at the end from the prescribed form in an arioso manner, thus giving it free rein, as it were. Bach similarly emphasizes the train of thought in the tenor recitative, no. 4.

Moreover, the two arias are anything but routine compositions. For the music to the words "Wie furchtsam wanken meine Schritte" ("How timidly do my steps falter") (no. 3), Bach has invented a motif which moves up and down in syncopated rhythm, timid and irresolute. The use of muted violins ("*con sordino*") and having the lower voices plucked *pizzicato* reinforce this impression. The aria no. 5 seems full of certainty by comparison, a duet between the tenor and bass voices, seconded by two oboes, which tells of God's love. The aria's character is brought out by having the solo voices and instruments alternate between intervals of a third and a sixth – thus they join together musically on the way to the same destination, playing around themselves again and again without ever really losing sight of one another.

The text of the cantata deals with the request for release from the heavy burden of sin. It is indirectly connected with the Scripture reading for the day (Luke 10, 23-37), the parable of the Good Samaritan. In any case, the injunction to love one's neighbor is here taken up in the duet no. 5. Nevertheless, this theme is of such great significance for a basic Christian attitude that Bach was able to use it as a starting point for his considerations on the composition.

O fire everlasting, o fountain of loving BWV 34

Composed: in the first half of the 1740's (Dürr), around 1746-47 (BWV)

Designated for: the first day of Pentecost

Text: Poet unknown; parody of BWV 34a (wedding cantata of 1726 with the same beginning line, poet likewise unknown). Movement 5: makes use of Psalm 128, 6.

Collected works: BG 7: 117 – NBA I/13: 131

The same or only slightly modified music used for different texts – that is the essence of parody. No one objected, since the integrity and inviolability of a musical artwork had not yet become a subject of esthetic discussion. There were various ways to approach parody. One could assign a piece of music to a new text whose size and meter were similar to the original. It was also possible to write a new text for music already composed. Sometimes it was enough merely to modify a text and sing it to a finished piece of music. This approach was especially opportune when, as in this cantata, it was unnecessary to change between the sacred and the secular sphere.

In the first half of the year 1726, Bach had composed a cantata (BWV 34a) which also began with the words “O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe” (see above) for the wedding of a pastor (who may also have been his friend), as Alfred Dürr concludes from certain text passages. The introductory and final chorus of the first part and the aria “post copulatinem”, that is, the start of the second part, were taken by Bach for his Pentecost cantata; here they are the first, fifth and third movements (aria). Bach composed new recitatives to be played between them.

While only fragments of the music of the wedding cantata have come down to us, we do know its text in full. Comparing the two, it is striking how the unknown poet (perhaps the same one?), with surprisingly little modification, was able to fit the older piece to its new purpose, even though as much as 15 to 20 years passed between the premiere performances of the two pieces! Hence the first line, identical in both works, is followed in BWV 34 by the verse “Entzünde die Herzen und weihe sie ein” (“Ignite [their] hearts and consecrate them”); while in BWV 34a we read “Entzünde der Herzen gweihten Altar” (“Ignite the consecrated altar of [our] hearts”). The aria of the wedding cantata begins “Wohl euch, ihr auserwählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt” (“Joy to you, ye chosen sheep, whom Jacob, the faithful, doth love”) while the Pentecost cantata says “Wohl euch, ihr auserwählten Seelen, die Gott zur Wohnung ausersehen” (“Joy to you, ye chosen souls, whom God hath taken as his residence”).

Bach was constrained to place the emphasis in the introductory chorus exclusively on “Liebe” (“love”) and “Feuer” (“fire”), in order to give the figuration of this festively scored piece the proper interpretation. The pastoral character of the aria (no. 3) already mentioned, created by muted strings and flutes playing in unison but one octave higher, can apply to sheep as well as to souls (who also need watching). “Friede über Israel” (“Peace over Israel”) is the striking caption above the final chorus. While the couple is admonished to hurry to the altar at the end of the first part of the wedding cantata, the Pentecost cantata calls for thanks to be given for the miracle-working hands of God in just as festive a continuation of the idea.

Bien-aimé Jésus, mon désir BWV 32

Création: pour le 13 janvier 1726

Destination: premier dimanche après l'Épiphanie

Texte: mouvements 1 à 5: Georg Christian Lehms (1711); mouvement 6: strophe 12 du choral *Weg, mein Herz, mit den Gedanken* (Chassons, mon cœur, ces pensées) de Paul Gerhardt (1647).

Editions complètes: BG 7: 55 – NBA I/5: 145

L'attente, la culture et les habitudes d'oreille des hommes du 18^{ème} siècle n'ont plus, sans doute, que peu de points communs avec celles des amateurs modernes de musique. Il en est de même pour les exigences des auditeurs quant à la qualité musicale et à tout le contexte extérieur de la représentation. Les cantates sacrées de Bach sont sans équivoque une musique fonctionnelle, puisqu'elles étaient jouées durant le service religieux et aidaient à interpréter l'Écriture. C'est ce dessein que servaient le choix des textes, que Bach effectuait à bon escient, et les moyens utilisés pour la composition, tels que les instruments employés et les formes musicales.

Il convient donc de souligner aujourd'hui la forme particulière donnée à la cantate destinée au dimanche suivant l'Épiphanie de l'année 1726. En effet, ce qui fut proposé ce jour-là au fidèle venu assister au culte et qui l'enveloppa dans une communication exceptionnelle entre la musique et lui, ce n'était pas, encadrée par des mouvements interprétés par plusieurs instruments, la suite usuelle de récitatifs et d'arias servant à la méditation et à l'enseignement, mais c'était un dialogue. L'échange réfléchi entre l'âme qui interroge et le Dieu qui répond n'a donc pas lieu entre la musique et l'auditeur, mais il est montré de manière plastique et pour ainsi dire objectivante dans la musique même. Au début, l'âme incarnée par le soprano so-

lo demande où elle pourrait trouver Jésus. C'est la position des parents de Jésus dans le passage de l'Évangile lu avant la cantate (Luc 2, 41-52), position qu'il est maintenant recommandé à l'auditeur de faire sienne. L'enfant de douze ans était resté dans le temple de Jérusalem. Dans la cantate, il donne pour réponse la parole connue de Luc 2, 49: «Ne sais-tu pas que je dois être dans ce qui est à mon Père?». A dire vrai, Bach ne fait pas chanter un jeune garçon comme le voudrait la vérité historique, mais c'est la basse qui est la voix du Christ. Comme dans l'air d'introduction, où le soprano avait établi un dialogue interne avec le hautbois, une voix de violon obligé est associée ici à la basse – il s'agit donc d'un dialogue particulièrement raffiné à plusieurs niveaux. Ensuite, l'âme et Dieu se rencontrent directement, sous la forme d'un récitatif accompagné de cordes. Dieu répond aux questions de l'âme, ce qui les incite à joindre leurs voix en un duo enjoué rempli de certitude, les instruments solos dialoguant de nouveau musicalement avec chacun d'eux. Alors seulement, dans le choral final confirmant l'ensemble, le dialogue s'élargit directement à la communauté qui écoutait. Bach a donné le nom de «Concerto in Dialogo» à ce morceau qui prend pour modèles le concerto spirituel et la cantate italienne. Nous avons peu d'autres cantates de ce genre (BWV 49, 60), et par ailleurs quelques passages ou mouvements, comme dans l'Oratorio de Noël ou celui particulièrement connu du chœur d'ouverture de la Passion selon saint Matthieu. De tels dialogues étant plutôt usuels dans les cantates profanes, on a cru longtemps que Bach avait parodié ici une cantate d'hommage (disparue) composée à Köthen, peut-être sur un texte de Christian Friedrich Hunold. Il a été prouvé depuis que ce morceau est dû au poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms. En tout cas, ce qu'on appellerait de nos jours la structure communicative de cette cantate de Bach est particulièrement raffinée et singulière.

Rien que vers toi, Seigneur Jésus Christ BWV 33

Création: pour le 3 septembre 1724

Destination: 13^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: d'après le choral débutant de la même façon de Konrad Hubert (1540, strophe 4 Nuremberg 1540); conservées mot à mot: strophes 1 et 4 (mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 et 3 (mouvements 2 et 5).

Editions complètes: BG 7: 83 – NBA I/21: 25

Cette cantate fait partie de l'année des cantates de choral, c'est-à-dire la deuxième année d'activité de Jean-Sébastien Bach à Leipzig. Il avait cette fois l'intention, à partir du premier dimanche suivant celui de la Trinité, de jouer pour chaque dimanche et pour chaque jour de fête une cantate dont le texte et la musique prendraient pour modèles le texte et la musique d'un choral. Nous avons déjà souligné dans le commentaire accompagnant le CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 6 quel soin frappant Bach a mis à élaborer les mouvements d'entrée des quatre premières cantates (BWV 20, 2, 7 et 135). Pour celle qui nous occupe ici, «l'état normal», pourrait-on dire, est atteint. Bach intègre le choral passage par passage dans un mouvement d'orchestre concertant; au début, les motifs des hautbois et des cordes sont traités de manière à imiter le début de la mélodie du choral.

Dans le récitatif très simple qui suit, le texte est mis en valeur par des harmonies inhabituelles sur les mots *meine Sünd ist schwer und übergroß* (Mes péchés sont graves et sans mesure), par la grande étendue de sons parcourue par la voix du soliste et par l'*arioso* qui délie la joie finale de la forme prévue et lui laisse libre cours. Bach fait ressortir de la même manière les pensées exprimées par le récitatif n° 4 (ténor).

Les deux airs sont également tout autre chose que des compositions de routine. Pour la musique des mots *Wie furchtsam wankten meine Schritte* (Combien craintifs et chancelants étaient mes pas, n° 3), Bach trouve un motif aux rythmes syncopés qui monte et descend en un mouvement craintif et hésitant. Des violons en sourdine et les basses jouées en pizzicato renforcent cette impression. Par comparaison, c'est un sentiment de certitude que donne l'air n° 5, un duo entre le ténor et la basse traitant de l'amour de Dieu. Ce caractère naît des intervalles de tierce et de sixte alternés des voix et instruments solos – un jeu d'ensemble dans lequel les voix, allant vers le même but, s'enroulent toujours sur elles-mêmes sans jamais vraiment se séparer.

Le texte de la cantate exprime une prière de délivrance du fardeau des péchés. Il n'a qu'un rapport indirect avec le passage de l'Evangile lu ce jour-là (Luc 10, 23-37), qui est la parabole du Bon Samaritain. On reconnaît tout au plus le commandement concernant l'amour du prochain, rappelé dans le duo n° 5. Néanmoins, ce sujet a une telle signification pour l'attitude fondamentale chrétienne que Bach a pu l'utiliser comme point de départ des réflexions à l'origine de sa composition.

Ô feu éternel, ô source de l'amour BWV 34

Création: première moitié de la décennie 1740 (selon Dürr), vers 1746/47 (selon BWV)

Destination: premier jour de la fête de la Pentecôte

Texte: auteur inconnu; parodie de BWV 34a (cantate de mariage de 1726 dont le texte débute de la même façon et dont l'auteur est également inconnu); mouvement 5: utilise le Psaume 128, 6.

Editions complètes: BG 7: 117 – NBA I/13: 131

La même musique ou quelque peu modifiée seulement, pour des textes différents – tel est le principe de la parodie. Personne ne s'en formalisait à l'époque, car l'intégrité et l'inviolabilité de l'œuvre musicale ne faisaient pas encore l'objet de la réflexion sur l'art. Il y avait plusieurs façons de procéder. On pouvait appliquer une musique à un texte déjà existant ressemblant à l'original quant aux nombres de vers et aux nombres de pieds. On pouvait aussi écrire un nouveau texte sur une musique existante. Il suffisait parfois de modifier légèrement un texte et de le chanter sur la musique déjà composée. Cette dernière solution était la plus aisée, surtout dans les cas où, comme pour la cantate qui nous occupe, il n'était pas nécessaire de passer de la sphère profane à la sphère religieuse.

Certains textes permettent à Alfred Dürr de déduire que Bach avait composé, dans la première moitié de l'année 1726, pour le mariage d'un pasteur (peut-être de ses amis), une cantate qui commençait également par les mots «Ô feu éternel, ô source de l'amour» (BWV 34a). Il reprit pour sa cantate de la Pentecôte le chœur d'entrée et le chœur final de la première partie, ainsi que l'air «post copulatinem» qui est l'ouverture de la deuxième partie; ces mouvements sont respectivement les premier,

cinquième et troisième (air) de la cantate sacrée. Les réci-tatifs qui les séparent sont de nouvelles compositions.

Il ne reste que des fragments de la musique de la cantate de mariage, mais nous en connaissons tout le texte. Ceci permet une comparaison étonnante, car il a suffi à l'auteur inconnu (peut-être le même?) d'une modification minime pour adapter le morceau à son nouvel usage, alors que 15 à 20 ans s'étaient écoulés entre les exécutions des deux morceaux ! Par exemple, la première ligne, qui est la même dans les deux cantates, est suivie dans BWV 34 par le vers *Entzünde die Herzen und weibe sie ein* (Enflamme les cœurs et initie-les); dans BWV 34a, ce deuxième vers dit *Entzünde der Herzen gweihten Altar* (Enflamme l'autel béni des cœurs). L'air de la cantate de mariage commence par *Wohl euch, ihr auserwählten Schafe, die ein getreuer Jakob liebt* (Bienheureuses les brebis élues qui sont aimées par un Jacob fidèle) et la cantate de la Pentecôte par *Wohl euch, ihr auserwählten Seelen, die Gott zur Wohnung ausersehn* (Bienheureuses sont les âmes élues que Dieu a choisies pour demeure).

Dans le chœur d'entrée, Bach n'a eu qu'à déplacer le centre de gravité de l'amour (*Liebe*) vers le feu (*Feuer*), symbole de l'Esprit Saint, pour interpréter directement la «figuration» de ce morceau dont l'instrumentation est solennelle. Le caractère pastoral de l'air nommé plus haut (n° 3), obtenu par des cordes en sourdine et des flûtes jouant unisson, mais un octave plus haut, s'applique aussi bien à des brebis qu'à des âmes (à garder). *Friede über Israel* (Paix sur Israël) est le titre marquant du chœur final. Alors que la cantate de mariage invitait ensuite le couple à se hâter vers l'autel, à la fin de la première partie, la cantate de la Pentecôte, développant cette pensée de paix avec la même pompe, appelle à rendre grâce aux mains miraculeuses de Dieu.

Querido Jesús, mi anhelo BWV 32

Génesis: 13 de enero de 1726

Destino: primer domingo después de la festividad de la Epifanía

Texto: movimientos del 1 al 5: Georg Christian Lehms (1711). Movimiento 6: estrofa 12 de la coral “Aleja, mi corazón, los pensamientos” de Paul Gerhardt (1647).

Ediciones completas: BG 7: 55 – NBA I/5: 145

Las expectativas, la formación y los hábitos musicales de las personas de principios del siglo XVIII apenas si comparten aspectos comunes con las expectativas, la formación y los hábitos musicales de los oyentes actuales. Los mismo cabe afirmar respecto de las exigencias de los oyentes en lo tocante a la calidad musical y a todo el contexto exterior de las representaciones. Las cantatas espirituales de Bach son, decididamente, una música funcional, pues estaban concebidas en relación a los oficios religiosos y, más precisamente dicho, su cometido era exegético. A este mismo fin se orientaban igualmente la precisa y muy concienzuda selección que hacía Bach de los textos así como de los medios de composición como, por ejemplo, la asignación de los instrumentos y las formas musicales.

Por lo que atañe a la cantata del primer domingo después de la festividad de la Epifanía del año 1726 es digna de mención su especial forma. Aquello que se destinaba al participante en los oficios religiosos y que establecía una especial comunicación entre él y la música no consistía en la habitual secuencia de recitativos y arias reflexivos y *pedagógicos* en movimientos de gran ocupación, antes bien nos referimos en un diálogo. El ponderado diálogo entre el alma que pregunta y Dios que contesta no tiene lugar, pues, entre la música y el oyente, sino que se mani-

fiesta plástica y simultáneamente de modo objetivo en la misma música. Primeramente el alma, personificada en el solo de soprano, pregunta cómo podrá encontrar a Jesús. Se trata de la misma situación en que, según se acababa de oír en la lectura evangélica del día (Lucas 2, 41-52), se encontraban los padres de Jesús; esta perspectiva es la que se recomienda ahora a los oyentes. El niño de doce años que permaneció en el templo de Jerusalén responde en la cantata con las palabras conocidas según Lucas 2, 49, esto es, encontrarse en Aquél que es su (verdadero) Padre. Bach, por su puesto, no se ocupa en que la función de Jesús sea representada por un niño (esto es, con corrección histórica), antes bien asigna al bajo la *vox Christi*. Como en el aria introductoria, en la cual la voz de soprano entabla diálogo con el oboe, se le asigna aquí al bajo una voz de violín obligada; se trata pues de un diálogo especialmente sofisticado y variado. Después encontramos al alma y a Dios inmediatamente en forma de recitativo con acompañamiento de los instrumentos de cuerda. Las respuestas de Dios a las preguntas del alma se manifiestan interviniendo ambas partes en un dueto alegre y pleno de certeza (nuevamente con ambos solos de instrumento que también participan en el diálogo). Ya después, en la reconfortante coral final, se extiende el diálogo directamente a la comunidad de los oyentes. Bach mismo llamó también, pues, a la composición – inspirada en el concierto espiritual y la cantata italiana – “concierto en diálogo”. Se cuenta con pocas cantatas de este tipo (BWV 49, 60) a las que ha de añadirse pasajes sueltos o movimientos (como los del oratorio navideño o – especialmente conocido – el coro de apertura de la Pasión según San Mateo). Puesto que semejantes diálogos eran más bien habituales en las cantatas de tema profano, hasta la demostración de la autoría del poeta de la corte de Darmstadt Georg Christian Lehms se ha creído que Bach “parodiaba” aquí una cantata-homenaje de Köthen (perdida)

cuyo texto acaso fuera de Christian Friedrich Hunold. Efectivamente, la estructura comunicativa – por decirlo en palabras modernas – de esta cantata de Bach tiene la apariencia de especial sofisticación y singularidad.

Sólo en Ti Señor Jesucristo BWV 33

Génesis: 3 de septiembre de 1724

Destino: décimo tercer domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Konrad Hubert (1540; cuarta estrofa, Nuremberg 1540). Se conservan literalmente: estrofas de 1 a 4 (movimientos 1 y 6). Remodelación (autor desconocido): estrofas 2 y 3 (movimientos de 2 a 5).

Ediciones completas: BG 7: 83 – NBA I/21: 25

Esta cantata forma parte del ciclo anual de cantatas corales, es pues del segundo año de Johann Sebastian Bach en su destino de Leipzig. A estos respectos tiene el compositor la intención de ejecutar una cantata (cuya letra y música parten de una coral correspondiente) cada domingo y día festivo del año comenzando con el primer domingo después de la festividad de la Trinidad. Ya en el booklet del CD EDITION BACHAKADEMIE Vol. 6 se mencionó hasta qué punto es llamativo el modo en que elaboró Bach los movimientos introductorios de las primera cuatro cantatas (BWV 20, 2, 7 y 135). Con la primera cantata se alcanzó, por así decirlo, el grado “normal”. Bach instala la coral por partes en un movimiento orquestal concertante; los motivos de los oboes y de los instrumentos de cuerda imitan al principio la melodía de la coral.

El subsiguiente recitativo de sencilla estética subraya el texto confiriendo a las palabras “y es mi pecado grave e

inmenso” unas armonías nada habituales, permitiendo que la voz del solista abarque un amplio espacio tonal y liberando la final alegría en *arioso* de su forma predeterminada, esto es, permitiéndole un libre curso. De semejante modo resalta también Bach la sucesión de ideas del recitativo para tenor (número 4).

También las dos arias carecen en absoluto del carácter de las composiciones rutinarias. Para la música a aplicar a las palabras “Temerosos son mis pasos” (número 3) se le ocurre a Bach un motivo que, temeroso e indeciso, asciende y desciende en ritmos de síncopas. Los violines “con sordino” y las voces bajas en *pizzicato* refuerzan precisamente esta impresión. En comparación a ello produce el aria número 5 una impresión de certeza: un dueto acerca del amor de Dios entre tenor y bajo secundado por dos oboes. El carácter es conferido por el cambio entre las distancias de tercera y sexta de las voces e instrumentos de solo – he aquí un juego de conjunción musical en el que las voces, en camino hacia la misma meta, se eluden sin dejar verdaderamente de *perderse de vista*.

El texto de la cantata trata del ruego de ser liberado de la opresión del pecado; se encuentra, así pues, directamente relacionado con la lectura evangélica del día: la parábola del buen samaritano (Lucas 10, 23-37). Por otra parte se formula aquí el mandamiento del amor al prójimo en el dueto número 5. En todo caso el tema es de tal importancia en cuanto principio cristiano que Bach hubo de tomarlo como trabazón de sus pensamientos al elaborar la composición.

Oh fuego eterno, oh principio del amor BWV 34

Génesis: primera mitad de la década de los cuarenta del siglo XVIII (Dürr), hacia 1746/47 (BWV)

Destino: primer día de Pentecostés

Texto: poeta desconocido; parodia de la BWV 34a (cantata de boda de 1726 con el mismo principio textual; poeta igualmente desconocido). Movimiento 5: empleando el Salmo 128, 6.

Ediciones completas: BG 7: 117 – NBA I/13: 131

Aplicar la misma música o bien una música ligeramente modificada a los mismos texto: he aquí el principio fundamental de la parodia. Se trata de un procedimiento que a nadie escandalizaba, ya que la integridad y el carácter de intocable de la obra artística musical aún no habían llegado a ser objeto de la estética. El procedimiento de la parodia era diverso. Podía aplicarse la música a un texto ya disponible de la amplitud y medida de versos semejantes a las del original. También era posible escribir un texto a fin de ponerle una música ya existente. A veces era suficiente con modificar un texto ligeramente y cantarlo con la música que ya se tubiera. Como en el caso de la presente cantata, esta posibilidad resultaba apropiada, sobre todo, cuando no había la necesidad de realizar la transmutación entre las esferas profana y sagrada.

En la primera mitad del año 1726 compuso Bach una cantata que igualmente comenzaba con las palabras “Oh fuego eterno, oh principio del amor” (BWV 34a) para la boda de un párroco (acaso amigo de él), según tesis Alfred Dürr a partir de ciertos pasajes textuales. Los coros introductorio y final de la primera parte así como la aria “post copulatim”, esto es, el comienzo de la segunda parte, fueron retomados por Bach para su cantata de Pentecostés; aquí se encuentran los movimientos en los luga-

res primero, quinto y tercero (aria). Los recitativos que se encuentran entre medio son nueva composición de Bach.

Mientras que la música de la cantata de boda se ha conservado sólo fragmentariamente, conocemos su texto completo. Estas circunstancias nos permiten llevar a cabo la comparación, tras la cual sorprende la parquedad con que el desconocido poeta (acaso el mismo) modificó la composición para hacerla apta a su nuevo cometido a pesar de que las ejecuciones de ambas obras disten de 15 a 20 años entre sí. Así, tras los primeros versos de ambas composiciones leemos en la BWV 34 “inflama los corazones y conságralos”; mientras que en la BWV 34a se dice “inflama de los corazones el consagrado altar”. El aria de la cantata de boda comienza con “Bienaventurados de vosotros, elegidos corderos, amados del fiel Jacob” mientras que en la cantata de Pentecostés leemos, por el contrario: “Bienaventuradas de vosotras, elegidas almas, que Dios por morada prefiere”.

En el coro introductorio solamente hubo Bach de pasar el centro de gravedad de “amor” a “fuego” a fin de manifestar la figuración de la composición de festivo carácter. El carácter pastoral del aria mencionada (número 3), evocado por los instrumentos de cuerda con sordino y por el unísono, mas con acompañamiento de flauta en una octava superior además, se relaciona tanto a los corderos como a las almas (que han de ser protegidas). “Paz en Israel” es el representativo título del coro final. Mientras que la cantata de boda al final de la primera parte requiere a los novios a que se apresuren al altar, la cantata de Pentecostés exhorta en su prosecución igualmente festiva a agradecer a Dios por sus portentosas obras.

Vol. 12

Kantaten • Cantatas

BWV 35-37

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1979 (BWV 37), August 1980/Februar 1981/März 1982 (BWV 36), Oktober 1982 (BWV 35)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian
 BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Geist und Seele wird verwirret *BWV 35 (26'25)*

Soul with spirit is bewildered • L'esprit et l'âme sont déconcertés • Túrbanse espíritu y alma

Julia Hamari - alto

Hans-Joachim Erhard - organo • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Otto Armin - Violino • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabasso • Michael Behringer - Cembalo

Schwingt freudig euch empor *BWV 36 (28'45)*

Soar joyfully aloft • Élansez-vous avec allégresse • Volad alto con alegría

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Peter Schreier - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Klaus Thunemann - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Wer da gläubet und getauft wird *BWV 37 (16'20)*

He who trusteth and is baptized • Qui croit et est baptisé sera sauvé • Quien en ello crea y bautizado sea

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Manfred Clement, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Klaus Thunemann - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 36, 37) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 35 „Geist und Seele wird verwirret“

No. 1	Concerto	1	5:53
	<i>Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (A): Geist und Seele wird verwirret	2	7:58
	<i>Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso</i>		
No. 3	Recitativo (A): Ich wundre mich	3	1:50
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (A): Gott hat alles wohl gemacht	4	2:58
	<i>Organo conc., Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		

Seconda parte

No. 5	Sinfonia	5	3:19
	<i>Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (A): Ach, starker Gott, laß mich	6	1:20
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Aria (A): Ich wünsche nur bei Gott zu leben	7	3:07
	<i>Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

Total Time BWV 35 26:25

BWV 36 „Schwingt freudig euch empor“

No. 1	Coro: Schwingt freudig euch empor	8	4:40
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Choral (S, A): Nun komm, der Heiden Heiland	9	4:06
	<i>Oboe d'amore I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (T): Die Liebe zieht mit sanften Schritten	10	5:31
	<i>Oboe d'amore I, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Choral: Zwingt die Saiten in Cythara	11	1:46
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Secunda pars

No. 5	Aria (B):	Willkommen, werter Schatz!	12	3:48
		<i>Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral (T):	Der du bist dem Vater gleich	13	1:57
		<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Organo</i>		
No. 7	Aria (S):	Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen	14	6:08
		<i>Violino I solo, Violoncello, Organo</i>		
No. 8	Choral:	Lob sei Gott, dem Vater, ton	15	0:49
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 36				28:45

BWV 37 „Wer da gläubet und getauft wird“

No. 1	Coro:	Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden	16	2:59
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria(T):	Der Glaube ist das Pfand der Liebe	17	5:12
		<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Choral (S, A):	Herr Gott Vater, mein starker Held!	18	3:10
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Ihr Sterblichen, verlangt ihr	19	1:05
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (B):	Der Glaube schafft der Seele Flügel	20	2:42
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Den Glauben mir verleihe	21	1:20
		<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 37				16:20

Total Time BWV 35, 36, 37	71:30
---------------------------	-------

1. Concerto

2. Aria

Geist und Seele wird verwirret,
 Wenn sie dich, mein Gott, betracht'.
 Denn die Wunder, so sie kennen
 Und das Volk mit Jauchzen nennet,
 Hat sie taub und stumm gemacht.

3. Recitativo

Ich wundre mich;
 Denn alles, was man sieht,
 Muß uns Verwundrung geben.
 Betracht ich dich,
 Du teurer Gottessohn,
 So flieht
 Vernunft und auch Verstand davon.
 Du machst es eben,
 Daß sonst ein Wunderwerk vor dir was Schlechtes ist.
 Du bist
 Dem Namen, Tun und Amte nach
 erst wunderreich,
 Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.
 Den Tauben gibst du das Gehör,
 Den Stummen ihre Sprache wieder;
 Ja, was noch mehr,
 Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
 Dies, dies sind Wunderwerke,
 Und ihre Stärke
 Ist auch der Engel Chor nicht mächtig auszusprechen.

1. Concerto

2. Aria

Soul with spirit is bewildered
 When it thee, my God, beholds.
 For the wonder which it seeth
 And the folk with triumph telleth
 Hath it deaf and dumb now made.

3. Recitative

I am amazed;
 For ev'rything we see
 Must give us cause to marvel.
 Regarding thee,
 Thou precious Son of God,
 From me
 My reason and my sense do flee.
 Thou art the reason
 That even miracles next thee so wretched seem.
 Thou art
 In name and deed and office
 truly wonderful,
 There is no thing of wonder on the earth like thee.
 For hearing givest thou the deaf,
 The dumb thou dost return their speaking,
 Yea, more than this,
 Dost open the lids of eyes unseeing.
 These, these are works of wonder,
 And to their power
 Doth e'en the angel choir lack strength to give expression.

1. Concerto

2. Air

L'esprit et l'âme sont déconcertés
 Lorsqu'ils te contemplent, mon Dieu,
 Car les miracles dont ils ont connaissance
 Et que le peuple salue avec allégresse,
 Les ont rendus sourds et muets.

3. Récitatif

Je m'étonne ;
 Car tout ce que l'on voit
 Ne peut que nous frapper d'étonnement.
 Si je te contemple,
 Ô Fils du Dieu bien-aimé,
 S'évanouissent
 La raison et même l'entendement.
 Tu réussis
 À ce qu'une œuvre miraculeuse paraisse une mauvaise
 chose comparée à toi.
 Tu es
 Riche en miracle rien que de par ton nom,
 tes actes et ta mission,
 Aucun miracle ne t'est comparable sur cette terre.
 Tu rends l'ouïe aux sourds,
 La parole aux muets,
 Oui, bien plus encore,
 Par un seul mot, tu ouvres les paupières aveugles.
 Tout cela, ce sont de vrais miracles,
 Même le chœur des anges n'est pas capable
 D'en exprimer la force.

1. Concerto

2. Aria

Túrbanse espíritu y alma
 cuando te contemplan Dios mío.
 Pues los milagros que perciben
 y que el pueblo con júbilo comenta,
 sordos y mudos los han dejado.

3. Recitativo

Me maravillo;
 pues todo lo visible,
 nos llena de asombro.
 Cuando te contemplo,
 querido Hijo de Dios,
 huyen razón y entendimiento.
 Tú haces asimismo,
 que lo prodigioso ante Ti se vuelva insignificante.
 Por tu nombre, obra y misión, eres ya milagroso,
 ningún prodigio en esta tierra se te asemeja.
 A los sordos devuelves el oído,
 a los mudos el habla,
 sí, y aún más,
 con una palabra abres los ciegos párpados.
 Esto, esto son milagros,
 y su fuerza
 ni el coro de ángeles es capaz de expresar.

4. Aria

Gott hat alles wohlgemacht!
 Seine Liebe, seine Treu
 Wird uns alle Tage neu.
 Wenn uns Angst und Kummer drücket,
 Hat er reichen Trost geschicket,
 Weil er täglich für uns wacht.
 Gott hat alles wohlgemacht!

Teil II

5. Sinfonia

6. Recitativo

Ach, starker Gott, laß mich
 Doch dieses stets bedenken,
 So kann ich dich
 Vergnügt in meine Seele senken.
 Laß mir dein süßes Hephata
 Das ganz verstockte Herz erweichen;
 Ach! lege nur
 den Gnadenfinger in die Ohren,
 Sonst bin ich gleich verloren.
 Rühr auch das Zungenband
 Mit deiner starken Hand,
 Damit ich diese Wunderzeichen
 In heilger Andacht preise
 Und mich als Erb und Kind erweise.

4. Aria

God hath all so well achieved!
 His devotion, his good faith
 We see ev'ry day renewed.
 When both fear and toil oppress us,
 He hath ample comfort sent us,
 For he tendeth us each day.
 God hath all so well achieved.

Part II

5. Sinfonia

6. Recitative

Ah, mighty God, led me
 Then this alway remember,
 And then I can
 Content within my soul implant thee.
 For me let thy sweet Hephata
 My heart so obstinate now soften;
 Ah, lay thou but
 upon mine ear thy gracious finger,
 Or else I soon must perish.
 Touch, too, my tongue's restraint
 With thine own mighty hand,
 That I may all these signs of wonder
 In sacred worship praise now,
 Myself thine heir and child revealing.

4. Air

Tout ce que Dieu a fait est bien fait!
 Son amour, sa fidélité
 Nous sont renouvelés chaque jour.
 Lorsque l'angoisse et l'affliction nous accablaient,
 Il nous a envoyé sa riche consolation
 Parce qu'il veille pour nous chaque jour.
 Tout ce que Dieu a fait est bien fait.

Partie II

5. Sinfonie

6. Récitatif

Ah, Dieu puissant, laisse-moi donc
 Toujours méditer cela,
 Je pourrai ainsi,
 Content, te plonger dans mon âme.
 Laisse ton doux baume
 Attendrir ce cœur tant obstiné ;
 Ah, place ton doigt
 charitable dans mes oreilles
 Sinon ce sera ma perte.
 Et dénoue aussi les liens de ma langue
 Avec ta puissante main
 Afin que je glorifie ces miracles
 En une sainte dévotion
 Et que je m'en révèle l'héritier et l'enfant.

4. Aria

¡Dios ha hecho todo bien!
 Su amor, su fidelidad
 se nos renuevan día a día.
 Cuando la angustia y el pesar nos oprimen,
 Él nos envía inmenso consuelo,
 pues vela siempre por nosotros.
 Dios ha hecho todo bien.

Parte II

5. Sinfonía

6. Recitativo

Oh, poderoso Dios,
 déjame ponderar siempre esto,
 así podré
 gozoso sumergirte en mi alma.
 Deja que tu dulce EFFATA
 ablande mi endurecido corazón;
 ¡Ah! Pon sólo
 el dedo milagroso en los oídos,
 o pronto estaré perdido.
 Mueve también la lengua
 con tu fuerte mano,
 para que alabe estos signos milagrosos
 en santa devoción,
 y pueda manifestarme como heredero y criatura.

7. Aria

Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
 Ach! wäre doch die Zeit schon da,
 Ein fröhliches Halleluja
 Mit allen Engeln anzuheben!
 Mein liebster Jesu, löse doch
 Das jammerreiche Schmerzensjoch
 Und laß mich bald in deinen Händen
 Mein martervolles Leben enden!

BWV 36

1. Coro

Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,
 Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!
 Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit
 entfernen,
 Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

2. Choral

Nun komm, der Heiden Heiland,
 Der Jungfrauen Kind erkannt,
 Des sich wundert alle Welt,
 Gott solch Geburt ihm bestell.

7. Aria (A)

I seek alone with God to live now,
 Ah, would that now the time were come,
 To raise a glad hallelujah
 With all the angels in rejoicing!
 My dearest Jesus, do release
 This sorrow-laden yoke of pain
 And let me soon within thy bosom
 My life so full torment finish!

1. Chorus

Soar joyfully aloft amidst the starry grandeur
 Ye voices, ye who now in Zion gladly dwell!
 No, wait awhile! Your sound shall not have far to
 travel.
 To you draws nigh himself the Lord of majesty.

2. Chorale

Come now, the nation's Saviour,
 As the Virgin's child made known,
 At this marvels all the world,
 That God this birth gave to him.

7. Air

Mon seul désir est de vivre en Dieu,
 Ah, puisse déjà être venue l'heure
 D'entonner un joyeux Alléluia
 Avec tous les anges!
 Mon Jésus bien-aimé, affranchis-nous donc
 Du terrible joug de la douleur
 Et que je puisse bientôt finir
 Entre tes mains ma vie de tortures!

1. Chœur

Élancez-vous avec allégresse vers les astres lointains,
 Louanges qui sortez de la bouche de ceux qui se
 réjouissent à présent à Sion !
 Et arrêtez pourtant ! Il ne faut pas que l'écho s'éloigne
 trop,
 Car le Seigneur de gloire approche en personne.

2. Choral

Viens à présent, Sauveur des païens,
 Reconnu comme l'enfant de la Vierge,
 Toi dont la venue étonne le monde entier
 Toi dont Dieu a envoyé la naissance.

7. Aria

Sólo deseo vivir junto a Dios;
 ¡Ah! si ya estuviera próximo el momento
 de elevar con todos los ángeles
 un aleluya lleno de alegría.
 Mi amado Jesús, desata pues
 el yugo de dolores lleno de amargura
 y deja pronto en tus manos
 finalizar mi vida atormentada.

1. Coro

¡Volad alto con alegría hacia las excelsas estrellas
 Que vuestras voces se eleven ahora alegres, que en Sión
 estáis!
 ¡Mas aguardad! Vuestros tono tan lejos no han de llegar,
 Pues hasta vosotros el Señor de la Majestad descende.

2. Coral

Ya viene el Salvador de los paganos,
 Reconoced al Hijo de la Virgen,
 De quién todo el mundo se maravilla,
 Por haber hecho Dios que así naciera.

3. Aria

Die Liebe zieht mit sanften Schritten
 Sein Treugeliebtes allgemach.
 Gleichwie es eine Braut entzückt,
 Wenn sie den Bräutigam erblicket,
 So folgt ein Herz auch Jesu nach.

4. Choral

Zwingt die Saiten in Cythara
 Und laßt die süße Musica
 Ganz freudenreich erschallen,
 Daß ich möge mit Jesulein,
 Dem wunderschönen Bräutigam mein,
 In steter Liebe wallen!
 Singet, Springet,
 Jubilieret, triumphieret,
 dankt dem Herren!
 Groß ist der König der Ehren.

Teil II

5. Aria

Willkommen, werter Schatz!
 Die Lieb und Glaube machet Platz
 Vor dich in meinem Herze rein,
 Zieh bei mir ein!

3. Aria

Now love doth draw with gentle paces
 Its true belovèd more and more
 Like as it brings the bride enchantment
 When she the bridegroom near beholdeth,
 E'en so the heart doth Jesus seek.

4. Chorale

Raise the viols in Cynthera
 And let now charming Musica
 With joy and gladness echo,
 That I may with my Jesus-child,
 With this exquisite groom of mine,
 In constant love e'er journey.
 Sing now, Dance now,
 Jubilation cry triumphant,
 thank the Lord now!
 Great is the king of all honor.

Part II

5. Aria

O welcome, dearest love!
 My love and faith prepare a place
 For thee within my heart that's pure,
 Come dwell in me!

3. Air

L'amour attire peu à peu
 Ce qu'il chérit le plus avec infiniment de douceur.
 Comme la fiancée qui est pleine de ravissement
 À la vue de son fiancé,
 Le cœur est prêt à suivre Jésus.

4. Choral

Faites vibrer les cordes à Cythère
 Et faites retentir la douce Musique
 En de riches chants de joie,
 Afin que je puisse me mettre en chemin
 Avec le doux Jésus, mon magnifique fiancé,
 En un amour incessant !
 Chantez, Bondissez de joie,
 Exultez, triomphez,
 rendez grâces au Seigneur !
 Le roi de gloire est grand.

Partie II

5. Air

Bienvenu, précieux trésor !
 L'amour et la foi te font une place
 Dans mon cœur ;
 Viens habiter en moi !

3. Aria

El amor se aproxima paso a paso
 A quien más ama.
 Como una novia enamorada
 Cuando a su prometido ve,
 Así el corazón a Jesús sigue.

4. Coral

¡Tañed las cuerdas de la cítara
 Y dejad que la dulce música
 Alegrementemente resuene,
 Que yo con Jesusito,
 Mi hermosísimo prometido,
 En perenne amor me esté !
 ¡Cantad, Saltad,
 Alegraos, alborozaos,
 gracias sean al Señor dadas!
 Grande es el Rey de los honores.

Parte II

5. Aria

¡Bienvenido tesoro amado!
 El amor y la fe te sean morada
 Para Ti en mi corazón puro,
 Ya ven a mí ya.

6. Choral

Der du bist dem Vater gleich,
Führ hinaus den Sieg im Fleisch,
Daß dein ewig Gotts Gewalt
In uns das krank Fleisch enthält.

7. Aria

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Wird Gottes Majestät verehrt.
Denn schallet nur der Geist darbei,
So ist ihm solches ein Geschrei,
Das er im Himmel selber hört.

8. Choral

Lob sei Gott dem Vater ton,
Lob sei Gott sein'm eingen Sohn,
Lob sei Gott dem Heiligen Geist,
Immer und in Ewigkeit!

BWV 37

1. Coro

Wer da gläube und getauft wird, der wird selig werden.

6. Chorale

Thou who art the Father like,
Lead the conquest o'er the flesh,
That thy God's eternal pow'r
May by our sick flesh be held.

7. Aria

E'en with our muted, feeble voices
Is God's great majesty adored.
For sound nought but our soul alone.
This is to him a mighty shout,
Which he in heav'n itself doth hear.

8. Chorale

Praise to God, the Father, be,
Praise to God, his only Son,
Praise to God, the Holy Ghost,
Ever and eternally!

1. Chorus

He who trusteth and is baptized, he shall have salvation.

6. Choral

Toi qui es semblable au Père,
Dirige la victoire sur notre chair,
Fais que ton éternelle puissance divine
Vainque en nous les faiblesses de la chair.

7. Air

Même accompagnée de voix faibles et étouffées,
La majesté de Dieu sera vénérée.
Car il suffit que l'esprit retentisse à leurs côtés
Pourqu'il perçoive un tel cri
Qu'il entendra même du haut des cieux.

8. Choral

Loué soit Dieu, chante chacun,
Loué soit Dieu, son Fils unique,
Loué soit Dieu, le Saint-Esprit,
À jamais et pour l'éternité.

1. Chœur

Qui croit et est baptisé sera sauvé.

6. Coral

Tú y el Padre uno sois,
Trae la victoria sobre la carne,
Pues que el poder de tu eterno Dios
Nuestra enferma carne contiene.

7. Aria

Incluso con apagada y débil voz
Sea alabada la majestad de Dios.
Pues si el espíritu en ello está
Poderosamente hasta el cielo
Como gran voz llegará.

8. Coral

¡Alabado sea Dios, el Padre,
Alabado sea Dios, Su propio Hijo,
alabado sea Dios, el Espíritu Santo,
Siempre y eternamente!

1. Coro

*Quien en ello crea y bautizado sea
será bienaventurado.*

2. Aria

Der Glaube ist das Pfand der Liebe,
 Die Jesus für die Seinen hegt.
 Drum hat er bloß aus Liebestriebe,
 Da er ins Lebensbuch mich schriebe,
 Mir dieses Kleinod beigelegt.

3. Choral

Herr Gott Vater, mein starker Held!
 Du hast mich ewig vor der Welt
 In deinem Sohn geliebet.
 Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,
 er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,
 Sehr hoch in ihm erfreuet.
 Eia! Eia!
 Himmlisch Leben wird er geben mir dort oben;
 Ewig soll mein Herz ihn loben.

4. Recitativo

Ihr Sterblichen, verlanget ihr,
 Mit mir
 Das Antlitz Gottes anzuschauen?
 So dürft ihr nicht auf gute Werke bauen;
 Denn ob sich wohl ein Christ
 Muß in den guten Werken üben,
 Weil es der ernste Wille Gottes ist,
 So macht der Glaube doch allein,
 Daß wir vor Gott gerecht und selig sein.

2. Aria

Belief doth guarantee the love now
 Which Jesus for his people keeps.
 Thus hath he from pure love's emotion,
 When he into life's book enrolled me,
 On me this precious gem bestowed.

3. Chorale

Lord God, Father, my champion strong!
 Thou hast me e'er before the world
 In thine own Son beloved.
 Thy Son hath me himself betrothed,
 He is my store, I am his bride,
 Most high in him rejoicing.
 Eia! Eia!
 Life in heaven shall he give to me supernal;
 Ever shall my heart extol him.

4. Recitativo

Ye mortal folk, do ye now long
 With me
 God's countenance to see before you?
 Then ye should not be on good works dependent;
 For though a Christian ought
 Indeed in good works ever labor,
 Because this is the solemn will of God,
 Yet doth our faith alone assure
 That we 'fore God be justified and saved.

2. Air

La foi est le gage d'amour
 Que Jésus réserve aux siens.
 C'est ainsi qu'il m'a, par pur amour,
 En inscrivant mon nom dans le livre de la vie,
 Offert ce joyau.

3. Choral

Dieu le Père, mon puissant héros,
 Tu m'as aimé éternellement avant le monde
 En ton Fils.
 Ton Fils s'est fié lui-même à moi,
 Il est mon trésor, je suis sa fiancée,
 Comblée de plaisir en lui.
 Eia! Eia!
 Il m'accordera là-haut la vie céleste;
 Que mon cœur le loue pour l'éternité !

4. Récitatif

Vous mortels, réclamez-vous,
 Avec moi,
 De pouvoir contempler la face de Dieu ?
 Alors ne bâtissez pas sur les bonnes œuvres ;
 Car s'il est vrai qu'un chrétien
 Doit s'appliquer aux bonnes œuvres,
 Parce que Dieu en veut vraiment ainsi,
 C'est pourtant seule la foi
 Qui fait que nous serons justes et bienheureux devant Dieu.

2. Aria

La fe es el sendero del amor
 Que Jesús para los suyos dispone.
 Por eso nada más que por amor
 - Pues que en el libro de la vida me ha escrito -
 En este paraíso será mi parte.

3. Coral

¡Señor Dios Padre, mi fuerte héroe!
 Ante el mundo para siempre
 En Tu Hijo me has amado.
 Tu Hijo de mí se ocupa,
 Él es mi tesoro, yo su prometida
 Y en Él muy complacida.
 ¡Viva! ¡Viva!
 Allá arriba una celestial vida me concederá;
 Eternamente mi corazón alabarle ha.

4. Recitativo

¿Deseáis vosotros mortales,
 También como yo
 La faz de Dios contemplar?
 Entonces no os abandonéis a los méritos;
 Que si bien cristiano soy
 Y buenas obras he de hacer,
 Pues la sagrada voluntad de Dios es,
 Solamente la sola fe nos justifica
 Ante Dios y bienaventurados nos hace.

5. Aria

Der Glaube schaff't der Seele Flügel,
 Daß sie sich in den Himmel schwingt,
 Die Taufe ist das Gnadensiegel,
 Das uns den Segen Gottes bringt;
 Und daher heißt ein selger Christ,
 Wer gläubet und getauft ist.

6. Choral

Den Glauben mir verleihe
 An dein' Sohn Jesum Christ,
 Mein Sünd mir auch verzeihe
 Allhier zu dieser Frist.
 Du wirst mir nicht versagen,
 Was du verheiß'n hast,
 Daß er mein Sünd tu tragen
 Und lös mich von der Last.

5. Aria

20

Belief provides the soul with pinions,
 On which it shall to heaven soar,
 Baptism is the seal of mercy
 Which us God's saving blessing brings;
 And thus is called the Christian blest
 Who doth believe and is baptized.

6. Chorale

21

Belief bestow upon me
 In thy Son Jesus Christ,
 My sins as well forgive me
 While I am in this life.
 Thou wilt not e'er deny me,
 What thou hast promised me
 That he my sin shall carry
 And loose me of its weight.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

5. Air

La foi donne des ailes à l'âme
 Pour qu'elle puisse s'envoler au ciel,
 Le baptême est le sceau de grâce
 Qui nous apporte la bénédiction de Dieu ;
 Et c'est pourquoi un chrétien bienheureux
 Est celui qui croit et qui est baptisé.

6. Choral

Accorde-moi la foi
 En ton Fils Jésus-Christ,
 Pardonne-moi aussi mes péchés
 Que j'ai commis jusqu'aujourd'hui.
 Tu ne me refuseras pas
 Ce que tu as promis,
 Qu'il portera mes péchés
 Et qu'il me délivrera de leur fardeau.

5. Aria

La fe al alma alas confiere
 Que al cielo la transportan,
 El bautismo el sello de la Gracia es
 Que la bendición de Dios nos trae;
 Y por eso el cristiano que cree y se bautiza
 Un bienaventurado se llama.

6. Coral

La fe dame
 En Tu Hijo Jesucristo
 Y perdóname mis pecados
 Aquí, en este tiempo.
 No me defraudarás
 En lo que prometiste,
 Que Él mis pecados llevará
 Y de la carga me librará.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Geist und Seele wird verwirret BWV 35

Entstehung: zum 8. September 1726

Bestimmung: 12. Sonntag nach Trinitatis

Text: Georg Christian Lehms: „Gottgefälliges Kirchen-Opffer“ (1711)

Gesamtausgaben: BG 7: 173 - NBA I/20: 217

Gewiß entscheidet der schöpferische Wille eines Komponisten über die Entstehung eines musikalischen Kunstwerks. Oft tritt dazu ein konkreter Anlaß seiner Aufführung. Viele bedeutende Werke der Musikgeschichte verdanken ihre Qualität dazu dem Umstand, daß zu ihrer Aufführung geeignete Musiker, Ensembles wie Solisten zur Verfügung standen, die den Komponisten inspirierten und auch zum Ausprobieren einluden. Bachs Trompetenpartien z.B. können nur vor dem Hintergrund recht gewürdigt werden, daß in dem Stadtpfeifer Johann Gottfried Reiche ein exzellenter Spieler zur Verfügung stand.

Bach hat die Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Sänger („55 Alumnorum Thomanae Scholae“) gelegentlich kritisiert; nur in St. Thomae, St. Nicolai und der Neuen Kirche mußten die - aus je drei Sängern pro Stimme bestehenden - Chöre „musicalisch seyn“; „in die Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, die keine music verstehen...“, so Bach in der berühmten Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig 1730. Vier Jahre zuvor scheint der Kantor zumindest über einen vorzüglichen Altisten unter seinen Knaben verfügt zu haben. Jedenfalls entstanden zwischen dem 28. Juli („Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“, BWV 170) und dem 20. Oktober 1726 („Gott soll allein mein Herze haben“, BWV 169) drei Kantaten für Alt-Solo; die vorliegende, BWV 35, zum 8. September auf einen Text des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms. Wie BWV 169 ist

auch diese Kantate eine „Cantata“ im ursprünglichen Sinn dieser Gattung, geschrieben für einen Sänger und Instrumente auf einen „madrigalischen“, also gedichteten, nicht Bibelwort und Choralstrophe einschließenden Text. Interessant, daß die Instrumentalbesetzung der genannten drei Solo-Kantaten identisch ist: zum Streicherapparat treten zwei Oboen, eine Taille (Oboe in Tenorlage, in dieser Aufnahme durch eine Oboe da caccia wiedergegeben) sowie die konzertierende Orgel.

Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, beim Eingangssatz handle es sich um die Transkription eines verschollenen Konzertsatzes. Tatsächlich besteht das neuntaktige Fragment des Cembalokonzertes BWV 1059 aus den gleichen Noten wie der Beginn der einleitenden Sinfonia der Kantate; für die Sätze 2 (Arie) und 5 (Sinfonia zu Beginn des zweiten Teils) könnte Bach, wenn auch in mehr oder weniger starker Umarbeitung, die beiden anderen Sätze übernommen haben.

Das Evangelium des Sonntages berichtet von der Heilung eines Taubstummten durch Jesus (Mk 7, 31 ff.). Dieses Wunder bietet die inhaltliche Klammer zur Musik; es wird im Rezitativ Nr. 3 direkt angesprochen. Der zweite Teil der Kantate überträgt das biblische Geschehen und seine Folgen dann auf den hörenden Gläubigen: Der Wunsch, das martervolle Leben zu enden, um nur bei Gott zu leben, ist eigentliches Ziel des christlichen Daseins. Musikalisch findet diese Gewißheit Niederschlag im tänzerisch bewegten Charakter der Arien Nr. 7 und Nr. 4; hier, zum Text „Gott hat alles wohl gemacht“, wechselt Bach vom nachdenklichen Moll in entspanntes Dur. Hört man die Arie Nr. 2 genauer, könnten die Pausen auf der jeweils sechsten Zählzeit der Siciliano-Takte Zögern und Innehalten symbolisieren: demütige Haltung vor den Wundern Gottes, die Geist und Seele haben verstummen lassen.

Schwingt freudig euch empor BWV 36

Entstehung: zum 2. Dezember 1731

Bestimmung: 1. Advent

Text: Dichter unbekannt (Henrici al. Picander?). Die Sätze 1, 3, 5 und 7 stammen mit geringfügigen Änderungen aus der früheren Fassung (zwischen 1726 und 1730). Die Sätze 2, 6 und 8 sind die Strophen 1, 6 und 8 des Chorals „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Martin Luther (1524). Satz 4: Strophe 6 des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599)

Gesamtausgaben: BG 7: 223 - NBA I/1: 43

Bach hat die Musik dieser Kantate außerordentlich geschätzt. Nur so läßt sich erklären, daß er sie insgesamt fünfmal verwendete. Die Advents-Kantate BWV 36 in der vorliegenden Form stellt den Höhepunkt dieser Entwicklung dar. Eingangsschor und Arien wurden erstmals im April oder Mai des Jahres 1725 aufgeführt, zum Geburtstag eines namentlich nicht mehr bekannten Lehrers: „Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen, ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht...“ Es handelt sich also um eine weltliche Kantate. Zur Geburtstagsfeier von Charlotte Friederike Wilhelmine Fürstin zu Köthen am 30. November 1725 oder 1726 erklang das Stück erneut, mit einem anderen Text („Steigt freudig in die Luft...“). Einen letzten weltlichen Anlaß zur Aufführung des Stücks, wieder mit einem neuen Text („Die Freude reget sich, erhebt die muntern Töne“) bot ein Fest eines Mitglieds der Leipziger Juristenfamilie Rivinius um 1735.

Dazwischen verwendete Bach Eingangsschor und Arien der Kantate zweimal für den Gottesdienst am 1. Advent; zunächst zwischen 1726 und 1730, mit nur einer Oboe d'amore und Streicherbesetzung, schließlich in der vor-

liegenden Form zum 2. Dezember 1731. Hier fügt Bach zwischen die genannten Sätze Choralstrophen ein: drei Strophen des Liedes „Nun komm der Heiden Heiland“ - einen vierstimmigen Satz als Schlußchoral, zwei Bearbeitungen für Solostimmen und Instrumente (Nr. 2 und Nr. 6) -; und die 6. Strophe des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, die den ersten Kantatenteil beschließt. Bei der ersten Aufführung war als Schlußchoral zum gleichen Satz der Text der Strophe 7 erklingen.

Die Form, freie Dichtung unter Verzicht auf Rezitative ausschließlich mit Choralstrophen zu kontrastieren und damit moderne und alte Kantatenform neuartig miteinander zu verknüpfen, scheint Bach in jenen Tagen besonders beschäftigt zu haben. Auch die Kantate vom Sonntag zuvor, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140, experimentiert mit der Rolle des Chorals. Besonders interessant erscheinen daher die beiden Choralbearbeitungen. Die erste (Nr. 2) ist ein Duett, das in allen Stimmen immer wieder die Melodie anklingen läßt, ohne darauf zu verzichten, den Text mit Intervallen, Chromatik und Synkopen auszudeuten. In der zweiten (Nr. 6) läßt Bach die beiden Oboi d'amore den Kampf und Sieg des Gottessohns über das „krank Fleisch“ darstellen. Daß eine Kantate, die nach dem Evangelium vom festlichen Einzug Jesu in Jerusalem (Matth. 21, 1 ff.) musiziert wird, den schwungvoll-freudigen Ton einer weltlichen Glückwunschkantate nur allzu gerne aufgreift, wird Bach nicht zuletzt zur Übernahme dieser Musik bewogen haben.

Wer da gläubet und getauft wird BWV 37

Entstehung: zum 18. Mai 1724

Bestimmung: zum Fest Christi Himmelfahrt

Text: Dichter unbekannt. Satz 3: Strophe 5 des Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599). Satz 6: Strophe 4 aus dem Choral „Ich dank dir, lieber Herr“ von Johann Kolrose (um 1535)

Gesamtausgaben: BG 7: 261 - NBA I/12: 81

Zum Fest Christi Himmelfahrt komponierte Bach insgesamt drei Kantaten. Nach der vorliegenden, im ersten Leipziger Amtsjahr aufgeführten, die Kantaten „Auf Christi Himmelfahrt allein“ BWV 128 für den Choral-kantatenjahrgang 1725, und BWV 43 „Gott fähret auf mit Jauchzen“ für das folgende Jahr. Irrtümlich unter die Kantaten eingeordnet wurde das 1735 aufgeführte Himmelfahrts-Oratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“ BWV 11.

Gelesen wurde an diesem Festtag aus dem Markus-Evangelium (16, 14 ff.). Der Bericht von der Himmelfahrt Christi beginnt hier mit dem Missions- und Taufbefehl. Nur für diesen Aspekt interessiert sich Bach in seiner Kantate. Die entscheidenden Worte werden - wenn auch ohne die Antithese „wer aber nicht glaubt, wird verdammt werden“ - überschriftartig im Eingangschor vorgetragen. Man wird dem Umstand Beachtung schenken dürfen, daß Bach diese Schriftworte nicht der Vox Christi anvertraut; das streicherumglänzte Baß-Solo trägt in dieser Funktion jedoch das Rezitativ Nr. 4 vor, wo der Text, in Anlehnung an den Römer-Brief (3, 28), mit der Rechtfertigung allein durch den Glauben, einen Grundpfeiler protestantischer Theologie formuliert. Das ist Auslegung! Überhaupt scheint der Gedankengang der

ganzen Kantate einer Predigt näher als einem betrachtenden Text, so daß als Autor gelegentlich der Thomaspfarrer Christian Weiß vermutet wird. Glaube ist zunächst Pfand (= Zeichen) der Liebe (Nr. 2), verleiht dann „der Seele Flügel“ und wird schließlich Voraussetzung zur Lösung der Seele von ihren Sünden.

Bemerkenswert an der Musik ist, neben dem kunstvoll imitierenden Eingangschor, besonders das Choralkonzert (Nr. 3), in dem Singstimmen und Continuo die Chormelodie mit den Text unterstreichenden und ausdeutenden Figuren verbinden; mit ihm endet der erste Teil der Kantate.

Die Originalpartitur sowie Teile der Aufführungsstimmen der Kantate sind verschollen. Mit ihnen fehlt auch der instrumentale Solopart der Arie Nr. 2; er wurde für die NBA von Alfred Dürr und Diethard Hellmann rekonstruiert und in dieser Form hier eingespielt.

Soul with spirit is bewildered BWV 35

Composed: for September 8, 1726

Designated for: 12th Sunday after Trinity

Text: Georg Christian Lehms: "Gottgefälliges Kirchen-Opffer" ("Church offering to please God") (1711)

Collected works: BG 7: 173 – NBA I/20: 217

There can be no doubt that the creative will of a composer determines the development of a musical work of art. Often there is also a definite occasion for its performance. Many significant works in the history of music owe their high quality to the fact that competent musicians, ensembles and soloists, were on hand to provide inspiration and an opportunity to have them played. Bach's trumpet parts, for instance, can only be properly appraised in light of the fact that a town musician of the caliber of Johann Gottfried Reiche was available to play them.

Bach is known to have criticized on occasion the quality of the singers at his disposal ("55 Alumnorum Thomane Scholae"); only those in the churches of St. Thomas, St. Nicolas and the New Church – consisting of three singers for each part – were expected to be "musical"; "the Peters Church gets the scrap, that is to say, those who understand nothing whatever of music ..." wrote Bach in his renowned petition to the Council of the City of Leipzig in 1730. Four years previously, the Director of Music appears to have had an excellent alto singer among his choirboys. At any rate, he composed three cantatas for alto solo between July 28, 1726 "Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust", ("Light-hearted calm, beloved soul's desire") BWV 170 and October 20, 1726 "Gott soll allein mein Herze haben" ("No one but God should possess my heart") BWV 169; this one, BWV 35 is written to a

text of the Darmstadt court librarian Georg Christian Lehms for September 8. Like BWV 169, this cantata is also a "Cantata" in the original meaning of the genre, a "madrigal-like" text, i.e., versification rather than passages from Scripture and chorale verses, to music composed for one singer and instruments. Interestingly, the instrumentation of the three solo cantatas mentioned above is identical: the strings are joined by two oboes, a "taille" (a tenor oboe, represented in this recording by an oboe da caccia) and a *concertante* organ.

This fact implies that the introductory movement could well be a transcription of a lost movement to a concerto. Indeed, the nine-measure fragment of the harpsichord concerto BWV 1059 consists of the same notes as the beginning of the introductory *sinfonia* of this cantata; it is further possible that Bach more or less reworked the other two movements for the movements 2 (aria) and 5 (*sinfonia* at the beginning of the second part).

The Scripture reading for this Sunday tells of Jesus healing the deaf-mute (Mark 7, 31ff.). This miracle offers a perspective to help understand the meaning of the music; it is directly addressed in the recitative no. 3. The second part of the cantata conveys the biblical event and its consequences to the listening congregation: the desire to end a life of martyrdom and live exclusively with God is the true goal of life for a Christian. This certainty finds musical expression in the dance-like character of the arias nos. 7 and 4; at the words "Gott hat alles wohl gemacht" ("God hath made all things right well"), Bach changes from a pensive minor to a relaxed major key. A closer listen to the aria no. 2 suggests that the rests falling on the sixth beat of each measure of this siciliano could symbolize a halting reticence: in view of God's miracles, the soul assumes a humble posture in which mind and spirit are struck dumb.

Soar joyfully aloft BWV 36

Composed: for December 2, 1731

Designated for: 1st Sunday in Advent

Text: Poet unknown (Henrici *alias* Picander?) Movements 1, 3, 5 and 7 have been taken with only minor alterations from the earlier version (between 1726 and 1730). Movements 2, 6 and 8 are verses 1, 6 and 8 of the chorale “Nun komm, der Heiden Heiland” (“Come now, savior of heathens”) by Martin Luther (1524). Movement 4: verse 6 of the chorale “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (“How beauteous shines the morning star”) by Philipp Nicolai (1599)

Collected works: BG 7: 223 – NBA I/1: 43

Bach thought extremely highly of the music to this cantata. This is the only way to explain the fact that he used it a total of five times. The Advent cantata BWV 36 as recorded here represents the high point of this development. The introductory chorus and the arias were prepared for the first time in April or May of 1725, on the birthday of a teacher whose name is not known: “Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen, ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht...” (“Rise up with rejoicing and touch the very stars, o wishes, until God sees you before his throne ...”). Hence it becomes clear that this is a secular cantata. This piece was heard again with a different text (“Steigt freudig in die Luft...” (“Rise joyful through the air”)) at the birthday celebration of Charlotte Friederike Wilhelmine, Princess of Köthen, on November 30, 1725 or 1726. The last occasion to present this secular cantata, once again with a new text “Die Freude reget sich, erhebt die muntern Töne” (“Now joy is on the rise, calling forth happy music”), occurred at a celebration of the Rivinius family, well-known attorneys in Leipzig, around 1735.

In the intervening period, Bach used the introductory chorus and the arias of this cantata twice for church services on the first Sunday in Advent; the first time between 1726 and 1730, scored for only one oboe d’amore and strings, and finally, in the form recorded here, on December 2, 1731. In this instance, Bach added chorale stanzas between the movements mentioned above: three stanzas of the hymn “Nun komm der Heiden Heiland” – a final chorale for four voices, two adaptations for solo voices and instruments (nos. 2 and 6); and the sixth stanza of the hymn “Wie schön leuchtet der Morgenstern”, which concludes the first part of this cantata. At the first performance, stanza 7 was heard as the final chorale to the same setting.

The idea of using a form which eschews recitatives to contrast versification with chorale verses exclusively, thus linking the modern and old cantata forms in an entirely new way, seems to have occupied Bach particularly in those days. The cantata for the previous Sunday, “Wachet auf, ruft uns die Stimme” (“Awake, the voice calls to us”) BWV 140, also experiments with the role played by the chorale. Hence the two chorale settings appear especially interesting. The first (no. 2) is a duet in which the melody appears in all voices again and again, without neglecting to interpret the words by using specific intervals, as well as chromatic and syncopated passages. In the second (no. 6) Bach lets the two oboi d’amore represent the struggle and victory of the Son of God over “ailing flesh”. The fact that a cantata on the Scripture passage depicting Christ’s festive entry into Jerusalem (Matthew 21, 1ff.) would be only too happy to adopt the lively, joyous tone of a secular congratulatory cantata is bound to be one of the more important factors which convinced Bach to reuse this music.

He who trusted and is baptized BWV 37

Composed: for May 18, 1724

Designated for: the feast of Ascension

Text: Poet unknown. Movement 3: verse 5 of the chorale “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (“How beautiful shines the morning star”) by Philipp Nicolai (1599). Movement 6: verse 4 of the chorale “*Ich dank dir, lieber Herre*” (“I thank you, my dear Lord”) by Johann Kolrose (c. 1535)

Collected works: BG 7: 261 – NBA I/12: 81

Bach composed a total of three cantatas for the feast of Ascension. After this cantata, which was presented during Bach's first year in Leipzig, he wrote the cantata “Auf Christi Himmelfahrt allein” (“Only upon Ascension Day”) BWV 128 for the year 1725 and “Gott fährt auf mit Jauchzen” (“God ascends with exultation”) BWV 43 for the following year. The Ascension Oratorio, “Lobet Gott in seinen Reichen” (“Praise be to God in his kingdoms”) BWV 11, performed in 1735, was classified mistakenly among the cantatas.

The Scripture reading for this feast day was from the Gospel of St. Mark (16, 14ff.). Here the report of Christ's ascension begins with the command to go forth, preach and baptize. This is the only aspect of interest to Bach in this cantata. The decisive words – although without their antithesis “But he that believeth not shall be damned” – are sung like a title in the introductory chorus. It may be considered worth noting that Bach did not consign these words of Scripture to the *vox christi*; the bass solo, enveloped by the resplendent strings, fills this function in the recitative no. 4, where the text formulates a basic keystone of Protestant theology, the idea of exoneration through faith alone, taken from Romans 3, 28. This is

exegesis: the thoughts expressed throughout this cantata resemble a sermon more than a contemplative text, so that the pastor of the Church of St. Thomas, Christian Weiß, has occasionally been suspected of being the author. Faith is first a pledge (= sign) of love (no. 2), then it gives “wings to the soul” and finally is the necessary condition for souls to be redeemed of their sins.

The music is remarkable because, apart from the artful imitation in the introductory chorus, the singing voices and the continuo in the chorale concerto (no. 3) combine the chorale melody with figures that underscore and interpret the text; thus ends the first part of the cantata.

The original score, as well as some of the parts scored for performance, have been lost, along with the instrumental solo part in the aria no. 2; this recording features the reconstruction made for the NBA by Alfred Dürr and Diethard Hellmann.

L'esprit et l'âme sont déconcertés BWV 35

Création: pour le 8 septembre 1726

Destination: 12^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Georg Christian Lehms dans *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* (Offrande religieuse agréable à Dieu, 1711)

Editions complètes: BG : 173 – NBA I/20: 217

C'est certainement la volonté créatrice d'un compositeur qui donne naissance à une œuvre d'art. S'y ajoute souvent une occasion concrète de sa présentation. De plus, nombre d'œuvres remarquables de l'histoire de la musique doivent leur qualité au fait que les musiciens qui en assuraient l'exécution, ensemble ou solistes, ont inspiré le compositeur par leur talent et l'ont incité à innover. Pour bien apprécier les parties de trompette de Bach, par exemple, il faut savoir qu'il avait à sa disposition un interprète excellent en la personne du joueur municipal Johann Gottfried Reiche.

Bach a parfois critiqué la qualité des chanteurs dont il disposait («55 élèves de l'école Saint-Thomas»); les chœurs, composés de trois chanteurs par voix, ne devaient «être doués pour la musique» qu'à Saint-Thomas, à Saint-Nicolas et dans la Nouvelle Eglise; «il ne reste pour l'église Saint-Michel que le rebut, c'est-à-dire ceux qui ne comprennent rien à la musique...», écrit Bach dans sa célèbre requête au Conseil municipal de Leipzig en 1730. Quatre ans auparavant, le Cantor semblait disposer au moins d'un excellent alt parmi ses jeunes garçons. En tout cas, il a composé entre le 28 juillet (*Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*, BWV 170 - Repos heureux, chère félicité de l'âme) et le 20 octobre 1726 (*Gott soll allein mein Herze haben*, BWV 169 – Que Dieu seul ait mon cœur) trois cantates pour alto solo; celle qui nous occupe, BWV 35, a été créée le 8 septembre sur un texte du bibliothécaire à la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms. Comme BWV 169,

cette cantate est une «cantata» au premier sens du terme, composée pour un chanteur et des instruments sur un texte «madrigal», c'est-à-dire écrit par un poète et non pas fait de paroles bibliques et de strophes de choral. Il semble intéressant de souligner que l'instrumentation est la même pour les trois cantates solo citées plus haut: aux cordes s'ajoutent deux hautbois, une taille (hautbois au registre de ténor, joué dans notre enregistrement par un hautbois de chasse) ainsi que l'orgue concertant.

Ceci donne à penser que le mouvement d'entrée est en fait la transcription d'un mouvement de concerto disparu. Effectivement, le fragment de concerto pour clavier BWV 1059 qui compte neuf mesures se compose des mêmes notes que le début de la sinfonie introduisant la cantate; pour les mouvements 2 (air) et 5 (sinfonie du début de la deuxième partie), Bach pourrait avoir repris les deux autres mouvements, en les remaniant plus ou moins.

Le passage de l'Evangile lu ce dimanche-là raconte la guérison par Jésus d'un sourd-muet (Marc 7, 31 et suivants). C'est ce miracle qui donne un contenu à la musique; il y est fait directement allusion dans le récitatif n° 3. La deuxième partie de la cantate applique ensuite le fait biblique et ses suites au croyant qui écoute: le désir de finir cette vie de tortures (*martervolles Leben enden*) pour ne vivre qu'en Dieu (*nur bei Gott zu leben*) est le but véritable de l'existence chrétienne. Sur le plan musical, cette certitude s'exprime par le caractère dansant des airs n° 7 et n° 4; dans ce dernier, sur le texte *Gott hat alles wohl gemacht* (Tout ce que Dieu a fait est bien fait), Bach passe du mineur méditatif à un majeur traduisant la détente. Quand on écoute l'air n° 2 avec attention, on remarque sur chaque sixième temps des mesures à la sicilienne une pause symbolisant l'hésitation et l'arrêt: attitude d'humilité face aux miracles de Dieu qui ont rendu muets l'âme et l'esprit.

Elancez-vous avec allégresse BWV 36

Création: pour le 2 décembre 1731

Destination: premier dimanche de l'Avent

Texte: auteur inconnu (peut-être Henrici dit Picander?); les mouvements 1, 3, 5 et 7 proviennent, avec des modifications minimales, de la première version (entre 1726 et 1730); les mouvements 2, 6 et 8 sont les strophes 1, 6 et 8 du choral *Nun komm, der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens) de Martin Luther (1524) ; le mouvement 4 est la strophe 6 du choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599).

Editions complètes: BG 7: 223 – NBA I/1: 43

Bach appréciait tout particulièrement la musique de cette cantate. On ne peut pas s'expliquer autrement le fait qu'il l'ait utilisée cinq fois. Sous la forme enregistrée ici, la cantate de l'Avent BWV 36 représente l'apogée de cette évolution. Le chœur d'entrée et les airs ont été exécutés pour la première fois au mois d'avril ou mai de l'année 1725, pour l'anniversaire d'un professeur dont le nom s'est perdu: *Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen, ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht...* (Elancez-vous avec allégresse vers les astres lointains, vœux sincères, jusqu'à paraître devant Dieu sur son trône...). Il s'agit donc d'une cantate profane. Pour la fête d'anniversaire de Charlotte Friederike Wilhelmine, princesse de Cöthen, le morceau fut de nouveau joué le 30 novembre 1725 ou 1726, avec un autre texte *Steigt freudig in die Luft...* (Montez avec allégresse dans les airs...). Une fête donnée vers 1735 en l'honneur d'un membre de la famille Rivinius, juristes à Leipzig, fut la dernière occasion profane de jouer ce morceau, cette fois encore avec un autre texte *Die Freude reget sich, erhebt die muntern Töne* (La joie s'émue, faites sonner les notes allégres).

Entre-temps, Bach avait utilisé deux fois le chœur d'entrée et les airs de la cantate pour le service religieux du premier dimanche de l'Avent: une première fois entre 1726 et 1730, avec seulement un hautbois d'amour et des cordes, et finalement pour le 2 décembre 1731 sous la forme présentée ici. Il avait ajouté des strophes de choral entre les mouvements déjà cités: trois strophes du cantique *Nun komm der Heiden Heiland* (Viens à présent, Sauveur des païens) – un mouvement à quatre voix comme choral final, deux arrangements pour voix solo et instruments (n° 2 et n° 6) – et la 6^{ème} strophe du cantique *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) pour clore la première partie de la cantate. Lorsqu'elle fut jouée pour la première fois, c'est la strophe 7 qui servit de choral final au même mouvement.

A cette époque, Bach semble s'être intéressé particulièrement à cette structure qui renonce aux récitatifs et fait contraster uniquement des strophes de choral avec la poésie libre, ce qui permet de combiner de manière inédite forme ancienne et forme moderne de la cantate. La cantate du dimanche précédent *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140 (Réveillez-vous, appelle la voix) fait elle aussi des expériences avec le rôle du choral. Les deux arrangements de choral sont donc particulièrement intéressants. Le premier (n° 2) est un duo qui ne cesse de rappeler la mélodie dans toutes les voix sans pour autant renoncer à interpréter le texte au moyen d'intervalles, d'accidents et de syncope. Dans le deuxième (n° 6), Bach confie aux deux hautbois d'amour le soin de représenter le combat et la victoire du Fils de Dieu sur les faiblesses de la chair (*krank Fleisch*). Une cantate jouée après la lecture de l'Evangile relatant l'entrée solennelle de Jésus dans Jérusalem (Matthieu 21, 1 et suivants) est toute prête à adopter le ton joyeux et plein d'élan d'une cantate

profane exprimant des vœux d'anniversaire. C'est sans doute une des raisons qui ont incité Bach à reprendre cette musique.

Qui croit et est baptisé BWV 37

Création: pour le 18 mai 1724

Destination: fête de l'Ascension

Texte: auteur inconnu; mouvement 3: strophe 5 du choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599); mouvement 6: strophe 4 du choral *Ich dank dir, lieber Herre* (Je te rends grâces, cher Seigneur) de Johann Kolrose (vers 1535).

Editions complètes: BG 7: 261 – NBA I/12: 81

Bach a composé au total trois cantates pour la fête de l'Ascension. Après celle qui nous occupe et qu'il joua dans sa première année d'activité à Leipzig, il écrivit la cantate *Auf Christi Himmelfahrt allein*, BWV 128 (Seule l'ascension du Christ) pour le cycle annuel 1725 de cantates de choral, puis la cantate *Gott fährt auf mit Jauchzen*, BWV 43 (Dieu monte au ciel au milieu des cris d'allégresse) pour l'année suivante. L'Oratorio de l'Ascension exécuté en 1735 *Lobet Gott in seinen Reichen*, BWV 11 (Louez Dieu dans son Royaume) a été rangé par erreur parmi les cantates.

En ce jour de fête, c'est un passage de l'Evangile de Marc (16, 14 et suivants) qui était lu. Le récit de l'Ascension du Christ y débute par l'ordre de missionnariat et de baptême. Bach ne s'intéresse qu'à cet aspect dans sa cantate. Les paroles décisives sont proférées comme un titre dès le chœur d'entrée, toutefois sans leur antithèse «Mais qui ne croit pas sera condamné». On remarquera que Bach ne

confie pas ces paroles de l'Ecriture à la Vox Christi ; mais c'est comme telle que la basse solo, nimbée de la brillance des cordes, déclame le récitatif n° 4 dans lequel le texte, s'appuyant sur l'Epître aux Romains (3, 28), formule, avec la justification par la foi seule, un pilier de la théologie protestante. Il s'agit ici d'exégèse sacrée; d'ailleurs, le développement des idées dans toute la cantate fait penser plutôt à un sermon qu'à un texte de réflexion, si bien qu'on a pu en attribuer l'écriture au pasteur de Saint-Thomas, Christian Weiß. La foi (*Glaube*) est d'abord le gage (*Pfand*) – c'est-à-dire le signe – de l'amour (*Liebe*, n° 2), elle donne ensuite des ailes à l'âme (*schaft der Seele Flügel*, n° 5) et devient pour finir la condition pour que l'âme soit délivrée de ses péchés.

Dans la musique, à côté du grand art démontré par l'imitation du chœur d'entrée, il faut remarquer particulièrement le concerto-choral (n° 3), dans lequel les parties de chant et le continuo unissent à la mélodie du choral les figures soulignant et interprétant le texte; c'est ce mouvement qui termine la première partie.

La partition originale et certaines parties des voix exécutant la cantate sont perdues. Il manque aussi la partie de violon solo de l'air n° 2; elle a été reconstituée pour la NBA par Alfred Dürr et Diethard Hellmann et c'est sous cette forme que nous l'avons enregistrée ici.

Túrbanse espíritu y alma BWV 35

Génesis: 8 de septiembre de 1726

Destino: décimo segundo domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: Georg Christian Lehms: “Ofertorio de iglesia que a Dios complace” (“Gottgefälliges Kirchen-Opffer”, 1711)

Ediciones completas: BG 7: 173 – NBA 1/20: 217

Es indudable que la voluntad creadora del compositor es decisiva respecto de la génesis de las obras musicales. Frequentemente se cuenta además con un motivo concreto para la ejecución de una obra. Muchas apreciables obras de la historia de la música deben su calidad, pues, a la circunstancia de contarse con unos músicos, grupos musicales y solistas apropiados para la ejecución de las obras mismas – circunstancia que inspiró a los compositores invitándolos a probar esto o aquello. Las partitas para trompetas de Bach, por ejemplo, solamente puede apreciarse rindiendo digna cuenta a lo recién dicho si consideramos que el compositor contaba para la ejecución con un excelente maestro de este instrumento, el músico de viento municipal Johann Gottfried Reiche.

A veces criticó Bach la calidad de los cantantes de que disponía (“55 alumnorum Thomanae scholae”); solamente en St. Thomae, St. Nicolai y en la Iglesia Nueva (la Neue Kirche) habían de “tener oído” (“musicalisch seyn”) los integrantes de los coros (tres cantantes por voz); “a la Iglesia de San Pedro [la Peters-Kirche] llegan los desechos, esto es, los que no entienden nada de música...”. Así se expresaba Bach en el famoso memorial al Consejo de la ciudad de Leipzig de 1730. Cuatro años antes parecía ser que el “Kantor” contaba por lo menos con un excelente alto entre sus muchachos. Sea como sea, creó Bach tres cantatas para alto solo entre los días 28 de julio (“Pla-

centera calma, amado regocijo del alma”, BWV 170) y el 20 de octubre de 1726 (“Sólo Dios tendrá mi corazón” BWV 169); la presente, la BWV 35, data del día 8 de septiembre y su texto es del bibliotecario de la corte de Darmstadt, Georg Christian Lehm. Como la BWV 169, consiste esta composición en una “cantata” en el sentido originario del género, escrita para un cantante e instrumentos partiendo de un texto al modo del madrigal, esto es de libre composición, sin incluir pasajes bíblicos ni estrofas corales. Es interesante constatar que la asignación instrumental de las tres cantatas de solo mencionadas es idéntica: a las cuerdas se les unen dos oboes, un *taille* (oboe en posición de tenor; en la presente grabación substituido por un *oboe da caccia*) así como el órgano concertante.

Estas circunstancias hacen suponer que el movimiento inicial se trata de la transcripción de un movimiento de concierto perdido. Efectivamente, el fragmento de nueve compases del concierto para cémbalo BWV 1059 consta de las mismas notas que el comienzo de la sinfonía inicial de la cantata; para la composición de los movimientos 2 (aria) y 5 (sinfonía) al comienzo de la parte segunda) acaso retomara Bach – si bien en remodelación más o menos profunda – los dos movimientos restantes de aquel supuesto concierto.

El evangelio dominical narra la curación del sordomudo por obra de Jesús (Marcos 7, 31 y siguientes). Este milagro, que esboza el marco temático de la música, se aborda directamente en el recitativo (número 3). La parte segunda de la cantata traspone el suceso bíblico y sus consecuencias a los fieles oyentes: el deseo de terminar una vida llena de penurias a fin de vivir sólo en Dios habría de ser la meta propia de la existencia cristiana. Musicalmente se expresa esta noción en el movido carácter de danza

de las arias número 7 y 4; aquí, en el texto “Dios bien todo ha hecho”, pasa Bach del meditabundo menor al relajado mayor. Si se escucha con toda atención el aria número 2, los silencios en los sextos tiempos de los compases del siciliano pudieran simbolizar vacilación y espera, esto es, el humilde estado ante los prodigios de Dios, el enmudecimiento del espíritu y del alma.

Volad alto con alegría BWV 36

Génesis: 2 de diciembre de 1731

Destino: primero de Adviento

Texto: poeta desconocido (¿Henrici alias Picander?). Los movimientos 1, 3, 5 y 7 proceden de la versión anterior (de entre 1726 y 1730) con leves modificaciones. Los movimientos 2, 6 y 8 son las estrofas 1, 6 y 8 de la coral “Ven ya, Salvador de los paganos” de Martin Luther (1524). Movimiento 4: estrofa 6 de la coral “Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana” de Philipp Nicolai (1599)

Ediciones completas: BG 7: 223 – NBA I/1: 43

Bach habría de haber apreciado extraordinariamente la música de esta cantata. Sólo así se explica que la empleara nada menos que cinco veces. La cantata de Adviento BWV 36 en la presente versión viene a ser el punto culminante de este desarrollo. El coro inicial y las arias fueron estrenados en abril o mayo del año de 1725, con motivo del cumpleaños de un maestro cuyo nombre no se conoce ya: “Volad alto con alegría hasta las excelsas estrellas, deseos, y hasta que Dios ante su Trono os contemple...”. Se trata, pues, de una cantata de tipo profano. La composición pudo oírse de nuevo con motivo de la fiesta de cumpleaños de Charlotte Friederike Wilhelmine princesa de Köthen el día 30 de noviembre de 1725 o 1726, si bien con una letra diferente (“Ascended alegres

por los aires...”). Un último motivo profano para la ejecución de la obra, nuevamente con un texto diferente (“Conmuévase la alegría, entonad las animadas voces”), fue una fiesta celebrada hacia 1735 de un miembro de los Rivinius, familia de juristas de Leipzig.

Entremedias empleó Bach dos veces el coro introductorio y las arias de la cantata para el oficio religioso del primero de Adviento; primero entre los años de 1726 y 1730 con sólo un *oboe d'amore* y las cuerdas, luego, el 2 de diciembre de 1731, en la forma presente. Añade aquí Bach entre los llamados movimientos unas estrofas corales: tres estrofas de la canción “Ven ya, Salvador de los paganos” – un movimiento de cuatro voces como coral final, dos adaptaciones para voz de solo e instrumentos (números 2 y 6) – y la sexta estrofa de la canción “Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana”, que da término la parte primera de la cantata. En el estreno pudo escucharse la estrofa séptima en cuanto coral final respecto del mismo movimiento.

Parece ser que la forma (esto es, la composición poética libre renunciando al recitativo y exclusivamente con estrofas corales a contrastar y, por ende, el novedoso enlace entre la antigua y la moderna forma de la cantata) ocupaba a Bach intensamente por aquellos tiempos. También en la cantata del domingo anterior, “Despertad, la voz nos llama” BWV 140, se ensaya con la función que hubiera de desempeñar la coral. Especial interés merecen, por lo tanto, las dos adaptaciones de coral. La primera (número 2) tratase de un dueto en el que una y otra vez escuchamos la melodía en todas las voces sin renunciarse a *interpretarse* el texto con intervalos, cromática y síncopas. En la segunda adaptación de coral (número 6) deja Bach que ambos *oboi d'amore* representen la lucha y la victoria del Hijo de Dios sobre la “enferma carne”. El que

una cantata – aquella que se ejecuta tras la lectura evangélica de la festiva entrada de Jesús en Jerusalén (Mateo 21, 1 y siguientes) – se relacione tan a propósito con el animado y alegre tono de otra cantata profana de felicitación, ha de haber influido en Bach a la hora de retomar esta música.

Quien en ello crea y bautizado sea BWV 37

Génesis: 18 de mayo de 1724

Destino: para la fiesta de la Ascensión de Cristo

Texto: poeta desconocido. Movimiento 3: estrofa 5 de la coral “Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana” de Philipp Nicolai (1599). Movimiento 6: estrofa 4 de la coral “Te doy gracias, amado Señor” de Johann Kolrose (hacia 1535)

Ediciones completas: BG 7: 261 – NBA I/12: 81

Para la fiesta de la Ascensión de Cristo compuso Bach tres cantatas en total. Tras la presente, la estrenada el primer año del destino del compositor en la ciudad de Leipzig, “En la Ascensión de Cristo sólo” BWV 128 para el ciclo anual de cantatas corales de 1725, así como la BWV 43, “Dios ascienda con alborozo” para el año siguiente. Erróneamente se clasificó entre las cantatas el Oratorio de la Ascensión estrenado en 1735 “Load a Dios en su Reino” BWV 11.

En esta festividad se leía el Evangelio según San Marcos (16, 14 y siguientes). El relato de la Ascensión de Cristo comienza aquí con el mandamiento de misionar y bautizar. Solamente por este aspecto se interesaba Bach en su cantata. Las palabras decisivas – sin bien sin la antítesis „mas quien no crea será condenado” – se pronunciarán en el coro introductorio. Cabe prestar atención al hecho

de que Bach no pusiera estas palabras en boca de Cristo; en todo caso el solo de bajo remarcado por las cuerdas desempeña esta función en el recitativo número 4, esto es, allí donde el texto, en relación al pasaje de la Epístola a los romanos (3, 28), formula un principio fundamental de la teología protestante: el que solamente la fe justifique. Este modo de proceder no es otro que el de la exégesis: los pensamientos de toda la cantata se asemejan más a un sermón que a un texto contemplativo, de modo que se ha supuesto el autor no sea sino el párroco de Santo Tomás, Christian Weiß. La fe es, ante todo, prenda (es decir, indicio) del amor (número 2), presta por ende “alas al alma” y, finalmente, viene a ser una condición para que el alma misma sea liberada de sus pecados.

De la música es de admirar, además del sofisticado, imitativo coro inicial, el concierto de coral (número 3) en el que las voces cantantes y el continuo subrayan la melodía coral con el texto enlazando figuras interpretativas; con él concluye la parte primera de la cantata.

La partitura original así como partes de las voces ejecutantes de la cantata se han perdido. Junto con ellas falta además la parte instrumental de solo del aria número 2, que fue reconstruida por Alfred Dürr y Diethard Hellmann para la NBA y ejecutadas aquí en esta misma forma.

Vol. 13

Kantaten • Cantatas

BWV 38-40

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 38, 39), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 40)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 38-40), Wolfram Wehnert (BWV 40)

Aufnahmeort/Recording location/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Juni/Juli 1970 (BWV 40), Februar/April 1980 (BWV 38), Februar 1982 (BWV 39),

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editorial staff/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Anne Paris-Glaser

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Aus tiefer Not schrei ich zu dir *BWV 38 (18'43)*

In Deep Distress I Cry To Thee • Dans ma profonde détresse, je crie vers toi • En mi calamidad te imploro
Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso •
Bernhard Schmid - Tromba • Gerhard Cichos, Hans Kuhnert, Hans Rückert - Trombone • Günther Passin, Simon
Dent, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Gerhard Mantel - Violoncello • Harro Bertz - Contrab-
basso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Brich dem Hungrigen dein Brot *BWV 39 (21'19)*

Break With Hungry Men Thy Bread • Partage ton pain avec ceux qui ont faim • Comparte tu pan con el
hambriento

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Franz Gerihsen - basso •
Manfred Harras, Marianne Lüthi - Flauto dolce • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier
- Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Hans-
Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes *BWV 40 (17'53)*

For This is Appeared The Son Of God • Le Fils de Dieu est apparu pour cela • Para est vino el Hijo de Dios
Verena Gohl - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso
Johannes Ritzkowski, Willy Rütten - Corno • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hans Mantels - Fagotto •
Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 40) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“

No. 1	Coro:	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	1	3:52
		<i>Trombone I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	In Jesu Gnade wird allein	2	0:58
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 3	Aria (T):	Ich höre mitten in den Leiden	3	7:17
		<i>Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (S):	Ach! Daß mein Glaube	4	1:31
		<i>Fagotto, Organo</i>		
No. 5	Aria (Terzetto S, A, B):	Wenn meine Trübsal als mit Ketten	5	3:52
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Ob bei uns ist der Sünden viel	6	1:13
		<i>Trombone I-III, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 38				18:43

BWV 39 „Brich dem Hungrigen dein Brot“

No. 1	Coro:	Brich dem Hungrigen dein Brot	7	6:44
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Der reiche Gott wirft seinen Überfluß	8	1:48
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	Seinem Schöpfer noch auf Erden	9	3:23
		<i>Oboe I, Violino I solo, Fagotto, Cembalo</i>		

Seconda parte

No. 4	Aria (B):	Wohlzutun und mitzuteilen vergeset nicht	10	3:22
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (S):	Höchster, was ich habe	11	2:45
		<i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Cembalo</i>		

No. 6	Recitativo (A):	Wie soll ich dir, o Herr, denn sattsamlich vergelten	12	2:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Choral:	Selig sind, die aus Erbarmen	13	1:10
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 39				21:19

BWV 40 „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“

No. 1	Coro:	Darzu ist erschienen der Sohn Gottes	14	5:06
		<i>Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Das Wort ward Fleisch	15	1:40
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Choral:	Die Sünd macht Leid	16	0:54
		<i>Corno I, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (B):	Höllische Schlange	17	2:37
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (A):	Die Schlange, so im Paradies	18	1:11
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Schüttle deinen Kopf und sprich	19	0:58
		<i>Corno I, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Aria (T):	Christenkinder, freuet euch!	20	4:11
		<i>Corno I+II, Oboe I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Choral:	Jesu, nimm dich deiner Glieder	21	1:16
		<i>Corno I, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 40	17:53
-------------------	-------

Total Time BWV 38, 39, 40	57:55
---------------------------	-------

1. Coro

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
 Herr Gott, erhöhr mein Rufen;
 Dein gnädig Ohr' neig her zu mir
 Und meiner Bitt sie öffne!
 Denn so du wilt das sehen an,
 Was Sünd und Unrecht ist getan,
 Wer kann, Herr, vor dir bleiben?

2. Recitativo

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

3. Aria

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

1. Chorus

1

In deep distress I cry to thee,
 Lord God, hear thou my calling;
 Thy gracious ear bend low to me
 And open to my crying!
 For if thou wilt observance make
 Of sin and deed unjustly done,
 Who can, Lord, stand before thee?

2. Recitative

2

In Jesus' mercy will alone
 Our comfort be and our forgiveness rest,
 Because through Satan's craft and guile
 Is mankind's whole existence
 'Fore God a sinful outrage found.
 What could then now
 Bring peace and joy of mind to us in our petitions
 If Jesus' Spirit's word did not new wonders do?

3. Aria

3

I hear amidst my very suff'ring
 This comfort which my Jesus speaks.
 Thus, O most anguished heart and spirit,
 Put trust in this thy God's dear kindness,
 His word shall stand and never fail,
 His comfort never thee abandon!

1. Chœur

Dans ma profonde détresse, je crie vers toi.
 Seigneur Dieu, exauce mes implorations ;
 Prête-moi ton oreille bienveillante
 Et écoute ma prière !
 Car si tu veux regarder
 Tous les péchés et les injustices qui ont été commis,
 Qui peut, Seigneur, rester devant ta face ?

2. Récitatif

Dans la grâce de Jésus seulement,
 Pour nous seront le réconfort et le pardon,
 Car par la fourberie et la ruse de Satan,
 Toute la vie humaine
 Est un abominable péché devant Dieu.
 Comment pourrions-nous à présent
 Trouver la paix de l'esprit par nos prières,
 Si l'esprit et la parole de Jésus ne font pas de nouveaux
 miracles ?

3. Air

J'entends au milieu des tourments
 Une parole de consolation que prononce mon Jésus.
 Ô cœurs apeurés,
 Ayez donc confiance dans la bonté de Dieu,
 Sa parole reste et ne manque pas,
 Son réconfort ne se séparera jamais de toi !

1. Coro

¡En mi calamidad te imploro
 Señor Dios oye mi llamada;
 El oído de Tu Gracia a mí se incline
 Y a mi ruego acceda!
 ¿Pues si Tú sólo ver quisieras
 Que pecados e injusticia se cometen
 ¿Quién, Señor, ante Ti permanecería?

2. Recitativo

En la Gracia de Jesús sólo
 Se encuentran el consuelo y el perdón,
 Pues por la malicia y astucia de Satán
 Toda la vida del hombre
 Una atrocidad de pecados ante Dios es.
 ¿Qué sería pues de la alegría del espíritu
 Y de nuestros rezos allá donde el Espíritu
 Y la Palabra de Jesús no hicieran nuevos milagros?

3. Aria

En medio de los dolores oigo
 Cómo mi Jesús una palabra de consuelo pronuncia.
 ¡Por eso, oh, flaco ánimo,
 Confía en la bondad de tu Dios,
 Su Palabra permanece y no yerra,
 Su consuelo nunca te faltará!

4. Recitativo

Ach!
 Daß mein Glaube noch so schwach,
 Und daß ich mein Vertrauen
 Auf feuchtem Grunde muß erbauen!
 Wie ofte müssen neue Zeichen
 Mein Herz erweichen?
 Wie? kennst du deinen Helfer nicht,
 Der nur ein einzig Trostwort spricht,
 Und gleich erscheint,
 Eh deine Schwachheit es vermeint,
 Die Rettungsstunde.
 Vertraue nur der Allmachtshand und seiner Wahrheit
 Munde!

5. Terzetto

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
 Ein Unglück an den andern hält,
 So wird mich doch mein Heil erretten,
 Daß alles plötzlich von mir fällt.
 Wie bald erscheint des Trostes Morgen
 Auf diese Nacht der Not und Sorgen!

6. Choral

Ob bei uns ist der Sünden viel,
 Bei Gott ist viel mehr Gnade;
 Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
 Wie groß auch sei der Schade.
 Er ist allein der gute Hirt,
 Der Israel erlösen wird
 Aus seinen Sünden allen.

4. Recitative

4

Ah!
 That my faith is still so frail,
 And that all my reliance
 On soggy ground I must establish!
 How often must I have new portents
 My heart to soften!
 What? Dost thou know thy helper not,
 Who speaks but one consoling word,
 And then appears,
 Before thy weakness doth perceive,
 Salvation's hour.
 Just trust in his almighty hand and in his mouth so
 truthful!

5. Trio

5

When my despair as though with fetters
 One sorrow to the next doth bind,
 Yet shall no less my Saviour free me,
 And all shall sudden from me fall.
 How soon appears the hopeful morning
 Upon the night of woe and sorrow!

6. Chorale

6

Though with us many sins abound,
 With God is much more mercy;
 His hand's assistance hath no end,
 However great our wrong be.
 He is alone our shepherd true,
 Who Israel shall yet set free
 Of all his sinful doings.

4. Récitatif

Ah !
 Combien fragile est ma foi,
 Et que toute ma confiance
 Est basée sur un fondement humide !
 Combien de fois encore de nouveaux signes
 Devront adoucir mon cœur !
 Comment ? Tu ne connais pas ton aide salutaire
 Qui ne prononce qu'une seule parole de consolation
 Et apparaîtra aussitôt,
 L'heure du salut
 Avant que ta faiblesse ne s'y attende.
 N'aie confiance qu'en sa main toute puissante et en sa
 bouche de vérité !

5. Trio

Même si mon affliction comme des chaînes
 Tire avec soi un malheur après l'autre,
 Mon Sauveur m'assistera pourtant
 De sorte que tous ces maux me quitteront soudain.
 Si vite paraît le matin consolateur
 Après cette nuit de détresse et de soucis !

6. Choral

Même si nos péchés sont innombrables,
 La bienveillance est bien plus abondante auprès de Dieu;
 L'assistance de sa main n'a pas de fin
 Quelque soit l'ampleur des dégâts.
 Lui seul est le bon berger
 Qui rachètera Israël
 De tous ses péchés.

4. Recitativo

¡Ay!
 ¡Que mi fe aún tan débil es,
 Y yo mi confianza
 Sobre inestables cimientos fundo!
 ¡Cuántas veces nuevas pruebas
 Han de ablandar mi corazón!
 ¿Cómo? Es que no conoces a tu auxiliador,
 Quién nada más un palabra de consuelo dice
 Y con sólo eso
 Tu debilidad vencida queda
 Y la hora de la salvación llega.
 ¡Sólo confíe en su gran poder y en la Verdad de su boca!

5. Terceto

Cuando la miseria de mis cadenas
 Una calamidad tras otra soporte
 Mi Salvador me salvará
 Y de toda opresión de libraré.
 ¡Cuán pronto se hace el consuelo de la mañana
 Tras esta noche de cuitas y miserias!

6. Coral

Entre nosotros pesa el pecado
 Pero más es en Dios la Gracia;
 De nada vale intentar guiar su mano
 Sea cual sea el daño.
 Solo Él es el Buen Pastor,
 Que libraré a Israel
 De todos sus pecados.

1. Coro

Brich dem Hungrigen dein Brot und die, so im Elend sind, führe ins Haus! So du einen naked siehest, so kleide ihn und entzeuch dich nicht von deinem Fleisch. Alsdenn wird dein Licht herfürbrechen wie die Morgenröte, und deine Besserung wird schnell wachsen, und deine Gerechtigkeit wird für dir hergehen, und die Herrlichkeit des Herrn wird dich zu sich nehmen.

2. Recitativo

Der reiche Gott wirft seinen Überfluß
Auf uns, die wir ohn ihn auch nicht den Odem haben.

Sein ist es, was wir sind; er gibt nur den Genuß,
Doch nicht, daß uns allein
Nur seine Schätze laben.
Sie sind der Probestein,
Wodurch er macht bekannt,
Daß er der Armut auch die Notdurft ausgespendet,

Als er mit milder Hand,
Was jener nötig ist, uns reichlich zugewendet.
Wir sollen ihm für sein gelehntes Gut
Die Zinse nicht in seine Scheuren bringen;

Barmherzigkeit, die auf dem Nächsten ruht,
Kann mehr als alle Gab ihm an das Herze dringen.

1. Chorus

7

Break with hungry men thy bread and those who in want are found take in thy house! If thou dost a man see naked, then cover him and withdraw thyself not from thy flesh. And then shall thy light through all break forth like the rosy morning, and thy recovery shall wax quickly, and thine own righteousness shall go forth before thee, and the majesty of the Lord God shall receive thee.

2. Recitative

8

The bounteous God casts his abundant store
On us, those who without him were not even
breathing.

His is all that we are; he gives us but the use,
But not that us alone
Should these his treasures comfort.
They as a touchstone serve,
By which he hath revealed
That he to poor men also need hath freely given,

And hath with open hand,
Whate'er the poor require, to us so richly proffered.
We are required for all the wealth he lends
No interest into his barns to carry;

But mercy which is to one's neighbor shown
Can more than any gift be to his heart compelling.

1. Chœur

Partage ton pain avec ceux qui ont faim et héberge ceux qui sont sans abri. Habille celui que tu vois nu et ne te dérobes pas devant celui qui est ta propre chair. Alors ta lumière poindra comme l'aurore et ta blessure sera vite cicatrisée. Ta justice te précédera et tu seras porté par la gloire du Seigneur.

2. Récitatif

Le Dieu généreux répand sa richesse en abondance sur nous
À nous qui lui devons même notre propre souffle.

Ce que nous sommes est sien ; il ne nous en donne que
la jouissance

Mais pas seulement pour que nous seuls

Goutions ses trésors.

Ils sont la pierre de touche

Par laquelle il nous fait savoir

Qu'Il dispense également aux pauvres de quoi subvenir
à leurs besoins,

Lorsque de sa main clémente,

Il nous donne à profusion ce dont chacun a besoin.

Pour son bien qu'Il nous prête,

Nous ne devons pas lui rapporter les intérêts dans ses
granges:

La charité pratiquée vis à vis du prochain,

Sait toucher son cœur plus que toutes les offrandes.

1. Coro

Comparte tu pan con el hambriento y recibe en tu casa al desamparado. Si ves a alguien desnudo, vístelo y no dejes de socorrer a tu semejante. Entonces brotará la luz como la aurora y tu herida curará rápidamente; tu rectitud irá delante de ti, y la gloria del Señor te seguirá.

2. Recitativo

El generoso Dios vierte su abundancia
sobre nosotros, los que sin Él, no tendríamos
ni el aliento.

Suyo es todo lo que somos; El sólo concede el goce,
pero no para que sus tesoros
solamente nos deleiten.

Ellos son la prueba
con la cual nos revela,
que El a la pobreza también la proveyó
de necesidad,

cuando con mano caritativa
nos da tan abundantemente lo que cada uno necesita.
Por los bienes que nos brinda
no debemos llevar interés a sus arcas;

La caridad que tengamos con nuestro prójimo,
le llegará al corazón más que cualquier ofrenda.

3. Aria

Seinem Schöpfer noch auf Erden
 Nur im Schatten ähnlich werden,
 Ist im Vorschmack selig sein.
 Sein Erbarmen nachzuahmen,
 Streuet hier des Segens Samen,
 Den wir dorten bringen ein.

Teil II

4. Aria

*Wohlzutun und mitzuteilen vergesset nicht; denn
 solche Opfer gefallen Gott wohl.*

5. Aria

Höchster, was ich habe,
 Ist nur deine Gabe.
 Wenn vor deinem Angesicht
 Ich schon mit dem Deinen
 Dankbar wollt erscheinen,
 Willt du doch kein Opfer nicht.

6. Recitativo

Wie soll ich dir, o Herr! denn sattsamlich vergelten,
 Was du an Leib und Seel mir hast zugut getan?
 Ja, was ich noch empfang, und solches gar nicht selten,
 Weil ich mich jede Stund noch deiner rühmen kann?
 Ich hab nichts als den Geist, dir eigen zu ergeben,
 Dem Nächsten die Begierd, daß ich ihm dienstbar werd,

3. Aria

One's creator while on earth yet
 Even dimly to resemble
 Is a foretaste of true bliss.
 His compassion's way to follow
 Scatters here the seeds of blessing
 Which in heaven we shall reap.

Part II

4. Aria

*To do good and share your blessings forget ye not; for
 these are off'rings wellpleasing to God.*

5. Aria

Highest, my possessions
 Are but what thou givest.
 If before thy countenance
 I with what I have now
 Grateful seek to venture,
 Thou wouldst not an off'ring have.

6. Recitative

How shall I then, O Lord, sufficiently repay thee
 All that for flesh and soul thou hast bestowed on me?
 Yea, what I yet receive, and that by no means seldom,
 Since I at ev'ry hour still can thy praises tell?
 I own nought but my soul which I to thee may offer,
 To neighbor nought but hope that I shall serve him well,

3. Air

Être sur terre déjà semblable à son Créateur
 Même qu'en de faibles contours,
 C'est un avant-goût de la félicité.
 Imiter sa miséricorde,
 C'est répandre ici-bas la semence de sa bénédiction
 Dont nous ferons la moisson dans l'au-delà.

Partie II

4. Air

*N'oubliez pas la bienfaisance et l'aumône, car de tels
 sacrifices plaisent à Dieu.*

5. Air

Très-Haut, ce que je possède
 N'est qu'un don reçu de toi.
 Si devant ta face,
 Je voulais paraître avec mon bien
 En toute reconnaissance,
 Ce serait vain puisque tu ne veux pas d'offrande.

6. Récitatif

Comment pourrai-je, ô Seigneur, te rendre amplement
 Ce que tu as apporté à ma chair et à mon âme ?
 Oui, et ce que je reçois encore, et cela assez souvent,
 Puisque je peux te glorifier à toute heure ?
 À toi-même, je n'ai rien d'autre à offrir que l'esprit,
 Au prochain, mon désir de lui être serviable,

3. Aria

Asemejarse en la tierra a su Creador,
 aunque sea como una sombra,
 es un anticipo de la bienaventuranza.
 Imitar su compasión,
 esparce aquí la semilla de bendición,
 que allí cosecharemos.

Parte II

4. Aria

*No os olvidéis de hacer el bien y compartir;
 pues estas son las ofrendas que agradan a Dios.*

5. Aria

Altísimo, lo que yo poseo,
 es sólo don tuyo.
 Si ante tu rostro,
 yo con lo mío
 quisiera comparecer agradecido,
 Tú no querías ninguna ofrenda más.

6. Recitativo

Oh Señor ¿Cómo podré retribuirte en
 forma suficiente,
 lo que me has otorgado en cuerpo y alma?
 Sí, con lo que aún recibo, y que no es escaso,
 ¿puedo a cada momento todavía enaltecerte?
 Yo no tengo más que mi espíritu para darte;

Der Armut, was du mir gegönnt in diesem Leben,
 Und, wenn es dir gefällt, den schwachen Leib der Erd.
 Ich bringe, was ich kann, Herr! laß es dir behagen,
 Daß ich, was du versprichst, auch einst davon mög
 tragen.

7. Choral

Selig sind, die aus Erbarmen
 Sich annehmen fremder Not,
 Sind mitleidig mit den Armen,
 Bitten treulich für sie Gott.
 Die behülflich sind mit Rat,
 Auch, wo möglich, mit der Tat,
 Werden wieder Hülff empfangen
 Und Barmherzigkeit erlangen.

BWV 40

1. Coro

*Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, daß er die Werke
 des Teufels zerstöre.*

2. Recitativo

Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt,
 Das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden,

Der große Gottessohn
 Verläßt des Himmels Thron,

To poor men, all thou me hast giv'n within my lifetime,
 And, if it be thy will, my feeble flesh to earth.
 I'll offer what I can, Lord, let it find thy favor,
 That I all thou hast pledged from them e'en yet may
 gather.

7. Chorale

Blessed those who through compassion
 Bear the weight of other's woe,
 Who with pity for the wretched
 Pray steadfast for them to God.
 They who helpful are in word,
 And if possible in deed,
 Shall in turn receive thy succor
 And themselves obtain compassion.

1. Chorus

*For this is appeared the Son of God, that he destroy
 all the works of the devil.*

2. Recitative

The word was flesh and dwelleth in the world,
 The world's true light doth shine throughout the earth
 now,
 The mighty Son of God
 Hath left the throne of heav'n,

Aux pauvres, ce que tu m'as accordé en cette vie,
Et, quand il te plaira, ma faible dépouille, à la terre.
J'apporte ce que je peux, Seigneur, comme il te convient,
Afin que je reçoive aussi un jour ce que tu as promis.

7. Choral

Bienheureux ceux qui par compassion
Prennent sur eux la misère d'autrui,
Ceux qui sont charitables avec les pauvres,
Et prient Dieu fidèlement pour eux.
Ceux qui aident de leurs conseils,
Et aussi, si possible, de leurs actes,
Recevront de l'aide en retour
Et obtiendront la charité.

1. Chœur

*Le Fils de Dieu est apparu pour cela, pour détruire les
œuvres du diable.*

2. Récitatif

Le Verbe s'est fait chair et a vécu dans le monde,
La lumière du monde illumine l'univers entier,

Le grand Fils de Dieu
Quitte le trône céleste

al prójimo, el anhelo de serle útil;
al pobre, lo que me has concedido en esta vida,
y cuando te plazca, a la tierra la débil carne.
Yo traigo lo que puedo, Señor, deja que te agrade,
y que yo lo que Tú prometes, también pueda ganarlo.

7. Coral

Bienaventurados quienes por compasión,
se hacen cargo de las necesidades ajenas,
son caritativos con los pobres,
ruegan fielmente por ellos a Dios.
Los que ayudan con el consejo
y si es posible con la acción,
recibirán a su vez ayuda
y obtendrán misericordia.

1. Coro

*Para esto vino el Hijo de Dios, para
destruir las obras del Diablo.*

2. Recitativo

La palabra se hizo carne y habitó en el mundo,
La Luz del mundo la Tierra iluminó,

El Hijo de Dios,
Abandonó el trono celestial

Und seiner Majestät gefällt,
 Ein kleines Menschenkind zu werden.
 Bedenkt doch diesen Tausch, wer nur gedenken kann;

Der König wird ein Untertan,
 Der Herr erscheinet als ein Knecht
 Und wird dem menschlichen Geschlecht
 – O süßes Wort in aller Ohren! –
 Zu Trost und Heil geboren.

3. Choral

Die Sünd macht Leid;
 Christus bringt Freud,
 Weil er zu Trost in diese Welt ist kommen.
 Mit uns ist Gott
 Nun in der Not:
 Wer ist, der uns als Christen kann verdammen?

4. Aria

Höllische Schlange,
 Wird dir nicht bange?
 Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt,
 Ist nun geboren,
 Und die verloren,
 Werden mit ewigem Frieden beglückt.

And in his majesty would be
 A little child of human nature.
 Give thought to this exchange, all ye who thought
 possess:
 The king a subject is become,
 The Lord as servant doth appear
 And for this mortal race of man
 O sweetest word to all who hear it
 Is born to heal and comfort.

3. Chorale

Though sin brings pain,
 Our Christ brings joy,
 For as our comfort he this world hath entered.
 With us is God
 Now in our need:
 Who could us now as Christians bring damnation?

4. Aria

Hell's very serpent,
 Art thou not anxious?
 He who thy head as a victor shall dash
 Is to us born now,
 And all the fallen
 Shall in eternal repose be made glad.

Et il plaît à Sa majesté
De devenir un petit enfant de l'homme.
Réfléchissez à ce transfert, si vous êtes en mesure de le
concevoir;

Le roi se fait sujet,
Le Seigneur apparaît en tant que valet
Et naît au milieu du genre humain
- Ô quelle douce parole à toute oreille!-
Pour son réconfort et son salut.

3. Choral

Le péché engendre la souffrance ;
Christ apporte la joie
Parce qu'il est venu en ce monde pour nous consoler.
Dieu est à présent avec nous
Dans le dénuement :
Quel est celui qui pourrait nous blâmer, nous
chrétiens?

4. Air

Serpent infernal,
N'as-tu pas peur ?
Celui qui te brisera le cou et te vaincra
Est à présent né,
Et ceux qui étaient perdus
Seront comblés de la paix éternelle.

Y complâcese Su Majestad
Convertirse en un simple mortal.
Considere este cambio quien pensar pueda.

El rey súbdito hácese,
El Señor cual sirvo aparece,
Haciéndose hombre
- ¡Oh, dulce palabra a todos los oídos! -
Naciendo para consuelo y salvación.

3. Coral

El pecado dolor trae;
Alegría trae Cristo,
Pues para consuelo al mundo vino.
Dios es con nosotros
Ahora en la miseria:
¿Quién a los cristianos condenarnos puede?

4. Aria

¿Infernal culebra
No te atemorizas?
Quién cual vencedor la cabeza de aplastará
Ahora ha nacido
Y será la paz
Eterna de los perdidos.

5. Recitativo

Die Schlange, so im Paradies
 Auf alle Adamskinder
 Das Gift der Seelen fallen ließ,
 Bringt uns nicht mehr Gefahr;
 Des Weibes Samen stellt sich dar,
 Der Heiland ist ins Fleisch gekommen
 Und hat ihr allen Gift benommen.
 Drum sei getrost! betrübter Sünder.

6. Choral

Schüttle deinen Kopf und sprich:
 Fleuch, du alte Schlange!
 Was erneurst du deinen Stich,
 Machst mir angst und bange?
 Ist dir doch der Kopf zerknickt,
 Und ich bin durchs Leiden
 Meines Heilands dir entrückt
 In den Saal der Freuden.

7. Aria

Christenkinder, freuet euch!
 Wütet schon das Höllenreich,
 Will euch Satans Grimm erschrecken:
 Jesus, der erretten kann,
 Nimmt sich seiner Küchlein an
 Und will sie mit Flügeln decken.

5. Recitative

The serpent that in paradise
 Upon all Adam's children
 The bane of souls did cause to fall
 Brings us no danger more;
 The woman's seed is manifest,
 The Saviour is in flesh appeared
 And hath from it removed all venom.
 Take comfort then, O troubled sinner!

6. Chorale

Shake thy head now and declare:
 Flee, thou ancient serpent!
 Why renewest thou thy sting
 For my fear and anguish?
 Now indeed thy head is dashed,
 And I've through the passion
 Of my Saviour fled from thee
 To the hall of gladness.

7. Aria

Christian children, now rejoice!
 Raging now is hell's domain,
 You would Satan's fury frighten:
 Jesus, who can rescue bring,
 Would embrace his little chicks
 And beneath his wings protect them.

5. Récitatif

Le serpent qui, au paradis,
 Laissa tomber sur tous les enfants d'Adam
 Le venin des âmes,
 Ne nous met plus en danger ;
 La semence de la femme se présente,
 Le Sauveur s'est fait chair
 Et lui a ôté tout le venin.
 Soyez donc sans crainte, pécheurs attristés.

6. Choral

Secoue la tête et dis :
 Éloigne-toi, vieux serpent !
 Pourquoi renouvelles-tu ta morsure,
 Tu veux me faire peur ?
 Ton cou a été brisé,
 Et par les souffrances de mon Sauveur,
 Je me suis échappé
 Au cénacle des joies.

7. Air

Enfants du Christ, réjouissez-vous !
 Si l'empire infernal se déchaine,
 Si le courroux de Satan veut vous terrifier :
 Jésus, celui qui est en mesure de vous sauver,
 Prend soin de ses poussins
 Et les couvre de ses ailes.

5. Recitativo

La serpiente que en el paraíso
 A todos los hijos de Adán
 El alma envenenó
 Ya no es un peligro para nosotros.
 El fruto de la mujer aparece,
 El Salvador hecho carne ha venido
 Y todo le veneno le ha quitado.
 ¡Consuélate, pues, mísero pecador!

6. Coral

Menea la cabeza y di:
 ¡Aléjate vieja serpiente!
 A qué renuevas tu aguijón,
 ¿Acaso me produces miedo y temor?
 Ya tu cabeza aplastada está
 Y yo, por la pasión de mi salvador,
 Libre soy de ti
 En el lugar de las alegrías.

7. Aria

¡Cristianos alegraos!
 El reino de los infiernos hierve,
 La ferocidad de Satán atemorizaros quiere:
 Jesús, quien salvar puede,
 Toma a sus pequeños
 Y con sus alas los cubre.

8. Choral

Jesu, nimm dich deiner Glieder
 Ferner in Genaden an;
 Schenke, was man bitten kann,
 Zu erquickten deine Brüder;
 Gib der ganzen Christenschar
 Frieden und ein selges Jahr!
 Freude, Freude über Freude!
 Christus wehret allem Leide.
 Wonne, Wonne über Wonne!
 Er ist die Genadensonne.

8. Chorale

Jesus, take now these thy members
 Henceforth with thy loving grace;
 Pour out all that we could ask
 To the comfort of thy brethren;
 Give to all the Christian throng
 Concord and a blessed year!
 Gladness, gladness after gladness!
 Christ shall ward off ev'ry sadness.
 Rapture, rapture after rapture!
 For he is the sun of favor.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

8. Choral

Jésus, prends en grâce à l'avenir
 Ceux qui sont tes membres ;
 Offre tout ce que l'on peut demander
 Pour réconforter tes frères :
 Donne à toute la légion des chrétiens
 La paix et une année bénie !
 De la joie, une profusion de joie !
 Le Christ s'oppose à toutes les souffrances.
 Des délices, une profusion de délices !
 Il est le soleil de la grâce.

8. Coral

Jesús, acepta a Tus miembros
 Lejos, en Tu Gracia;
 Da lo que permitido está rogar,
 Para consuelo de tus hermanos:
 ¡Da a toda la cristiandad
 Paz y un año bendito!
 ¡Alegría, alegría, grande alegría!
 Cristo protege de todo daño.
 ¡Gozo, gozo, gran gozo!
 Es el sol de la Gracia misma.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38

Entstehung: zum 29. Oktober 1724

Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 5 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 7: 285 – NBA I/25: 219

Schon die Melodie des Lutherliedes ist Programm. Ein auffälliger Quintsprung in die Tiefe auf die Worte „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und die altertümliche phrygische Tonart erscheinen wie eine Keimzelle für die Kunst, Worte unmittelbar in Musik zu übersetzen. Johann Sebastian Bach hat diesen, dem 130. Psalm nachgedichteten Choral zweimal zum Ursprung einer Komposition genommen: im Jahre 1724, als Leitlied der vorliegenden Choralkantate, sowie später, als er ihn im Dritten Teil der Clavierübung für die Orgel bearbeitete. Dort gelingt Bach, wie Alfred Dürr es ausgedrückt hat, eine „fließende, noch linearer durchgeformte Stimmigkeit“ als in der Kantate. Hier verarbeitet Bach, nach hergebrachter Kunst, Zeile für Zeile in motettischer Form. Das heißt: drei Stimmen, colla parte begleitet von den Instrumenten und gestützt vom Continuo, imitieren die Melodie vor, bevor diese in doppelten Notenwerten, also gewichtig und bedeutungsvoll, im Sopran erklingt. Ein konzertantes Vorspiel oder selbständige Motivik des Orchesters gibt es nicht. Auffällig aber ist die Harmonik. Provoziert durch die oft nur in Halbtonschritten sich bewegende Baßstimme verstrickt sie sich bei den Worten „Sünd und Unrecht“ in chromatische Düsternis. Sogar im abschließenden, schlicht vierstimmig gehaltenen Choralsatz übt sich Bach, wiederum vor allem im Baß, der den ganzen Satz stützen der Stimme, in dieser Ausdruckskunst.

Den Text der vier dazwischenliegenden Sätze hat der uns nicht mehr bekannte Dichter in einer Art Paraphrase aus den drei verbleibenden Strophen Martin Luthers gewonnen. Als eine Art Leitmotiv diene ihm dabei der Gedanke an Trost und Vergebung durch Gottes Gnade. Davon sprechen das Alt-Rezitativ (Nr. 2) und die Tenor-Arie (Nr. 3). Bach benutzt hier den Synkopen-Rhythmus geschickt dazu, den Satz zu beleben und zugleich den Text zu betonen (I c h höre, T r o s t wort). Im Rezitativ Nr. 4 knüpft der Dichter, mit der Erwähnung eines Wunders, wohl an das Evangelium des Tages an (Heilung des galiläischen Beamten, Joh. 4, 47 ff.), entfernt sich jedoch am weitesten von Luthers Text – und als ob Bach diese Freiheit gegenüber dem alterwürdigen Cantus nicht dulden wollte, läßt er nun im Continuo mahnend die Chormelodie vortragen und schränkt zugleich durch die Notierung „a battuta“ (im Takt) den gestalterischen Freiraum der Solistenstimme ein.

Letztes großes Stück dieser Kantate ist ein Terzett, dessen Stimmen sich ineinander verschlingen, vielleicht, um die Ketten der Trübsal, die ein Unglück an das andere bindet, zu versinnbildlichen. Des „Trostes Morgen“ ist ein ebenso beruhigendes wie hoffnungsfrohes Bild, um die im Schlußchoral angedeutete Erlösung Israels durch den guten Hirten vorzubereiten.

Brich dem Hungrigen dein Brot BWV 39

Entstehung: zum 23. Juni 1726

Bestimmung: 1. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt (Druck: Rudolstadt 1726). Satz 1: Jesaja 58, 7-8. Satz 4: Hebräer 13, 16. Satz 7: Strophe 6 des Chorals „Kommt, laßt euch den Herren lehren“ von David Denicke (1648).

Gesamtausgaben: BG 7: 303 – NBA I/15: 181

Mit dem ersten Sonntag nach dem Trinitatisfest begann Bach in Leipzig seine Kantatenjahrgänge. Diesem Anlaß zum Trotz zeigt die vorliegende Kantate keinerlei festliches oder repräsentatives Gepräge; ebensowenig ist die Verwendung von Blockflöten an Stelle der modernen „Traversieren“ dazu angetan, diese Kantate als modern, geschweige denn als das Meisterwerk anzuerkennen, als das sie sich bei näherem Hinsehen zu erkennen gibt. Formal gliedert sie sich in zwei Teile, je ein Teil wurde vor und nach der Predigt musiziert. Gepredigt wurde über das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus (Luk. 16, 19–31), und man könnte glauben, daß Bach, um diesen Gegensatz zu pointieren, die selbst für seine Verhältnisse ungewöhnliche Fülle an kompositorischen Einfällen bewußt mit einem ärmlichen Äußeren umgab.

Beide Teile beginnen mit einem Bibelwort: das erste aus dem Alten, das zweite (Satz 4) aus dem Neuen Testament. Betrachtet man die insgesamt siebensätzliche Kantate als Einheit, hat sie im vierten Satz ein Zentrum; hier benennt der Baß (Vox Christi?) die gottgefälligen Opfer. Läßt man ferner Eingangschor und Schlußchoral beiseite, bilden zwei frei gedichtete Rezitative den Rahmen. Das erste (Nr. 2) ist eine erste Auslegung des vorausgehenden Wortes in Richtung Barmherzigkeit und Nächstenliebe und des richtigen Umgangs mit den gött-

lichen Gaben. Im zweiten (Nr. 6) hingegen reflektiert die Altstimme subjektiv (hier erinnert man sich an die Verwendung dieser Stimme durch Bach im Weihnachts-Oratorium oder in den Passionen!) das subjektive Verhältnis des Menschen zu Gott; die daraus sich ergebenden Fragen und Bitten läßt Bach bedeutungsvoll von Streichern begleiten. Die beiden tänzerischen Arien Nr. 3 und Nr. 5 atmen den aus dem Schriftwort sich ergebende Vorgesmack auf das Erbarmen Gottes sowie die Gewißheit, es bald vor seinem Angesicht erfahren zu können.

Als Meisterstück dieser meisterlichen Kantate erweist sich jedoch der Eingangschor. Bach leitet ihn durch ein kleines Konzert zwischen Blockflöten, Oboen und Streicher ein und gliedert ihn, dem Gedanken des Textes gemäß, in drei Teile. Zuerst tritt der Chor akkordisch zur Sinfonia, bevor er sich kontrapunktisch mit eigener Motivik emanzipiert. Ein ebenfalls akkordisch gesetzter, in seiner Motivik gleichwohl vorimitierter Mittelteil betont das Gebot der Nächstenliebe. Das Hervorbrechen des Lichtes ist Bach dann eine wiederum kunstvoll untergliederte, virtuose Fuge wert.

Der Text, auf den Bach in dieser Kantate zurückgriff, entstammt einem Jahrgang, aus dem auch sein Meininger Verwandter Johann Ludwig Bach schöpfte, von dem Johann Sebastian Bach wiederum in der Trinitatiszeit 1726 einige Kantaten aufführte. Diese Gewißheit hat auch die Vermutung entkräftet, Bach habe dieses Hohelied der Nächstenliebe für einen Gottesdienst der aus Salzburg nach Leipzig emigrierten Protestanten im Jahre 1732 komponiert.

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes BWV 40

Entstehung: zum 26. Dezember 1723

Bestimmung: 2. Weihnachtstag

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: 1. Johannes 3, 8. Satz 3: Strophe 4 aus dem Choral „Wir Christenleut“ von Caspar Füger (1592). Satz 6: Strophe 2 aus „Schwing dich auf zu deinem Gott“ von Paul Gerhardt (1653). Satz 8: Strophe 4 aus „Freuet euch, ihr Christen alle“ von Christian Keymann (1645).

Gesamtausgaben: BG 7: 351 – NBA I/3

In vielen Ländern hat der Brauch, das Weihnachtsfest an zwei Feiertagen zu begehen, bis ans Ende des 20. Jahrhunderts überdauert. Zu Bachs Zeit waren es sogar drei Feiertage. Dadurch, daß hier das Kirchenjahr seinen ersten Höhepunkt erlebte und das weltliche Jahr zu Ende ging, erlebten die Menschen jener Jahre eine Kulmination von kirchlichen Fest- und Feiertagen. Bach konnte sein Weihnachts-Oratorium nur in der sechsteiligen Form konzipieren, weil er es an den sechs Festtagen des engeren Weihnachtsfestkreises abschnittsweise aufführen konnte. Allgemein aber hatte der Kirchenmusiker hingegen zu sehen, wie er sein Pensum bewältigte. Daß in Leipzig die Figuralmusik an den Adventssonntagen schwieg, verschaffte ihm vorab ein wenig Luft. Dennoch kann nicht hoch genug bewundert werden, welche Fülle an Musik Bach allein in seinem ersten Amtsjahr als Director musices produzierte: für den zweiten Feiertag die vorliegende Kantate; für den dritten die Kantate „Sehet, welch eine Liebe“ (BWV 64); der Sonntag nach Weihnachten fiel – zum Glück – auf den Feiertag. Am Neujahrstag wurde „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 190) musiziert, am Sonntag danach „Schau lieber Gott, wie meine Feind“ (BWV 153) und am Epiphaniastag „Sie werden aus Saba alle kommen“ (BWV 65). Ver-

ständig, daß Bach am ersten Feiertag auf die Weimarer Kantate „Christen, ätzt diesen Tag“ (BWV 63) zurückgriff – dennoch insgesamt sechs Kantaten also in zwei Wochen!

Die vorliegende Kantate gehört zu jenen Stücken Bachs, die sich von einem sehr strikten theologischen Gedanken leiten lassen, und zwar die Erinnerung an den Sündenfall im Paradies, den nur der soeben geborene Erlöser sühnen kann. Wohl wird das einleitende Bibelwort aus dem Johannesbrief noch in gebührender Feierlichkeit vertont, mit sich gegenseitig Rede und Antwort stehenden Instrumentengruppen (Hörner, Oboen und Streicher) und einem spannungsvollen Fugenthema in den Chorstimmen; Bach hat diesen Satz später in seiner Messe in F (BWV 233) wiederverwendet. Das folgende Rezitativ rekapituliert kraftvoll das weihnachtliche Geschehen, verdunkelt sich aber nach Moll, wenn es den Menschen zum Nachdenken auffordert. Auf Sünde und Not lenkt die anschließende Choralstrophe den Blick. Die Verbindung zum Alten Testament stellen eine bewegte, in sich windende Figuren gekleidete Baßarie her, ein in feierliche Streicherklänge gehülltes Rezitativ sowie eine weitere Choralstrophe. Um so freudiger und auch ohne Bezugnahme auf die möglichen Lesungen des Tages (Hirten an der Krippe aus Luk. 2 oder die Steinigung des Stephanus nach Apg. 6 und 7) tritt der Charakter der abschließenden Sätze hervor, insbesondere der sich formal an den Eingangschor anlehrenden Tenor-Arie.

In deep distress, I cry to thee BWV 38

Created for: 29 October 1724

Performed on: 21st Sunday after Trinity

Text: After the hymn with the same opening line by Martin Luther (1524). Identical wording: verses 1 and 5 (movements 1 and 6). Reworded (by unknown author): verses 2 to 4 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 7: 285 – NBA I/25: 219

The melody of this Luther hymn is programmatic. A striking fifth that plummets into the deep with the words *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (In deep distress I cry to thee) and the ancient Phrygian key are fertile ground for the art of translating words directly into music. Johann Sebastian Bach used this chorale after psalm 130 for two compositions: in 1724 as the first movement of this chorale cantata, and years later for an organ arrangement in the Third Part of the Clavierübung. In the latter Bach achieved what Alfred Dürr described as a “flowing, even more linear unity” than in the cantata. Here Bach arranges every line in a traditional motet form. In other words: three voices with colla parte instrument and continuo accompaniment anticipate the melody, before it appears in the soprano in long portentous notes. There is no concertante prelude or independent orchestral motif. But the harmony is striking. Induced by the bass voice that often moves in semitone steps only, it plunges into chromatic doom at the words *Sind und Unrecht* (sin and deed unjustly done). Even in the simple four-part final chorale Bach uses this form of expression, again particularly in the bass, which is the major supporting voice of the whole movement.

The now unknown librettist more or less paraphrased Luther's three remaining verses for the four other move-

ments. The notion of consolation and forgiveness through God's mercy serves as a kind of leitmotif here. This is expressed in the alto recitative (no. 2) and the tenor aria (no. 3). Here Bach skilfully uses the syncopated rhythm to simultaneously enliven the movement and emphasise the text (*I c h höre and T r o s t wort*). In recitative no. 4 the author refers to the Gospel reading of the day by mentioning a miracle (healing of the officer's son, John 4, 47ff.), but moves very far away from Luther's text – and, as if Bach didn't want to take such a liberty with this time-honoured cantus, the continuo plays the chorale melody admonishingly, while the soloist's creative scope is limited by the notation “*a battuta*” (in the set time).

The last major part of this cantata is a trio where the voices intertwine, perhaps to symbolise the fetters of despair that bind one sorrow to the next. *Trostes Morgen* (hopeful morning) is both a reassuring and optimistic image that anticipates Israel's deliverance by the good shepherd mentioned in the final chorale.

Break with hungry men thy bread BWV 39

Created for: 23 June 1726

Performed on: 1st Sunday after Trinity

Text: Unknown author (print: Rudolstadt 1726). Movement 1: Isaiah 58, 7-8. Movement 4: Hebrews 13, 16. Movement 7: verse 6 of the chorale *Kommt, laßt euch den Herren lehren* by David Denicke (1648).

Complete editions: BG 7: 303 – NBA I/15: 181

In Leipzig Bach started his annual cantata cycles with the first Sunday after Trinity. Despite the occasion, this cantata is in no way festive or exalted; neither would the casting of recorders instead of modern flutes make it seem like a modern cantata, let alone the masterpiece that reveals itself, when we take a closer look. Formally it breaks down into two parts, the first performed before, the second after the sermon. The sermon was on the parable on the rich man and the beggar Lazarus (Luke 16, 19–31), and we can assume that, as if to highlight the contrast, Bach deliberately wanted to present this – even for him – unusual wealth of compositional ideas in a humble guise.

Both parts begin with scripture: the first from the Old, the second (movement 4) from the New Testament. If we see the seven movements of the cantata as a whole, the fourth movement is the middle, with the bass (Vox Christi?) telling us which offerings please God. And if we leave out the opening chorus and final chorale, we find two free-verse recitatives forming a framework. The first (no. 2) is a first interpretation of the preceding movement, preaching mercy and charity and the right way to handle God's gifts. In the second (no. 6) the alto voice reflects subjectively (which reminds us of how Bach uses this voice in the Christmas Oratorio and the Passions!)

on the subjective relationship between God and man; Bach adds a significant string accompaniment to the resulting questions and pleas. The two dance-like arias no. 3 and no. 5 exude a scripture-based anticipation of God's mercy and the certainty of receiving it soon before His very countenance.

But the masterpiece of this masterly cantata is the opening chorus. Bach introduces it with a little concerto of recorders, oboes and strings and divides it – in line with the text – into three parts. First the choir sings a chordal accompaniment to the sinfonia, before emancipating itself with a contrapuntal motif of its own. The likewise chordal middle part with its anticipatory motif emphasises the command of charity. And Bach dedicates an elaborately structured virtuoso fugue to the breaking forth of light.

The text Bach used for this cantata is from a cycle also sourced by his Meiningen-based relative Johann Ludwig Bach, some of whose cantatas Johann Sebastian Bach performed at Trinity 1726. This certainty also invalidated the assumption that Bach composed this praise of charity for a service in honour of the Protestants who emigrated from Salzburg to Leipzig in 1732.

For this is appeared the Son of God BWV 40

Created for: 26 December 1723

Performed on: Boxing Day

Text: Unknown author. Movement 1: 1. John 3, 8. Movement 3: verse 4 of the chorale *Wir Christenleut* by Caspar Füger (1592). Movement 6: verse 2 of *Schwing dich auf zu deinem Gott* by Paul Gerhardt (1653). Movement 8: verse 4 of *Freuet euch, ihr Christen alle* by Christian Keymann (1645).

Complete editions: BG 7: 351 – NBA I/3

In many countries the custom of celebrating Christmas on two days has survived until the late 20th century. In Bach's day there were even three days of Christmas. As the ecclesiastical year reached its first high spot and the secular year came to an end, the people experienced a culmination of sacred holidays and feast days. Bach could only compose his Christmas Oratorio in six parts, because he had six holidays within the Christmas holiday period to perform it in series. But in general, the church musician had to keep an eye on his workload. The absence of figural music from the Sundays in Advent at Leipzig gave him some room to manoeuvre. Still, the abundance of his compositions written during his first year as director musices alone is simply awe-inspiring: For Boxing Day the present cantata; and for the third day of Christmas the cantata *Sehet, welch eine Liebe* (BWV 64); fortunately, the Sunday after Christmas fell on this holiday. On New Year's Day he performed *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190), on the Sunday after that *Schau lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153) and for Epiphany *Sie werden aus Saba alle kommen* (BWV 65). So it's only understandable that Bach resorted to his Weimar cantata *Christen, ätzt diesen Tag* (BWV 63) for Christmas Day – but still that's six cantatas within a fortnight!

This cantata is one of Bach's pieces that are guided by a very strict religious concept, in this case the memory of the Fall of Man in the Garden of Eden, which only the newly born Redeemer can atone. The scripture introduction from the Epistle of St. John is appropriately solemn, with instrument groups in conversation (horns, oboes and strings) and a tense fugue theme in the choir; Bach later reused this movement for his Mass in F (BWV 233). The following recitative offers a bold recapitulation of the Christmas story, but soon darkens down to a minor key, when it asks the congregation to stop and think. The following chorale draws attention to sin and pain. A vivid bass aria with intertwining figures, a recitative with festive strings, and a further chorale create a connection with the Old Testament. Thus the final movements shine through all the more in their joyous nature, even without reference to possible readings of the day (shepherds at the manger from Luke 2 or the Martyrdom of St. Stephen from Acts 6 and 7), especially the tenor aria which is similar in form to the opening chorus.

Dans ma profonde détresse, je crie vers toi BWV 38

Création: pour le 29 octobre 1724

Destination: 21^e dimanche après la Trinité

Texte: d'après le cantique de Martin Luther débutant de la même façon (1524); conservées mot à mot: strophes 1 et 5 (mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (mouvements 2 à 5).

Editions complètes: BG 7: 285 – NBA I/25 : 219

La mélodie du cantique de Luther annonce déjà l'intention. Un saut de quinte impressionnant vers le bas sur les mots *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (Dans ma profonde détresse, je crie vers toi) et l'antique mode phrygien contiennent en germe l'art de traduire directement les paroles en musique. Ce choral, adapté du Psaume 130, a servi deux fois de source à Jean-Sébastien Bach pour ses propres compositions: en 1724, comme chant conducteur de la cantate de choral qui nous occupe, et plus tard, dans un arrangement pour orgue qui se trouve dans la troisième partie de la *Clavier-Übung*. Dans ce dernier morceau, Bach a réussi, comme l'a souligné Alfred Dürr, «une adéquation coulante au modelage soigneux encore plus linéaire» que dans la cantate. Dans celle-ci, selon l'art traditionnel, Bach traite une ligne après l'autre en forme de motet. Ce qui veut dire: trois parties chantées, accompagnées colla parte par les instruments et soutenues par le continuo, énoncent et imitent la mélodie avant qu'elle soit chantée par le soprano en notes doubles lui donnant de l'importance. Il n'y a pas de prélude concertant ni de motif propre à l'orchestre. Mais l'harmonie est impressionnante. Provoquée par la voix de basse qui ne procède souvent que par demi-tons, elle se prend dans des ténèbres chromatiques sur les mots *Sünd und Unrecht* (les péchés et les injustices). Même dans le mouvement de choral final, à quatre voix simplement, Bach s'applique à

ce mode d'expression, cette fois encore dans la partie de basse avant tout, qui est la voix soutenant l'ensemble du mouvement.

Le texte des quatre mouvements intermédiaires a été obtenu par l'auteur, qui nous est inconnu, en paraphrasant les trois strophes restantes de Martin Luther. Ce faisant, il a utilisé comme thème dominant l'idée de réconfort (*Trost*) et de pardon (*Vergebung*) par la grâce (*Gnade*) de Dieu. C'est ce dont parlent le récitatif pour alto (n° 2) et l'air pour ténor (n° 3). Bach utilise ici adroitement le rythme syncopé pour animer la phrase et accentuer en même temps le texte (*Ich höre* = j'entends, *Trostwort* = parole de consolation). Dans le récitatif n° 4 le poète, faisant allusion à un miracle, établit sans doute le lien au passage de l'Evangile lu ce jour-là (guérison du fils d'un officier royal en Galilée, Jean 4, 47 et suivants), mais s'éloigne ainsi grandement du texte de Luther – et comme si Bach ne voulait pas tolérer cette liberté par rapport au cantique ancestral, il fait exposer la mélodie du choral comme un rappel par le continuo et restreint simultanément, par la notation «a battuta» (en mesure), la latitude créatrice laissée à la voix de soliste.

La dernière grande pièce de cette cantate est un trio dont les voix s'entrelacent, peut-être pour symboliser les chaînes de l'affliction qui noue un malheur à l'autre. Le matin consolateur (*Trostes Morgen*) est une image aussi apaisante que porteuse d'espoir; elle prépare à recevoir la promesse du rachat d'Israël par le bon berger telle qu'elle est formulée dans le choral final.

Partage ton pain avec ceux qui ont faim BWV 39

Création: pour le 23 juin 1726

Destination: 1er dimanche après la Trinité

Texte: auteur inconnu (imprimé à Rudolstadt en 1726); mouvement 1: Isaïe 58, 7-8; mouvement 4: Hébreux 13, 16; mouvement 7: strophe 6 du choral *Kommt, laßt euch den Herren lehren* (Venez, que le Seigneur vous soit enseigné) de David Denicke (1648).

Editions complètes: BG 7: 303 – NBA I/15: 181

C'est le premier dimanche après la fête de la Trinité que Bach commençait à Leipzig ses cycles annuels de cantates. En dépit de cette occasion, la cantate qui nous occupe n'a pas du tout un caractère solennel ou imposant; l'utilisation de flûtes à bec au lieu des modernes «traversières» ne contribue pas plus à la faire reconnaître comme moderne, encore moins comme le chef-d'œuvre qu'elle se révèle être quand on y regarde de plus près. Elle se divise en deux parties qui étaient jouées l'une avant et l'autre après le sermon. Ce dernier avait pour sujet la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare (Luc 16, 19 - 31) et l'on pourrait croire que Bach, pour mettre en relief cette opposition, habilla sciemment d'apparences pauvres l'abondance inhabituelle, même chez lui, d'inventions enrichissant la composition.

Chaque partie débute par une parole de la Bible: la première cite l'Ancien Testament et la deuxième (mouvement 4) le Nouveau. Si l'on considère la cantate à sept mouvements dans son ensemble, elle a pour centre le quatrième mouvement; c'est là que la basse (vox Christi?) nomme les offrandes qui plaisent à Dieu. En outre, si l'on écarte chœur d'entrée et choral final, le cadre est donné par deux récitatifs en vers libres. Le mouvement n° 2 donne une première interprétation de la citation pré-

cédente dans le sens de la charité (*Barmherzigkeit*), de l'amour du prochain et du bon rapport aux dons divins. Dans le mouvement n° 6, par contre, la voix d'alto médite subjectivement (on se souvient ici comment Bach emploie cette voix dans l'Oratorio de Noël ou dans les Passions !) la relation subjective de l'homme à Dieu; les questions et les prières qui en découlent sont accompagnées par des cordes soulignant leur importance. Les deux airs dansants n° 3 et n° 5 respirent l'avant-goût de la miséricorde divine résultant de la parole de l'Écriture ainsi que la certitude de pouvoir en être bientôt l'objet devant Sa face.

Mais le chef-d'œuvre de cette cantate magistrale, c'est le chœur d'entrée. Bach l'introduit par un petit concert entre flûtes à bec, hautbois et cordes et le divise en trois parties, conformément à la pensée développée par le texte. Le chœur intervient d'abord en accord avec la sinfonie avant de s'émanciper en contrepoint sur ses propres motifs. Une partie centrale, mise également en accord et dont les motifs sont eux aussi énoncés et imités à l'avance, insiste sur le commandement d'aimer le prochain. Le jaillissement de la lumière (*Als denn wird dein Licht herfürbrechen wie die Morgenröte*) inspire ensuite à Bach une fugue virtuose articulée elle aussi avec grand art.

Le texte utilisé par Bach dans cette cantate provient d'un annuaire dans lequel puisa aussi son parent de Meiningen, Johann Ludwig Bach. Jean-Sébastien exécuta quelques cantates de ce dernier pendant la période de la Trinité 1726. Cette certitude a ôté tout fondement à la supposition que Bach avait composé ce cantique des Cantiques de l'amour du prochain en 1732 pour un service religieux des protestants émigrés de Salzbourg à Leipzig.

Le Fils de Dieu est apparu pour cela BWV 40

Création: pour le 26 décembre 1723

Destination: deuxième jour de la fête de Noël

Texte: auteur inconnu; mouvement 1: I Jean 3, 8; mouvement 3: strophe 4 du choral *Wir Christenleut* (Nous les chrétiens) de Caspar Füger (1592); mouvement 6: strophe 2 de *Schwing dich auf zu deinem Gott* (Elance-toi vers ton Dieu) de Paul Gerhardt (1653); mouvement 8: strophe 4 de *Freuet euch, ihr Christen alle* (Réjouissez-vous, vous tous chrétiens) de Christian Keymann (1645).
Editions complètes: BG 7: 351 – NBA 1/3

Dans de nombreux pays, la coutume de célébrer la fête de Noël pendant deux jours fériés a survécu jusqu'à la fin du 20^e siècle. Du temps de Bach, il y avait même trois jours fériés. Comme l'année religieuse atteignait ici son premier point culminant et que l'année séculière touchait à sa fin, les hommes de cette époque vivaient alors un comble de jours de fête religieuse et de jours fériés. Bach n'a pu concevoir son Oratorio de Noël sous sa forme en six parties que parce qu'il lui était possible de le jouer par tranches pendant les six jours de fête du petit cycle de Noël. En général pourtant, le musicien religieux avait beaucoup à faire pour satisfaire à sa tâche. Le fait que la musique ornementale se taisait à Leipzig les dimanches de l'Avent lui laissait certes le temps de souffler. Mais on n'éprouvera jamais assez d'admiration pour l'abondance de musique que Bach produisit rien que durant sa première année d'activité en tant que *Director musices*: pour le deuxième jour férié la cantate qui nous occupe, pour le troisième la cantate *Sehet, welch eine Liebe*, BWV 64 (Voyez de quel amour); le dimanche après Noël tombait – par chance – sur un jour férié. Pour le Nouvel An, c'est *Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 190 (Chante à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique) qui fut joué,

le dimanche suivant *Schau lieber Gott, wie meine Feind*, BWV 153 (Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis) et pour l'Épiphanie *Sie werden aus Saba alle kommen*, BWV 65 (Ils viendront tous de Saba). Il est bien compréhensible que Bach ait repris, pour le premier jour férié, la cantate écrite à Weimar *Christen, ätzet diesen Tag*, BWV 63 (Chrétiens, gravez ce jour) – cela fait six cantates en deux semaines!

Celle dont il est question ici fait partie des pièces de Bach menées par une pensée théologique très rigoureuse, à savoir le rappel de la chute d'Adam et Eve au paradis que seul le Sauveur qui vient de naître peut expier. La parole biblique tirée de l'épître de Jean et citée en introduction est mise en musique avec la solennité qui se doit, au moyen de groupes d'instruments dialoguant les uns avec les autres (cors, hautbois et cordes) et d'un thème de fugue plein de tension pour les voix du chœur; Bach a réutilisé ce mouvement ultérieurement dans sa messe en fa (BWV 233). Le récitatif qui suit récapitule avec force les événements de Noël, mais s'assombrit en mode mineur pour inviter les hommes à la réflexion. La strophe de choral suivante dirige l'attention sur le péché (*Sünde*) et le dénuement (*Not*). Le lien à l'Ancien Testament est établi par un air de basse mouvementé, habillé de figures se tortant sur elles-mêmes pour évoquer le serpent, par un récitatif enveloppé des sonorités solennelles des cordes et par une nouvelle strophe de choral. Les deux mouvements de la fin n'en paraissent que plus joyeux – sans se référer aux lectures prévues pour ce jour-là (les bergers à la crèche dans Luc 2 ou la lapidation d'Étienne dans les Actes des Apôtres 6 et 7) – en particulier l'air pour ténor dont la forme suit le modèle du chœur d'entrée.

En la calamidad te imploro BWV 38

Génesis: 29 de octubre de 1724

Destino: vigésimo primer domingo tras la festividad de la Trinidad

Texto: según la canción del mismo principio de Martin Luther (1524); se conservan literalmente: estrofas 1 y 5 (movimientos 1 y 6). Refundición (autor desconocido): estrofas de 2 a 4 (movimientos de 2 a 5).

Ediciones completas: BG 7: 285 – NBA I/25: 219

Ya la melodía de la canción de Lutero es todo un programa. He aquí un llamativo salto de quinta a la profundidad de las palabras “En la calamidad te imploro” y la rancia tonalidad frigía, que se nos antojan esencia del arte consistente en traducir de inmediato la palabra a la música. Johann Sebastian Bach tomó esta coral inspirada en el Salmo 130 dos veces como base de sendas composiciones: en el año 1724, como canción central de la presente cantata de coral y, después, al adaptarla para órgano en la parte tercera del Ejercicio de piano. En palabras de Alfred Dürr consiguió Bach en esta última labor una “conformación de las voces fluida, más lineal todavía” que en la cantata. Trata aquí Bach cada verso al modo del motete y según el conocido arte, esto es: tres voces cantantes, la *colla parte* acompañada de los instrumentos y apoyada por el continuo, prefiguran la melodía antes de que ésta resuene en soprano en notas de doble duración, esto es, de modo más solemne. No se cuenta con preludio concertante o motivos autónomos de orquesta. Por otra parte cabe hacer mención especial de la armonía: provocada por la voz de bajo que frecuentemente se desplaza sólo en pasos de semitono, se enreda en sobriedad cromática al llegar a las palabras “pecado e injusticia”. Incluso en el sencillo movimiento coral final de cuatro voces se ejerci-

ta Bach en este expresivo arte, de nuevo en el bajo sobre todo, la voz que caracteriza el movimiento completo.

El texto de los cuatro movimientos de entremedias nos ha llegado por obra del desconocido poeta a modo de paráfrasis de las tres estrofas restantes de Martin Luther. Como especie de motivo principal le sirvió a estos respectos la idea del consuelo y del perdón por la Gracia de Dios. De ello trata el recitativo para alto (número 2) y el aria para tenor (número 3). Se sirve aquí Bach del ritmo de sínkopas sofisticadamente con el fin de reavivar el movimiento y, simultáneamente, acentuar el texto “En medio de los dolores oigo (...)” (I c h höre, T r o s t wort). En el recitativo número 4 enlaza el poeta la mención de un milagro con la lectura evangélica del día (acerca de la curación del funcionario galileo, San Juan 4, 47 y siguientes); sea como sea, se distancia del texto de Lutero: como si Bach no quisiera tolerar esta libertad respecto del antiguo y venerable *cantus*, hace que el continuo ejecute exhortantemente la melodía coral limitando al mismo tiempo el espacio para la configuración artística de la voz de solo anotando “a battuta”.

La última gran pieza de esta cantata es un terceto cuyas voces se enlazan entre sí, acaso con el objeto de simbolizar la cadena de calamidades: una desgracia que, cual eslabón, se une a la siguiente. El “consuelo de la mañana” es una metáfora tan tranquilizadora como esperanzada; nos prepara a la salvación de Israel por obra del buen Pastor anunciada en la coral final.

Comparte tu pan con el hambriento BWV 39

Génesis: 23 de junio de 1726

Destino: primer domingo después de la festividad de la Trinidad

Texto: poeta desconocido (impresión: Rudolstadt, 1726).

Movimiento 1: Isaías 58, 7-8. Movimiento 4: Epístola a los hebreos 13, 16. Movimiento 7: estrofa 6 de la coral “Venid, dejad que el Señor os enseñe” de David Denicke (1648).

Ediciones completas: BG 7: 303 – NBA I/15: 181

Con el primer domingo después de la festividad de la Trinidad comenzó Bach en Leipzig sus ciclos de cantatas anuales. A pesar de este hecho, la presente cantata no es en absoluto de carácter festivo o representativo; el empleo de flautas dulces en lugar de las modernas traveseras no ayuda a reconocer esta cantata en tanto obra moderna – y en tanto obra maestra – más de lo que ya se aprecia al contemplarla con algo de detenimiento. Formalmente se estructura en dos partes a ejecutar antes de después del sermón. El sermón del día mismo trataba de la parábola del hombre rico y del pobre Lázaro (Lucas 16, 19 - 31). Cabe pensar que Bach, a fin de acentuar esta antítesis, arropó a propósito pobremente una abundancia de facetas artísticas que va más allá de lo habitual en él, lo cual, por cierto, no solía ser poca cosa.

Ambas partes comienzan con una cita bíblica: la primera procede del Antiguo Testamento, la segunda (movimiento 4) del Nuevo Testamento. Se si contempla esta cantata de siete movimientos en total como una unidad, encontramos su centro en el cuarto movimiento; menciona aquí Bach (¿poniendo en boca de Cristo?) los sacrificios en los que Dios se complace. Si, por otra parte, dejamos de lado el coro introductorio y la coral final, dos recitativos de libre composición poética conforman el marco de la cantata. El

primero de ellos (número 2) viene a ser una primera interpretación de la palabra precedente en torno a la misericordia y el amor al prójimo así como el modo de comportarse correctamente con los dones de Dios. En el segundo (número 6), por el contrario, la voz de alto refleja subjetivamente la relación justamente subjetiva entre el hombre y Dios (hacemos memoria aquí del empleo de la misma voz en el Oratorio de Navidad o en las Pasiones...); el autor hace que las preguntas y ruegos de ahí resultantes sean significativamente acompañadas por las cuerdas. Las dos arias con carácter de danza número 3 y número 5 exhalan el anticipado gusto de la misericordia divina reflejada por las Escrituras, la certeza de experimentar en breve esta misericordia misma al ir a hallarnos frente a Dios.

En todo caso es el coro introductorio la pieza maestra de la magistral cantata. Lo inicia Bach con un pequeño concierto entre flautas dulces, oboes y cuerdas y lo estructura, de acuerdo a los pensamientos del texto, en tres partes. Primeramente se presenta el coro acorde a la sinfonía para hacerse luego contrapuntísticamente autónomo con unos motivos propios. La parte central, también en modo de acordes e igualmente premitada en sus motivos, acentúa el mandamiento del amor al prójimo. La irrupción de la luz es entonces para Bach digna de una virtuosa fuga sofisticadamente incorporada.

El texto que emplea Bach en la cantata procede de un ciclo anual en el que también se inspiró su pariente de Meiningen, Johann Ludwig Bach, del cual Johann Sebastian interpretó algunas cantatas por los días en torno a la festividad de la Trinidad del año 1726. La certeza de estos hechos ha despejado la suposición de que Bach acaso compusiera este cántico del amor al prójimo para un oficio religioso de los protestantes que emigraron de Salzburgo a Leipzig el año de 1732.

Para esto vino el Hijo de Dios BWV 40

Génesis: 26 de diciembre de 1723

Destino: segundo día de Navidad

Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: 1. Juan 3, 8. Movimiento 3: estrofa 4 de la coral “Nosotros los cristianos” de Caspar Füger (1592). Movimiento 6: estrofa 2 de “Elévate a tu Dios” de Paul Gerhardt (1653). Movimiento 8: estrofa 4 de “Alegraros todos los cristianos” de Christian Keymann (1645).

Ediciones completas: BG 7: 351 – NBA 1/3

En muchos países la tradición de celebrar la fiesta de Navidad propiamente dicha durante dos días se ha perpetuado hasta finales del siglo XX, por los tiempos de Bach se celebraba incluso durante tres días. Por el hecho de que llegara entonces el año eclesiástico a su punto culminante y concluyera el año natural, las personas de aquella época experimentaban por estas fechas un punto cimero de días festivos y festividades eclesiásticas. Bach solamente pudo concebir su Oratorio de Navidad en seis partes por el hecho de que así podía ejecutar las seis partes de la obra en sendos días festivos más destacados de la Navidad. Generalmente el músico de iglesia, por otra parte, había de realizar su *pensum* de trabajo. El que en la ciudad de Leipzig no sonara la música figurativa durante los domingos de Adviento supondría cierto respiro para nuestro compositor. Sin embargo, no deja de admirarnos la abundancia de música producida por Bach tan sólo durante el primer año que ocupó el puesto de Director musices: al segundo día festivo iba destinada la presente cantata, al tercero la cantata “Mirad qué amor el padre nos mostró” (BWV 64); el domingo tras el día de Navidad cayó – por suerte – en día de fiesta. El día de Año Nuevo se ejecutó “Cantad al Señor una nueva canción” (BWV 190), el domingo después “Mira, amado Dios, co-

mo mi enemigo” (BWV 153) y en la festividad de la Epifanía “Todos de Saba vendrán” (BWV 65). Es comprensible, pues, que Bach se sirviera el primer día festivo de la cantata de Weimar “Cristianos gravad este día” (BWV 63); en todo caso el saldo es admirable: ¡nada menos que seis cantatas en dos semanas!

La presente cantata cuenta entre aquellas de Bach que se rigen estrictamente por los contenidos teológicos. Trátase en este caso del recuerdo del pecado original cometido en el paraíso, el cual solamente puede ser redimido por el Salvador que acaba de nacer. En todo caso, a las palabras bíblicas introductorias de la epístola de San Juan se le pone una música mercedidamente festiva, con grupos de instrumentos enfrascados en un diálogo de enunciados y respuestas (cornos, oboes y cuerdas) así como un tema de fuga de gran tensión asignado a las voces del coro; En su Misa en Fa (BWV 233) volvió a emplear Bach este movimiento. El recitativo subsiguiente recapitula con ímpetu el acontecimiento de la Navidad, se oscurece no obstante hacia menor exhortando a los oyentes a la meditación. La subsiguiente estrofa coral desplaza el centro de gravedad hacia los temas del pecado y la calamidad. El enlace con el Antiguo Testamento se consigue con una movida aria para bajo con atuendo de ágiles figuras, un recitativo en festivos tonos de cuerdas así como otra estrofa coral. Tanto más alegre y sin referencia a las posibles lecturas bíblicas del día (el tema de los pastores ante en pesebre del Evangelio según San Lucas 2 o la lapidación de San Esteban según los Hechos de los Apóstoles 6 y 7) resulta el carácter de los movimientos siguientes, especialmente del aria para tenor formalmente inspirada en el coro inicial.

Vol. 14

Kantaten • Cantatas

BWV 41 & 42

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 41), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 42)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 41-42), Wolfram Wehnert (BWV 41)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 41-42), Große Aula der Alten Universität Salzburg (BWV 42)

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April 1973 (BWV 41), August/Dezember 1980 / Februar/März 1981 (BWV 42)

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/
Textos introductorios y redacción:**

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Jesu, nun sei gepreiset *BWV 41 (29'14)*

Be praised now, O Lord Jesus • Ô Jésus, nous te glorifions • Sea Jesús alabado

Helen Donath - soprano • Marga Hoeffgen - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso •
Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler,
Otto Winter, Hanspeter Weber - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello / Violoncello piccolo •
Dieter Brachmann, Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo / Cembalo

Am Abend aber desselbigen Sabbats *BWV 42 (27'38)*

The evening, though, of the very same Sabbath • Mais le soir de ce même sabbat • Al atardecer del mismo Sábado
Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso •

Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Rainer Kimstedt, Yoshiko Nakura Okada
- Violino • Johannes Fink, Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard -
Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 41 „Jesu, nun sei gepreiset“

No. 1	Coro:	Jesu, nun sei gepreiset	1	8:55
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (S):	Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen	2	7:39
		<i>Oboe I-III, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Ach! deine Hand, dein Segen	3	1:22
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (T):	Woferne du den edlen Frieden	4	8:03
		<i>Violoncello piccolo, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (B) e Coro:	Doch weil der Feind bei Tag und Nacht	5	1:00
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Dein ist allein die Ehre	6	2:12
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 41				29:14

BWV 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbats“

No. 1	Sinfonia	7	6:10
	<i>Oboe I+II, Fagotto, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (T): Am Abend aber desselbigen Sabbats	8	0:32
	<i>Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (A): Wo zwei und drei versammelt sind	9	12:10
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Choral (Duetto S, T): Verzage nicht, o Häuflein klein	10	2:04
	<i>Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Recitativo (B): Mann kann hiervon ein schön Exempel sehen	11	0:53
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (B): Jesus ist ein Schild der Seinen	12	3:27
	<i>Violini I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral: Verleih uns Frieden gnädiglich	13	2:22
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

Total Time BWV 42 27:38

Total Time BWV 41, 42 56:52

1. Coro

Jesu, nun sei gepreiset
 Zu diesem neuen Jahr
 Für dein Güt, uns beweiset
 In aller Not und Gefahr,
 Daß wir haben erlebt
 Die neu fröhliche Zeit,
 Die voller Gnaden schwebet
 Und ewger Seligkeit;
 Daß wir in guter Stille
 Das alt Jahr habn erfüllet.
 Wir wollen uns dir ergeben
 Itzund und immerdar,
 Behüt Leib, Seel und Leben
 Hinfort durchs ganze Jahr!

2. Aria

Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen,
 Damit das Ende so wie dessen Anfang sei.
 Es stehe deine Hand uns bei,
 Daß künftig bei des Jahres Schluß
 Wir bei des Segens Überfluß
 Wie itzt ein Halleluja singen.

3. Recitativo

Ach! deine Hand, dein Segen muß allein
 Das A und O, der Anfang und das Ende sein.
 Das Leben trägest du in deiner Hand,

1. Chorus

1

Be praised now, O Lord Jesus,
 At this the newborn year
 For thy help which thou showest
 In all our dread and stress,
 That we ourselves have witnessed
 The new and joyful age
 Which full of blessing bideth,
 And lasting happiness;
 That we in goodly stillness
 The old year have completed.
 Ourselves we'd thee surrender
 For now and evermore,
 Protect life, soul and body
 Henceforth through all the year!

2. Aria

2

Let us, O highest God, the year accomplish
 That it be ended even as it was begun.
 Beside us let thy hand abide,
 That later, when the year hath closed,
 We be midst blessing's rich excess,
 As now, a hallelujah singing.

3. Recitativo

3

Ah, thine own hand, thy blessing must alone
 The A and O, beginning and the ending be!
 Our whole life holdest thou within thy hand,

1. Chœur

Ô Jésus, nous te glorifions
 En cette nouvelle année
 Pour la bonté dont tu nous as fait preuve
 Dans toutes nos difficultés et dangers,
 Pour que nous puissions vivre
 Ce nouveau temps joyeux
 Qui baigne dans la grâce
 Et la félicité éternelle;
 Pour que, dans un bon repos
 Nous achevions l'année écoulée.
 Nous voulons nous en remettre à toi
 Maintenant et à jamais,
 Veille sur nos corps, nos âmes et nos vies
 Désormais durant toute cette année.

2. Air

Ô Dieu suprême, laisse-nous mener à terme cette année
 Afin qu'elle s'achève comme elle a commencé.
 Que ta main nous assiste
 Et qu'au terme de l'année
 Devant la profusion de bénédiction,
 Nous chantions comme aujourd'hui un Alléluia.

3. Récitatif

Ah! que ta main, ta bénédiction restent seules
 L'alpha et l'oméga, le commencement et la fin.
 Tu tiens la vie entre tes mains

1. Coro

Sea Jesús alabado
 En este nuevo año.
 Por Tu bondad muéstranos
 En toda calamidad y peligro
 Que hemos asistido
 A los nuevos y felices tiempos,
 Tiempos plenos de la Gracia
 Y de eterna beatitud;
 Que nosotros en silencio
 El año viejo pasado hemos.
 ¡A Ti entregarnos queremos,
 Ahora y por siempre,
 Protege el cuerpo, el alma y la vida
 Durante todo el año nuevo!

2. Aria

Permítenos, o altísimo Dios, pasar así el año,
 Que su final como su principio sea.
 Tu mano nos asista,
 Que luego, al fin del año,
 En la abundancia de las bendiciones
 Como ahora aleluyas cantemos.

3. Recitativo

¡Ay, Tu mano, solo tu bendición debe
 La alfa y la omega, principio y postre ser!
 Llevas Tú la vida en Tu mano,

Und unsre Tage sind bei dir geschrieben;
 Dein Auge steht auf Stadt und Land;
 Du zähltest unser Wohl und kennest unser Leiden,
 Ach! gib von beiden,
 Was deine Weisheit will, worzu dich dein Erbarmen
 angetrieben.

4. Aria

Woferne du den edlen Frieden
 Vor unserm Leib und Stand beschieden,
 So laß der Seele doch dein selig machend Wort.
 Wenn uns dies Heil begegnet
 So sind wir hier gesegnet
 Und Auserwählte dort!

5. Recitativo e Coro

Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
 Zu unserm Schaden wacht
 Und unsre Ruhe will verstören,
 So wollest du, o Herre Gott, erhören,
 Wenn wir in heiliger Gemeine beten:
 Den Satan unter unsre Füße treten.
 So bleiben wir zu deinem Ruhm
 Dein auserwähltes Eigentum
 Und können auch nach Kreuz und Leiden
 Zur Herrlichkeit von hinnen scheiden.

The number of our days with thee stands written;
 Thine eye doth watch o'er town and land;
 Thou tellest all our weal and knowest all our sorrow,
 Ah, give from both now
 Whate'er thy wisdom will, wherever thy great mercy
 thee hath prompted.

4. Aria

For just as thou hast noble concord
 To this our flesh and state allotted,
 So grant my soul as well thy gracious, healing word.
 If us this health befallerth,
 We shall be here most blessed
 And thine elected there!

5. Recitative and Chorus

But since the foe both day and night
 To do us harm doth watch
 And our tranquillity would ruin,
 May it please thee, O Lord our God, to hear us
 When we in sacred congregation beg thee:
 That Satan underneath our feet be trampled.
 And we'll forever to thy praise
 As thine elect belong to thee
 And also after cross and passion
 From here depart into great glory.

Et c'est toi qui établis le compte de nos jours;
 Ton regard perçoit les villes et les campagnes;
 Tu comptes nos bienfaits et connais nos douleurs,
 Ah ! donne-nous des uns et des autres,
 Ce que ta sagesse veut, ce que ta miséricorde entraîne.

4. Air

Si tu accordes la noble paix
 À nos corps et à notre état,
 Accorde donc à notre âme ta parole salvatrice.
 Si nous bénéficions de ce salut,
 Nous serons alors bénis ici-bas
 Et élus là-haut!

5. Récitatif et chœur

Mais puisque l'ennemi, jour et nuit,
 Veille pour nous rendre préjudice
 Et veuille bouleverser notre tranquillité,
 Ô Seigneur Dieu, exauce
 La prière que nous prononçons dans cette sainte assemblée:

Que Satan soit foulé à nos pieds!

Nous demeurerons ainsi, pour ta gloire,
 Le bien que tu as élu
 Et nous pourrons également, après la croix et les
 souffrances,
 Quitter ce monde et accéder à la splendeur.

Y nuestros días en Ti escritos están;
 Tus ojos sobre la ciudad y los campos se posan;
 Llevas la cuenta de nuestro bien y nuestros pesares
 conoces.
 ¡De ambos danos,
 Lo que Tu sabiduría quiera, según Tu misericordia!

4. Aria

Así como nos concedes la noble paz
 A nuestro cuerpo y estado,
 Da al alma Tu Palabra de buenaventura.
 ¡Cuando tal bien nos suceda
 Benditos aquí seremos
 Y allá elegidos!

5. Recitativo y coro

Pues que el enemigo día y noche aguarda
 A hacernos mal
 Y nuestra paz destruir quiere,
 Escúchanos, oh, Dios,
 Cuando en santa oración te rogamos:

Que Satanás bajo nuestros pies quede.

Así permaneceremos para tu Gloria
 Tu propiedad elegida
 Y podremos tras haber llevado la cruz y sufrir
 De aquí al cielo partir.

6. Choral

Dein ist allein die Ehre,
 Dein ist allein der Ruhm;
 Geduld im Kreuz uns lehre,
 Regier all unser Tun,
 Bis wir fröhlich abscheiden
 Ins ewig Himmelreich,
 Zu wahren Fried und Freude,
 Den Heiligen Gottes gleich.
 Indes machs mit uns allen
 Nach deinem Wohlgefallen:
 Solchs singet heut ohn Scherzen
 Die christgläubige Schar
 Und wünscht mit Mund und Herzen
 Ein seligs neues Jahr.

BWV 42

1. Sinfonia

2. Recitativo

*Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger
 versammelt und die Türen verschlossen waren aus
 Furcht für den Jüden, kam Jesus und trat mitten ein.*

6. Chorale

Thine is alone the honor,
 Thine is alone the praise;
 To bear the cross now teach us,
 And rule our ev'ry deed,
 Till we depart with rapture
 To heav'n's eternal realm,
 Into true peace and gladness,
 The saints of God made like.
 With us deal in the meanwhile
 According to thy pleasure:
 Thus sing today in earnest
 The Christ-believing throngs
 And wish with voice and spirit
 A new and blessed year.

1. Sinfonia

2. Recitativo

*The evening, though, of the very same Sabbath, the
 disciples assembled, and the doors had been fastened
 tightly for fear of the Jews now, when Jesus came and
 walked among them.*

6. Choral

À toi seul est l'honneur,
 À toi seul est la gloire.
 Apprends-nous à être patients dans la croix,
 Dirige tous nos actes,
 Jusqu'à ce que nous quittions dans la joie ce bas
 monde,
 Pour le royaume des cieux éternel,
 Pour la paix et les plaisirs véritables.
 Semblables aux saints de Dieu.
 Pendant ce temps, fais de nous tout
 Ce qu'il te plaira:
 C'est ce que chante aujourd'hui sans facétie
 La légion des chrétiens fidèles
 Qui souhaite en paroles et du cœur
 Une nouvelle année bénie.

1. Sinfonie

2. Récitatif

*Mais le soir de ce même sabbat, alors que les disciples
 étaient réunis et les portes closes par crainte des Juifs,
 Jésus vint et se tint au milieu d'eux.*

6. Coral

Tuyo solo es el honor,
 Tuya sola es la Gloria;
 La paciencia de la cruz enséñanos
 Rige todos nuestros actos,
 Hasta que felizmente partamos
 Al eterno Reino de los Cielo,
 A la verdadera paz y alegría,
 Cuales santos de Dios.
 Entre tanto haz de nosotros
 Lo que mejor consideres:
 Así canta hoy ferviente
 La cristiandad toda
 Y de voz y corazón desea
 Un año nuevo de bendiciones.

1. Sinfonía

2. Recitativo

*Al atardecer del mismo Sábado, estando reunidos
 los discípulos y las puertas cerradas por temor a
 los judíos, entró Jesús, poniéndose en medio de ellos.*

3. Aria

Wo zwei und drei versammelt sind
 In Jesu teurem Namen,
 Da stellt sich Jesus mitten ein
 Und spricht darzu das Amen.
 Denn was aus Lieb und Not geschicht,
 Das bricht des Höchsten Ordnung nicht.

4. Choral (Duetto)

Verzage nicht, o Häuflein klein,
 Obschon die Feinde willens sein,
 Dich gänzlich zu verstören,
 Und suchen deinen Untergang,
 Davon dir wird recht angst und bang:
 Es wird nicht lange währen.

5. Recitativo

Mann kann hiervon ein schön Exempel sehen
 An dem, was zu Jerusalem geschehen;
 Denn da die Jünger sich versammelt hatten
 Im finstern Schatten,
 Aus Furcht vor denen Jüden,
 So trat mein Heiland mitten ein,
 Zum Zeugnis, daß er seiner Kirchen Schutz will sein.
 Drum laßt die Feinde wüten!

3. Aria

9

Where two and three assembled are
 For Jesus' precious name's sake,
 There cometh Jesus in their midst
 And speaks o'er them his Amen.
 For that which love and need have caused
 Doth not the Highest's order break.

4. Chorale (Duet)

10

Do not despair, O little flock,
 E'en though the foe may well intend
 Thee fully to destroy
 And seek a way to bring thee down,
 Wherefore thou shalt know fear and dread:
 It shall not long be lasting.

5. Recitative

11

One can from this a fine example summon,
 From that which in Jerusalem did happen;
 When the disciples had assembled that day
 In gloomy shadows
 Because they feared the Jews then,
 There came my Saviour in their midst
 To witness that he for his church its shield would be.
 Thus, leave the foe his fury!

3. Air

Là où deux ou trois sont rassemblés
 Au cher nom de Jésus,
 Jésus se trouve parmi eux
 Et y prononce l'Amen.

Car ce qui arrive par amour et par nécessité
 Ne détruit pas l'ordre suprême.

4. Choral (Duo)

Ne perds pas courage, ô petite poignée d'hommes,
 Bien que les ennemis veulent
 Complètement te bouleverser,
 Et cherchent à t'anéantir,
 Tu commences à en avoir peur:
 Mais cela ne durera pas longtemps.

5. Récitatif

On peut en avoir un bel exemple
 Dans ce qui se passa à Jérusalem;
 En effet, alors que les disciples s'étaient rassemblés
 Dans l'obscurité profonde,
 Par crainte des Juifs,
 Mon Sauveur se présente au milieu d'eux
 Témoignant ainsi qu'il voulait être la protection de son
 église.
 Laissez donc les ennemis se déchaîner!

3. Aria

Donde dos o tres se reúnen
 en el precioso nombre de Jesús,
 allí está Jesús en medio de ellos,
 pronunciando el Amén.

Pues lo que sucede por amor y necesidad
 no viola el orden del Altísimo.

4. Coral (Duetto)

No desesperes, oh pequeña grey,
 por más que los enemigos quieran,
 destruirte totalmente,
 buscando tu ruina,
 y tengas verdadera angustia y miedo:
 no será por mucho tiempo.

5. Recitativo

Aquí se podrá ver un buen ejemplo
 de lo que sucedió en Jerusalén;
 pues habiéndose reunido los discípulos
 en las oscuras sombras
 por temor a aquellos judíos,
 mi Salvador apareció entre ellos
 en testimonio de que Él será protección
 de su Iglesia.
 ¡Por ello, dejad a los enemigos enfurecerse!

6. Aria

Jesus ist ein Schild der Seinen,
 Wenn sie die Verfolgung trifft.
 Ihnen muß die Sonne scheinen
 Mit der güldnen Überschrift:
 Jesus ist ein Schild der Seinen,
 Wenn sie die Verfolgung trifft.

7. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
 Herr Gott, zu unsern Zeiten;
 Es ist doch ja kein ander nicht,
 Der für uns könnte streiten,
 Denn du, unsr Gott, alleine.

Gib unserm Fürsten und allr Obrigkeit
 Fried und gut Regiment,
 Daß wir unter ihnen
 Ein geruhig und stilles Leben mögen
 In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
 Amen.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

6. Aria

12

Jesus shall now shield his people,
 When them persecution strikes.
 For their sake the sun must shine forth
 With the golden superscript:
 Jesus shall now shield his people,
 When them persecution strikes.

7. Chorale

13

Now grant us concord graciously,
 Lord God, in our own season;
 For there indeed no other is
 Who for us could do battle
 Than thou, our God, thou only.

Give to our princes and all magistrates
 Peace and good governance,
 So that we beneath them
 A most peaceful and quiet life may lead forever
 In godliest devotion and honesty.
 Amen.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

6. Air

Jésus est un bouclier pour les siens
 Quand ils sont persécutés.
 Le soleil doit leur paraître
 Accompagné de l'inscription en lettres dorées:
 Jésus est un bouclier pour les siens
 Quand ils sont persécutés.

7. Choral

Accorde-nous dans ta bienveillance,
 Seigneur Dieu, la paix à notre époque;
 Il n'y a personne d'autre
 Qui puisse lutter pour nous,
 Que Toi seul, notre Dieu.

Donne à nos princes et à toute autorité
 La paix et un bon gouvernement
 Afin que, sous leur direction,
 Nous puissions mener une vie tranquille et paisible
 En toute piété et honnêteté.
 Amen.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

6. Aria

Jesús es un escudo para los suyos,
 si la persecución los alcanza.
 A ellos el sol deberá iluminar
 con el dorado rótulo:
 Jesús es un escudo para los suyos.
 si la persecución los alcanza.

7. Coral

Concédenos clemente la paz,
 Señor Dios, en nuestro tiempo;
 pues no puede haber otro,
 que por nosotros pueda luchar,
 más que Tú, nuestro único Dios.

Otorga a nuestros gobernantes y magistrados
 paz y buen gobierno,
 para que bajo ellos,
 podamos llevar una vida digna y tranquila
 con toda piedad y honestidad.
 Amén.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Jesu, nun sei gepreiset BWV 41

Entstehung: zum 1. Januar 1725

Bestimmung: Neujahr (Fest der Beschneidung Christi)

Text: nach dem Choral gleichen Anfangs von Johannes Hermann (1591). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 3 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt) Strophe 2 (Sätze 2 bis 5)

Gesamtausgaben: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Choralkantaten sind Kantaten, die Text und musikalisches Material zeitgenössischer Kirchenlieder vertonen oder benutzen oder sich an sie anlehnen. Johann Sebastian Bach hat hierzu ganz verschiedene Verfahren entwickelt. In der frühen Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 übernahm er Text und Melodie des Chorals unverändert; die einzelnen Sätze der Kantate bilden dadurch eine Art Abfolge unterschiedlicher Choralbearbeitungen. Zwischen 1724 (BWV 107: „Was willst du dich betrüben“) und 1732/35 (BWV 100: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“) entstand eine Reihe von Kantaten, in denen Bach wohl den Text der Choräle unverändert beibehält, ihn aber in unterschiedlichen Formen von Rezitativ und Arie, d.h. ohne oder in nur loser Anlehnung an die Choralmelodie vertont. Mit einigen dieser Kantaten wollte Bach zweifellos seinen am 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 begonnenen Choralkantaten-Jahrgang ergänzen.

In diesem zweiten Leipziger Jahrgang hatte sich Bach weitgehend auf eine dritte Form gestützt. Er übernahm die Eckstrophen des Chorals als Rahmensätze der Kantate, meist in kunstvoll figurierter Form als Eingangssatz und in schlechtem, vierstimmigem Satz als Beschluß. Die übrigen Strophen wurden von einem Dichter überarbeitet, komprimiert, paraphrasiert und in Form von Rezita-

tiven und Arien vertont, wobei hier Instrumentalstimmen die Choralmelodie zitieren konnten.

Die vorliegende Neujahrskantate aus diesem Jahrgang geht einen modifizierten Weg. Bach übernimmt, wie gehabt, die erste und letzte Strophe des dreistrophigen Liedes von Johannes Hermann; die Gedanken der zweiten Strophe werden hingegen ausgeweitet und, unter Anlehnung an den Wortlaut einzelner Zeilen, auf je ein Paar Arie-Rezitativ verteilt. Die gesamte zweite Strophe im Originaltext vertonte Bach erst Jahre später, indem er sie zwar auf den die Kantate BWV 41 abschließenden, vierstimmigen Satz übertrug, mit diesem jedoch die ebenfalls für ein Neujahrsvest entstandene Kantate BWV 171 „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ beschloß.

Grund für dieses unkonventionelle Verfahren ist die nicht minder ungewöhnliche Länge des Chorals. Jede Strophe besteht aus jeweils vierzehn Zeilen. In Leipzig sang man dieses Lied offenbar gerne; neben BWV 171 kommt es noch in einer dritten Neujahrskantate Bachs („Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190) vor, wobei Bach stets die ersten beiden Zeilen am Ende wiederholt, was auf den nun sechzehnzeiligen Gebrauch beim Gemeindegesang schließen läßt. Im festlichen Eingangsschor fügt Bach die ersten acht Zeilen in einen virtuoson Konzertsatz der Trompeten, Pauken, Oboen und Violinen ein; der Sopran trägt den cantus firmus in langen Notenwerten vor, während die anderen Stimmen sich in freier Polyphonie dem Charakter des Satzes anschließen. Anschließend ist im Text von „guter Stille“ die Rede. Der Chorsatz beruhigt sich, wird schlicht und homophon, und das Orchester mäßigt die Dynamik. Für die nächsten vier Zeilen wählt Bach die Form einer Fuge, die wieder der Sopran mit dem cantus firmus krönt. In einer Reprise wiederholt Bach die ersten beiden Zeilen;

durch diesen Rückgriff schließt Bach den festlichen Rahmen dieses großformatigen, aber doch kleinteilig differenzierten Chores. In gleicher Funktion kehrt das Trompetenmotiv dieses Satzes wieder im abschließenden, vierstimmigen Choralatz.

Bach wußte um die Gesetze musikalischer Dramaturgie. Deshalb schreibt er zwischen diese beiden repräsentativen Sätze Stücke eher intimen Charakters. Für die Arie Nr. 2 wählte er, mit Oboenklang und dem 6/8-Takt, eine beschauliche Pastorale, und für die Tenor-Arie Nr. 4 als Solo-Instrument das von ihm selbst erfundene Violoncello piccolo. Mit diesem zehn Wochen zuvor erstmals in einer Kantate (BWV 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“) verwendeten, fünfsaitigen Instrument gelingt es Bach, seinen offenkundigen Wunsch, ein Mittelstimmen-Instrument mit einem sehr großen Tonumfang auszustatten und damit seine melodische Beweglichkeit zu vergrößern. Der Text spricht von edlem Frieden – die Singstimme hält einen langen Ton – und von der Spannweite hiesigen Heils und dortigen Auserwähltseins. Eine weitere, vollkommene Distanz in Gestalt einer Oktave hatte bereits das Rezitativ Nr. 3 auf die Worte „A und O, Anfang und Ende“ durchmessen. Den Vorsatz für das Neue Jahr, „den Satan unter unsre Füße“ zu treten, bekräftigt Bach, vor dem abschließenden Choral, durch den Baßsolisten sekundierende Chorstimmen – auch dies ein höchst ungewöhnlicher, die Konvention sprengender Kunstgriff.

*

Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42

Entstehung: zum 8. April 1725

Bestimmung: Sonntag Quasimodogeniti

Text: Dichter unbekannt. Satz 2: Johannes 20,19. Satz 3: nach Matth. 18,20. Satz 4: Strophe 1 des Chorals „Verzage nicht, o Häuflein klein“ von Jakob Fabricius (1632). Satz 7: Martin Luthers Verdeutschung der Antiphon „Da pacem Domine“ (1531 mit Johann Walters Zusatzstrophe nach 1. Timotheus 2, 2 (1566)).

Gesamtausgaben: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

Auch diese Kantate schrieb Bach in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr. Sie ist jedoch keine Chorkantate; Bach hatte am Sonntag zuvor, dem Ostersonntag, mit einem Rückgriff auf die früher entstandene Kantate BWV 4 „Christ lag in Todesbanden“, die Produktion von Chorkantaten eingestellt. Ein Grund dafür ist nicht bekannt. Möglicherweise standen der oder die Dichter, die für Bach die Umformulierung und Ausdeutung der Choraltexte besorgten, nicht mehr zur Verfügung. Oder es war mit dem Osterfest der Predigtjahrgang abgeschlossen, so daß Bach, der seine Kantaten für die Aufführung vor, nach oder um die Predigt herum zu schreiben hatte, nun auf andere Sujets zu wechseln gezwungen war, etwa, wie hier, auf konkrete Worte des Evangeliums.

Wie dem auch sei: die vorliegende, im Jahre 1731 und im 1742 nochmals aufgeführte Kantate ist ein ziemlich heterogenes Gebilde. Sie beginnt mit einer, einem Konzertsatz ähnlichen Sinfonia, in der ein Concertino aus Oboen und Fagott den Streichern gegenübertritt. Der „cantabile“ überschriebene Mittelteil führt eine auffällige neue Thematik in die Musik ein. Alfred Dürr vermutet, daß dieser Satz Spuren zu einem verschollenen Instrumentalkonzert legt. Die beschauliche, textlich an das be-

kannte Bibelwort „Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen“ sich anlehrende Arie Nr. 3 könnte den Mittelsatz dieses Konzerts wiedergeben.

Nach der Sinfonia wiederholt ein Rezitativ jenen Vers aus dem Johannes-Evangelium, mit dem zuvor die Lesung begonnen worden war. Pochende Tonwiederholungen im Continuo und gewagte harmonische Spreizungen der Gesangsstimme mögen, im Vorgriff auf die Arie, die Furcht der Jünger vor den Juden unterstreichen. Satz 4 ist ein Choral – jedoch nicht im chorisches-vierstimmigen Satz, sondern in Form eines Duets, dessen musikalisches Material sich unabhängig von der Choralmelodie entwickelt. Die sequenzartig springenden, chromatischen Tonschritte des Continuo scheinen Halt im harmonischen Labyrinth zu suchen – wie ein Abbild der gänzlichen Verstörung, von der der Text redet, um zugleich zu mahnen, nicht zu verzagen.

Das folgende Rezitativ mündet in eine musikalische Andeutung des Wütens der Feinde, dem der Text der sich anschließenden Arie Jesus als ein Schild der Seinen gegenüberstellt. Dieser Gegensatz könnte sich auch in der eher ruhigen, nur auf das Wort „Verfolgung“ sich erregenden Partie des Baß-Solisten und den sehr bewegten Figuren der Solo-Violen widerspiegeln. Der die Kanta- te beschließende Choral vertont ausnahmsweise zwei Strophen desselben Liedes; der Friedenswunsch „Da pacem Domine“, den Luther in bewegten Zeiten ins Deutsche brachte, nennt als Bedingung für den irdischen Frieden den göttlichen. Freilich haben auch Fürsten und Obrigkeit zu einem gottseligen Leben beizutragen. Denkt man über diesen etwas überraschenden Schluß intensiver nach, wird man die Vermengung von irdischen und himmlischen Bedingungen, von Gefahr und Schutz,

von Kampf und Frieden durchaus in einer die Gedanken der Kantate zusammenfassenden Weise verstehen können. Dennoch ist der Verweis auf freudige Aspekte des irdischen Lebens, die hier mit den Worten „geruhig und stilles Leben“ anklingen, für das Ende einer Bach-Kanta- te unüblich.

Be praised now, O Lord Jesus BWV 41

Composed for: 1 January 1725

Performed on: New Year's Day (Circumcision)

Text: After the chorale with the same opening line by Johannes Hermann (1591). Identical wording: verses 1 and 3 (movements 1 and 6); reworded (by unknown author) verse 2 (movements 2 to 5)

Complete editions: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Chorale cantatas are cantatas based on, using or following texts and musical material of contemporary hymns. Johann Sebastian Bach developed various methods for this. In his early cantata *Christ lag in Todesbanden* (Christ lay to death in bondage) BWV 4 he used the original text and melody of the chorale without making any changes; so that the individual movements of the cantata form a sequence of different chorale arrangements. From 1724 (BWV 107: *Was willst du dich betrüben* (Why wouldst thou then be saddened)) to 1732/35 (BWV 100: *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (What God doth that is rightly done)) Bach wrote a series of cantatas, leaving the original chorale text unchanged, but setting it in different recitative/aria combinations, i.e. without or only superficially following the chorale melody. Some of these cantatas were probably written to complete his chorale cantata cycle started on the first Sunday after Trinity in 1724.

For his second Leipzig cycle Bach adopted a third formal approach. He used the outer verses of the chorale as framework movements of the cantata, mostly in skilful figuration as an opening setting and in a simple, four-part setting for the finale. Another author revised, condensed, and paraphrased the remaining verses, which

were then set in recitatives and arias, sometimes with instrumental voices performing the chorale melody.

The present New Year's cantata from this cycle follows a modified approach. As usual, Bach adopted the first and last verse of the three-verse hymn by Johannes Hermann; while expanding the ideas of the second verse and, based on the wording of individual lines, spreading them over aria-recitative sequences. Bach didn't set the original text of the second verse to music until years later, when he combined it with cantata BWV 41's final four-part setting, but used it as a finale for cantata BWV 171 *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm* (God, as thy name is, so is, too, thy fame).

The reason for this unconventional approach is the no less unusual length of the chorale. Each verse boasts fourteen lines. This hymn was obviously very popular with the congregation in Leipzig; alongside BWV 171 it is also featured in a third New Year's cantata of Bach's (*Singet dem Herrn ein neues Lied* (Sing ye the Lord a new refrain) BWV 190), where Bach repeated the first two lines at the end of each verse, which would suggest that the congregation sung it in a sixteen-line form. In his festive opening chorus Bach embedded the first eight lines in a virtuoso concerto setting for trumpets, timpani, oboes and violins; the soprano sings the cantus firmus in long notes, with a free polyphonic accompaniment of the other voices in the same mood. The text then speaks of "guter Stille" (goodly stillness). The chorus setting quietens down, becomes simple and homophonic, and the orchestra holds back its steam. For the next four lines Bach chooses the form of a fugue crowned by the soprano's cantus firmus. In a reprise Bach repeats the first two lines. Thanks to this device Bach rounds off the festive framework of this large-scale but highly detailed

chorus. The setting's trumpet motif returns in the same function in the final, four-part chorale setting.

Bach was a proficient musical dramaturg. So he set pieces of a more intimate nature between these two majestic settings. Aria no. 2 is a quiet tranquil movement in 6/8 time with oboe accompaniment, and the tenor aria no. 4 features a violoncello piccolo – invented by Bach himself – as a solo instrument. With this five-string instrument, which had debuted ten weeks before in a cantata (BWV 180 *Schmücke dich, o liebe Seele*), Bach was able to give a middle voice instrument a very large tonal range and thus boost its melodic flexibility. The text speaks of “*edlem Frieden*” (noble concord) – with a long note in the vocals – and of salvation on earth and predestination in heaven. Recitative no. 3 already spanned another great distance in the form of an octave on the words “*A und O, Anfang und Ende*” (The A and O, beginning and ending). Before the final chorale, Bach confirms the New Year's resolution of crushing “Satan under our feet”, through the choir accompaniment of the bass soloist – this is another highly unusual device.

*

The evening, though, of the very same Sabbath BWV 42

Composed for: 8 April 1725

Performed on: First Sunday after Easter

Text: Unknown author. Movement 2: John 20,19. Movement 3: after Matth. 18,20. Movement 4: verse 1 of the chorale *Verzage nicht, o Hüntlein klein* by Jakob Fabricius (1632). Movement 7: Martin Luther's German translation of the antiphon *Da pacem Domine* (1531 with Johann Walter's additional verse after 1. Timothy 2, 2 (1566).

Complete editions: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

This is another cantata Bach wrote during his second year in Leipzig. However, it is not a chorale cantata; On the Sunday before that, which was Easter Sunday, Bach had stopped writing new chorale cantatas and resorted to an earlier composition, cantata BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* (Christ lay to death in bondage). We do not know why. Perhaps Bach no longer co-operated with the author or authors who reworded and interpreted the chorale texts for him. Or the Easter holidays meant the end of the sermon cycle, so that Bach who had to write his cantatas for performance before, after or around the sermon, was now forced to change to other topics, perhaps, as in this case, to specific Gospel text.

Even so: This cantata, which was performed in 1731 and again around 1742 is of a rather heterogeneous nature. It starts with a concerto-like string sinfonia, contrasting with an oboe-bassoon concertino. The middle section with the note “cantabile” introduces a striking new theme. Alfred Dürr surmises that this setting shows traces of a lost instrumental concerto. The tranquil aria

no. 3 with a libretto based on the famous Gospel words “Where two or three are assembled in my name, I shall be in their midst” may be music from the central movement of this concerto.

After the sinfonia a recitative repeats the verse from the Gospel according to John from the reading the congregation has just heard. Pounding repetitions in the continuo and bold expanding harmonies in the vocals may, in anticipation of the aria, emphasise the disciples’ fear of the Jews. Movement 4 is a chorale – but not composed in a four-part choral setting, but in the form of a duet, with musical material developing independently of the chorale melody. The sequence-like, leaping chromatic tone steps of the continuo seem to be looking for a foothold in this harmonic maze – like an image of the “confusion” the text speaks of, only to tell the listener not to despair.

The following recitative ends in a musical image of the furious foe, which the text of the following aria opposes with an image of Jesus as a shield of his people. This contrast may also be mirrored in the rather tranquil part of the bass soloist, which only shows agitation on the word “*Verfolgung*” (persecution) and the very lively figures of the solo violins. The final chorale is exceptional in that it uses two verses of the same hymn; the “*Da pacem Domine*”, which Luther translated into German in a highly eventful era, claiming that peace in heaven is the precondition for peace on earth. Of course, princes and the powers that be have to make their contribution to a life in godly devotion, too. If you ponder on this somewhat surprising end, you’ll be able to understand this blending of earthly and heavenly conditions, of danger and protection, of war and peace in a way that recapitulates the rationale behind the can-

tata. Still, the reference to the agreeable aspects of earthly life suggested by the words “*geruhig und stilles Leben*” (peaceful and quiet life), are unusual for the finale of a Bach cantata.

Ô Jésus, nous te glorifions BWV 41

Création: pour le 1^{er} janvier 1725

Destination: Nouvel An (Fête de la circoncision du Christ)

Texte: le début est le même que le choral de Johannes Hermann (1591). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 3 (mouvements 1 et 6); strophe 2 (mouvements 2 à 5) réécrite (auteur inconnu).

Éditions complètes: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Les cantates chorales sont des cantates qui adaptent, utilisent ou bien s'inspirent des textes et du matériel musical de cantiques existant à l'époque. Pour ce faire, Johann Sebastian Bach mit au point des procédés très divers. Dans l'une de ses premières cantates «Christ lag in Todesbanden» («Christ gisait dans les bras de la mort») BWV 4, il avait repris le texte et la mélodie du choral sans y apporter de modifications quelconques ; les différents mouvements des cantates forment ainsi une sorte de suite d'arrangements chorals divers. Entre l'année 1724 (BWV 107: «Was willst du dich betrüben» «Pourquoi vouloir t'attrister») et les années 1732/35 (BWV 100: «Was Gott tut, das ist wohlgetan» «Ce que Dieu fait est bien fait»), Bach créa une série de cantates pour lesquelles il conserva sans le modifier le texte des chorals mais l'adapta sous les différentes formes du récitatif et de l'air, c.-à-d. sans s'inspirer ou en ne s'inspirant que très peu de la mélodie du choral. Bach avait sans aucun doute l'intention de compléter son cycle de cantates chorales commencé le 1^{er} dimanche après la Trinité de l'année 1724, en y ajoutant quelques-unes de ces cantates.

Au cours de ce deuxième cycle de Leipzig, Bach se référa en grande partie à une troisième forme de création. Il

reprit les strophes de référence du choral et les intégra en tant que mouvements d'encadrement de la cantate, le plus souvent sous une forme figurative pleine d'élégance en ce qui concerne le mouvement du début et en un mouvement simple et à quatre voix pour la fin. Les strophes restantes furent remaniées, comprimées, paraphrasées et adaptées sous forme de récitatifs et d'airs par un poète, modifications qui permettaient de faire interpréter ici la mélodie chorale par les voix instrumentales.

La cantate du Nouvel An ici présente est tirée de ce cycle, mais est construite différemment. Bach reprend, ce qui n'est pas nouveau, les première et dernière strophes du cantique composé de trois strophes de Johannes Hermann ; les idées contenues dans la deuxième strophe seront, par contre, élargies et réparties sur chaque couple air-récitatif alors que la teneur des différents vers sera reprise. Bach n'adapta la deuxième strophe en entier dans son texte original que des années plus tard en la transférant sur le mouvement à quatre voix qui clôt la cantate BWV 41 mais aussi en plaçant cette strophe à la fin de la cantate BWV 171 «Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm» («Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée») qui avait été également créée pour la fête du Nouvel An.

La raison qui poussa Bach à se servir de ce procédé non conventionnel est la longueur du choral qui n'en est pas moins inhabituelle. Chaque strophe est composée de quatorze vers chacune. À Leipzig, il semblait qu'on aimait chanter ce cantique ; à côté de la BWV 171, ce cantique se retrouve dans une troisième cantate du Nouvel An de Bach («Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 190 «Chante à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique»). Dans cette cantate, Bach fait toujours répéter les deux premiers vers à la fin, ce qui nous

permet de conclure que l'usage des chants religieux en seize vers était devenu courant à cette époque. Dans le chœur solennel d'introduction, Bach insère les huit premiers vers en un mouvement concertant extrêmement habile et exécuté par les trompettes, les trombones, les hautbois et les violons ; la voix soprano interprète le cantus firmus en de longues valeurs de notes alors que les autres voix viennent se joindre au caractère du mouvement en toute liberté polyphonique. Ensuite il est question dans le texte de «guter Stille» («bon repos»). Le mouvement du chœur se calme, se dépouille et devient homophone, et l'orchestre en tempère la dynamique. Pour les quatre vers suivants, Bach choisit le forme musicale de la fugue que le soprano couronne à nouveau du cantus firmus. Au moyen d'une reprise, Bach fait répéter les deux premiers vers et c'est par ce réemploi que Bach achève le cadre solennel de ce chœur au grand format soit mais qui reste quand même différencié de par ses petites parties. Remplissant la même fonction, le motif des trompettes de ce mouvement revient dans le mouvement choral final à quatre voix.

Bach avait connaissance des lois de la dramaturgie musicale. C'est la raison pour laquelle il écrit entre ces deux mouvements représentatifs des pièces ayant un caractère plutôt intime. Il choisit pour l'air n° 2 une pastorale paisible en se servant du son du hautbois et de la mesure à 6/8, et pour l'air du ténor n° 4 comme instrument soliste le violoncelle piccolo, instrument qu'il avait lui-même inventé. Grâce à cet un instrument à cinq cordes qu'il avait utilisé pour la première fois dix semaines auparavant dans une cantate (BWV 180 «Schmücke dich, o liebe Seele» «Pare-toi, ô chère âme»), Bach réussit à réaliser son vœu apparent qui était d'équiper un instrument de voix de milieu d'un registre présentant une très grande ampleur et d'en augmenter ainsi la

mobilité mélodique. Le texte parle de «den edlen Frieden» «la noble paix» – la partie de chant tient alors le même ton longtemps – et de l'étendue qui sépare le salut d'ici-bas et le fait d'être élu là-haut. Le récitatif n° 3 avait déjà arpenté une autre distance parfaite sous la forme d'une octave sur les mots «A und O, Anfang und Ende» «L'alpha et l'oméga, le commencement et la fin». Bach renforça l'expression de la résolution prise pour la Nouvelle Année, qui consistait à fouler «den Satan unter unsre Füße» «Satan à nos pieds», avant que le choral final ne retentisse, en faisant sous-tendre la voix soliste de la basse par les voix du chœur – ce qui est également un artifice particulièrement inhabituel qui fait nettement éclater le cadre des conventions.

*

Mais le soir de ce même sabbat BWV 42

Création: pour le 8 avril 1725

Destination: Dimanche quasi modo geniti (premier dimanche après Pâques)

Texte: Auteur inconnu. Mouvement 2 : Jean 20,19. Mouvement 3: selon Matthieu 18, 20. Mouvement 4: strophe 1 du choral «Verzage nicht, o Häuflein klein» «Ne perds pas courage, ô tout petit nombre» de Jakob Fabricius (1632). Mouvement 7 : Traduction en allemand par Martin Luther de l'Antiphonaire «Da pacem Domine» (1531 avec une strophe supplémentaire de Johann Walter selon I Timothée 2, 2 (1566)).

Éditions complètes: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

Bach écrivit également cette cantate au cours de sa deuxième année de service officiel à Leipzig. Elle n'est cependant pas une cantate chorale ; Bach avait interrompu sa production en cantates chorales, le dimanche

précédent, qui était le dimanche de Pâques, en reprenant la cantate BWV 4 «Christ lag in Todesbanden» («Christ gisait dans les bras de la mort»), cantate qui avait déjà été créée auparavant. La raison de cette reprise ne nous est pas connue. Il se peut que le ou les poètes auprès desquels Bach se procurait le remaniement et les explications des textes chorals, n'était plus à sa disposition. Ou bien le cycle des sermons s'achevait avec la fête de Pâques de sorte que Bach qui devait écrire ses cantates pour encadrer le sermon et en rappeler la teneur, était obligé à présent de changer de sujets et d'emprunter, comme cela est le cas ici, aux paroles concrètes de l'Évangile.

Quoi qu'il en soit: la cantate présente qui sera exécutée une nouvelle fois en 1731 et vers 1742, est construite de façon relativement hétérogène. Elle commence par une sinfonie, ressemblant à un mouvement concertant au cours de laquelle un concertino de hautbois et de bassons fait face aux instruments à cordes. La partie médiane intitulée «cantabile» introduit dans la musique une thématique d'une nouveauté révolutionnaire. Alfred Dürr pense que ce mouvement permet de retrouver les traces d'un concert instrumental qui a disparu. L'air n° 3 empruntant sa teneur à la parole biblique bien connue dont le texte a un caractère contemplatif et s'énonçant: «Car là où deux ou trois sont assemblés en mon nom, je suis au milieu d'eux.», pourrait reproduire le mouvement médian de ce concert.

Après la sinfonie, un récitatif reprend le vers de l'Évangile selon Jean par lequel la lecture biblique avait commencé auparavant. Des répétitions de tons en palpitations dans le continuo et des déploiements d'harmonies osées dans les parties vocales semblent vouloir souligner, par anticipation sur l'air, la crainte des disciples

devant les Juifs. Le mouvement 4 est un choral – n'ayant néanmoins pas la forme d'un mouvement de chœur à quatre voix mais ayant la forme d'un duo dont le matériel musical se développe indépendamment de la mélodie chorale. Les cadences chromatiques du continuo, sautant sous forme de séquences, semblent chercher un appui dans le labyrinthe harmonique – comme pour représenter l'image du bouleversement complet dont parle le texte, pour à la même occasion exhorter à ne pas perdre courage.

Le récitatif qui suit, débouche sur une allusion à la colère des ennemis à laquelle le texte de l'air qui suit, oppose Jésus en tant que bouclier pour les siens. Ce contraste pourrait également se refléter dans la partie plutôt calme ne s'agitant que sur le mot «persécutés» du soliste basse et dans les figures très mouvementées des violons solistes. Le choral terminant la cantate est une adaptation musicale exceptionnelle des deux strophes de ce même cantique, le vœu de paix «Da pacem Domine», que Luther rapporta en allemand à une époque mouvementée et qui désigne la paix divine comme condition assurant la paix d'ici-bas. Les princes et toute autorité doivent évidemment contribuer à une vie agréable à Dieu. Si l'on réfléchit plus intensément sur cette fin quelque peu surprenante, l'amalgame des conditions terrestres et des conditions célestes, du danger et de la protection, du combat et de la paix nous permet de mieux comprendre les idées contenues dans la cantate et qui sont formulées ici sous forme résumée. Néanmoins, la référence aux aspects agréables de la vie terrestre qui sont évoqués ici par les paroles «geruhig und stilles Leben» «vie tranquille et paisible», est inhabituelle pour la fin d'une cantate de Bach.

Sea Jesús alabado BWV 41

Génesis: hacia el 1 de enero de 1725

Destino: Año Nuevo (Festividad de la Circuncisión de Cristo)

Texto: según el coral del mismo inicio, obra de Johannes Hermann (1591). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 3 (frases 1 y 6); modificadas (autor desconocido) estrofa 2 (frases 2 a 5)

Ediciones completas: BG 10: 3 – NBA I/4: 39

Las cantatas corales son aquéllas que ponen en música, utilizan o se apoyan en textos y materiales musicales tomados de las canciones religiosas de la época. Johann Sebastian Bach ha desarrollado diferentes procedimientos en este campo. En la antigua cantata “Cristo yacía en los lazos de la muerte” BWV 4 se apropió del texto y de la melodía del canto coral sin introducir modificaciones, con lo cual todas y cada una de las frases de la cantata forman una especie de sucesión de diversos arreglos de cantos corales. Entre la cantata de 1724 (BWV 107: “Por qué te has de entristecer”) y la de 1732/35 (BWV 100: “Lo que hace Dios está bien hecho”) surgió una serie de cantatas en las que Bach mantiene intacto sin duda el texto de los cantos corales, pero compone la música para ellos en forma de recitado y aria, es decir, sin apoyarse – o haciéndolo muy levemente – en la melodía del canto coral. Con algunas de estas cantatas, es evidente que Bach quería completar su ejercicio anual de cantatas corales iniciado el primer domingo después de la Fiesta de la Santísima Trinidad del año 1724.

En este segundo año de su estancia en Leipzig, Bach se había apoyado sobradamente en una tercera forma. Asimilaba las estrofas inicial y final del canto coral utilizándolas como frases-marco para la cantata, casi siem-

pre en forma artísticamente figurada como frase introductoria, y a modo de conclusión en una frase escueta interpretada a cuatro voces. Las restantes estrofas eran reelaboradas, comprimidas o parafraseadas por un poeta y se ponían en música bajo la forma de recitados y arias, con lo que las voces instrumentales podían citar aquí la melodía coral.

Esta cantata correspondiente a aquel Año Nuevo, recorre la vía de la modificación. Bach se apropia, como otras veces, de la primera y la última estrofa de la canción formada de tres estrofas, obra de Johannes Hermann; en cambio se amplían las ideas de la segunda estrofa distribuyéndose en una pareja compuesta por un aria y un recitado, apoyándose en el texto literal de una sola línea. A la totalidad de la segunda estrofa de su texto original puso música Bach unos años más tarde cuando la transfirió por supuesto a la frase interpretada a cuatro voces con que concluye la cantata BWV 41, si bien con esta misma frase puso fin a la cantata – igualmente compuesta con ocasión de un Año Nuevo – BWV 171 “Dios, tu nombre es igual que tu fama”.

El motivo de esta forma de actuación nada convencional estriba en la no menos insólita longitud del canto coral. Cada estrofa consta de catorce líneas. Es evidente que en Leipzig gustaba mucho cantar esta canción. Junto a la cantata BWV 171, aparece una tercera dedicada al Año Nuevo (“Cantad al Señor un cántico nuevo” BWV 190), en la que siempre repite Bach las dos primeras líneas al final, circunstancia que nos hace pensar en la costumbre de las dieciséis líneas del canto comunitario. En el coro festivo de entrada, introduce Bach las ocho primeras líneas en un virtuoso juego de concierto a base de trompetas, timbales, oboes y violines. El soprano interpreta el cantus firmus en valores de notas largas, mientras que

las otras voces se añaden en polifonía libre al carácter mismo de la frase. Seguidamente se habla en el texto del “buen silencio”. El juego coral se apacigua, se hace sencillo y homófono, al tiempo que la orquesta modera su dinámica. Para las cuatro líneas siguientes, elige Bach la forma de fuga que vuelve a rematar el soprano con el *cantus firmus*. En una reanudación de motivos repite Bach las dos primeras líneas y con esta reanudación concluye el marco festivo de este coro de gran formato que no deja de diferenciarse a menor escala. Con la misma función retorna el motivo de trompeta de esta frase en la frase coral con que se pone término a cuatro voces.

Bach conocía las leyes de la dramaturgia musical. Por eso escribe entre estas dos frases representativas unas piezas de carácter intimista. Para el aria n° 2 elige, junto al sonido del oboe y al compás de 6/8, una pastoral contemplativa, y para el aria de tenor n° 4 interpretada como solo instrumental, el violoncello piccolo que él mismo inventó. Con este instrumento de cinco cuerdas, utilizado por primera vez diez semanas antes en una cantata (BWV 180 “Engalánate, amada alma”), consigue Bach su deseo expreso de equipar un instrumento de voz media con una gran amplitud tonal, incrementando así la movilidad melódica. El texto habla de la nobleza de la paz – la voz cantora mantiene una nota larga –, así como de lo que dura la salud temporal frente a la suerte de los elegidos en el más allá. Otra distancia perfecta en forma de octava es la que ya había medido el recitado n° 3 en las palabras “Alfa y omega, principio y fin”. Bach refuerza el propósito de Año Nuevo de pisar “a Satán bajo nuestro calcáneo”, antes del canto coral que pone fin, mediante las voces del coro que secundan al bajo solista: también esto constituye una intervención artística sumamente insólita que quiebra toda convención.

Al atardecer del mismo Sábado BWV 42

Génesis: hacia el 8 de abril de 1725

Destino: Domingo de Quasimodogeniti

Texto: Autor desconocido. Frase 2: Juan 20,19. Frase 3: según Mt. 18,20. Frase 4: estrofa 1 del coral titulado “No temas, pequeño rebaño” de Jakob Fabricius (1632). Frase 7: versión alemana de Martin Lutero de la antífona “Da pacem Domine” (1531 con estrofa adicional de Johann Walter según 1ª Timoteo 2, 2 (1566)).

Ediciones completas: BG 10: 65 – NBA I/11.1: 63

También escribió Bach esta cantata en el segundo año del ejercicio de su cargo en Leipzig. Pero no se trata de una cantata coral. Bach había suspendido la producción de cantatas corales el domingo anterior, Pascua de Resurrección, retornando a la cantata compuesta en primer lugar bajo el título „Cristo yacía en los lazos de la muerte” BWV 4. No se conoce el motivo de esta suspensión. Probablemente dejaron de estar a su alcance los poetas o el poeta que se ocupaba de la formulación y ampliación de textos corales para Bach. O bien, con la festividad de la Pascua terminaba el año homilético, de modo que Bach – motivado a escribir sus cantatas para la intervención que precedía, acompañaba o seguía a la predicación – se veía obligado a pasar a otros temas, como sucede por ejemplo en este caso, a las palabras concretas del Evangelio.

Sea de ello lo que fuere, la presente cantata, interpretada de nuevo en 1731 y en 1742, constituye una creación bastante heterogénea. Comienza con una sinfonía parecida a una frase de concierto, en la que hay un concertino de oboes y fagott que se contraponen a los instrumentos de arco. La parte central, sobre la que aparece la anotación “cantabile”, introduce en la música una temá-

tica notablemente novedosa. Alfred Dürr supone que esta frase deja huellas de una concierto instrumental desaparecido. La contemplativa aria nº 3, apoyada textualmente en la conocida frase bíblica “Donde dos o tres se reúnen en mi nombre, allí estoy yo en medio de ellos”, podría ser la reproducción de la frase central de dicho concierto.

Después de la sinfonía viene un recitado que repite aquel versículo tomado del Evangelio de Juan, con el que había dado comienzo la lectura precedente. Las vibrantes repeticiones de notas en el continuo y los audaces contoneos armónicos de las voces que interpretan el canto, parecen orientarse a subrayar el temor de los discípulos a los judíos, adelantándose al aria. La frase 4 es un canto coral – pero no en la frase que el coro interpreta a cuatro voces, sino en forma de dueto cuyo material musical se desarrolla independientemente de la melodía coral. Los cromáticos avances melódicos del continuo, que brotan a modo de secuencias, parecen buscar un descanso dentro del laberinto armónico, igual que un símil de la total perturbación a la que se refiere el texto, para inmediatamente exhortar a no perder la esperanza.

El recitado subsiguiente desemboca en una alusión musical al furor del enemigo, ante quien el texto del aria siguiente contrapone a Jesús como un escudo para los suyos. Esta contraposición podría reflejarse así mismo en la parte más bien sosegada que únicamente se conmueve ante la palabra “persecución” interpretada por el bajo solista, así como en las movidas figuras del solo de violín. La coral con la que concluye la cantata, pone música excepcionalmente a dos estrofas de la misma canción. El deseo de paz “Da pacem Domine”, que Lutero tradujo al Alemán en tiempos tan agitados, se

refiere a la paz divina como condición para la paz terrenal. Sin duda, los gobernantes y las autoridades deben contribuir a una vida piadosa. Si pensamos con concentración en esta extraña conclusión, llegaremos a comprender claramente la amalgama de condiciones temporales y celestiales, peligro y protección, guerra y paz en un estilo englobador de las ideas de la cantata. Sin embargo, la referencia a aspectos alegres de la vida terrenal, que aquí se sugieren en la expresión “vida tranquila y discreta”, resulta poco corriente como broche final de una cantata de Bach.

Vol. 15

Kantaten • Cantatas

BWV 43-45

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1979 (BWV 44), November 1981 / Oktober 1982 (BWV 43), Februar 1982 (BWV 45)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gott fähret auf mit Jauchzen *BWV 43 (23'07)*

God goeth up with shouting • Dieu monte aux cieux au milieu des cris d'allégresse • Dios ascienda con alborozo
Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Bernhard Schmid, Peter Send, Roland Burkhardt, Friedemann Immer (No. 7) - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani •
Fumiaki Miyamoto, Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzoldt - Fagotto • Walter Forchert - Violino •
Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo /
Cembalo

Sie werden euch in den Bann tun *BWV 44 (17'02)*

In banishment they will cast you • Ils vous mettront au ban • Os expusarán
Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom -
Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist *BWV 45 (21'04)*

It hath thee been told, Man, what is good • Il t'a été dit, homme, ce qui est bon • Te ha sido dicho, hombre, lo que es bueno
Julia Hamari - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Nora-Gudrun Spitz - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter
Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard -
Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 43 „Gott fähret auf mit Jauchzen“

No. 1	Coro:	Gott fähret auf mit Jauchzen	1	3:47
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten	2	0:54
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen	3	2:06
		<i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (S):	Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte	4	0:30
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 5	Aria (S):	Mein Jesus hat nunmehr das Heilandwerk vollendet	5	2:51
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Seconda Parte

No. 6	Recitativo (B):	Es kommt der Helden Held	6	0:55
		<i>Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Aria (B):	Er ist's, der ganz allein die Kelter hat getreten	7	2:45
		<i>Tromba I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Recitativo (A):	Der Vater hat ihm ja ein ewig Reich bestimmt	8	0:48
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 9	Aria (A):	Ich sehe schon im Geist	9	4:56
		<i>Oboe I+II, Fagotto, Organo</i>		
No. 10	Recitativo (S):	Er will mir neben sich die Wohnung zubereiten	10	1:01
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 11	Choral:	Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ	11	2:34
		<i>Tromba I, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 43	23:07
-------------------	-------

BWV 44 „Sie werden euch in den Bann tun“

No. 1	Aria (Duetto T, B):	Sie werden euch in den Bann tun	12	2:23
		<i>Oboe I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Coro:	Es kömmt aber die Zeit	13	2:00
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

No. 3	Aria (A):	Christen müssen auf der Erden	14	4:16
	<i>Oboe I, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 4	Choral (T):	Ach Gott, wie manches Herzeleid	15	1:34
	<i>Fagotto, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (B):	Es sucht der Antichrist	16	0:56
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Aria (S):	Es ist und bleibt der Christen Trost	17	5:00
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	So sei nun, Seele, deine	18	0:53
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 44				17:02

BWV 45 „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist“

No. 1	Coro:	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	19	7:11
	<i>Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Der Höchste läßt mich seinen Willen wissen	20	1:01
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Weiß ich Gottes Rechte	21	3:33
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Parte seconda				
No. 4	Arioso (B):	Es werden viele zu mir sagen	22	2:56
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (A):	Wer Gott bekennt aus wahren Herzensgrund	23	3:55
	<i>Flauto, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (A):	So wird denn Herz und Mund	24	1:11
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 7	Choral:	Gib, daß ich tu mit Fleiß	25	1:17
	<i>Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 45	21:04
-------------------	-------

Total Time BWV 43, 44, 45	61:13
---------------------------	-------

Teil I

1. Coro

*Gott fähret auf mit Jauchzen und der Herr mit beller
Posaunen. Lobsinget, lobsinget Gott! lobsinget,
lobsinget unserm Könige!*

2. Recitativo

Es will der Höchste sich ein Siegsgepräg bereiten,
Da die Gefängnisse er selbst gefangen führt.
Wer jauchzt ihm zu?
Wer ists, der die Posaunen rührt?
Wer gehet ihm zur Seiten?
Ist es nicht Gottes Heer,
Das seines Namens Ehr,
Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht mit lauter Stimme
singet
Und ihm nun ewiglich ein Halleluja bringet.

3. Aria

Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen,
Dem König der Kön'ge lobsingend zu sagen,
Daß Erde und Himmel sich unter ihm schmiegt,
Und was er bezwungen, nun gänzlich erliegt.

Part I

1. Chorus

1

*God goeth up with shouting and the Lord with
ringing of trumpets. Sing praises, sing praises to God,
sing praises, sing praises to our Lord and King.*

2. Recitative

2

Now would the Highest his own vict'ry-song make
ready,
For he captivity himself hath captive led.
Who hailleth him?
Who is it who the trumpets sound?
Who goeth at his side now?
Is it not God's own host,
Which for his name's great praise,
Strength, fame, rule, pow'r and might with open voices
singeth
And him now evermore a hallelujah bringeth.

3. Aria

3

Yea, thousands on thousands in convoys of wagons,
The great King of Kings shall sing praises, proclaiming
That both earth and heaven beneath him now bend,
And all he hath conquered now fully submits.

*Partie I***1. Chœur**

Dieu monte aux cieux au milieu des cris d'allégresse, et le Seigneur au son des trompettes. Chantez à la louange de Dieu, chantez ! chantez à la louange de notre roi, chantez !

2. Récitatif

C'est dans le faste que le Très-Haut veut célébrer son triomphe,
 Car il tient lui-même les prisons captives.
 Qui le salue par des cris d'allégresse ?
 Qui fait sonner les trompettes ?
 Qui marche à ses côtés ?
 N'est-ce point la légion de Dieu
 Qui chante à pleine voix à la gloire de son nom,
 À son salut, à sa louange, à son royaume, à sa force et à sa puissance
 Et lui apporte un alléluia éternel ?

3. Air

Oui, mille milliers accompagnent le char
 Pour dire au Roi des Rois en des chants de louange
 Que la terre et le ciel se plient à sa volonté,
 Et que ce qu'il a vaincu, succombera entièrement.

*Parte I***1. Coro**

Dios ascienda con alborozo y el Señor con claros trombones. Cantad en alabanza, cantad en alabanza a Dios, cantad en alabanza, cantad en alabanza a nuestro Rey.

2. Recitativo

Con pompa el Altísimo su triunfo celebrar quiere
 Pues a las prisiones el mismo cautivas tiene.
 ¿Quién con alegría le saluda? ¿Quien toca los trombones?
 ¿Quien junto a Él va?
 No es el ejército de Dios,
 Quien su nombre honra,
 Salvación, premio, reino, fuerza y poder en alta voz cantan
 A Él por siempre un aleluya.

3. Aria

Sí, por miles de miles los carros acompañan
 Al rey de reyes para cantarle en alabanza,
 Ante quien tierra y cielos se inclinan
 Y cuanto el venciera, vencido del todo queda.

4. Recitativo

*Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte,
ward er aufgehen gen Himmel und sitzt zur rechten
Hand Gottes.*

5. Aria

Mein Jesus hat nunmehr
Das Heilandwerk vollendet
Und nimmt die Wiederkehr
Zu dem, der ihn gesendet.
Er schließt der Erde Lauf,
Ihr Himmel! öffnet euch
und nehmt ihn wieder auf!

Teil II

6. Recitativo

Es kommt der Helden Held,
Des Satans Fürst und Schrecken,
Der selbst den Tod gefällt,
Getilgt der Sünden Flecken,
Zerstreut der Feinde Hauf;
Ihr Kräfte! eilt herbei
und holt den Sieger auf.

7. Aria

Er ist's, der ganz allein
Die Kelter hat getreten
Voll Schmerzen, Qual und Pein,

4. Recitative

4

*And the Lord, once that he amongst them had
finished speaking, was there lifted up into heaven and
sitteth at the right hand of God.*

5. Aria

5

My Jesus hath henceforth
Salvation's work completed
And makes now his return
To that one who had sent him.
Ha ends his earthly course,
Ye heavens, open wide
And take him once again!

Part II

6. Recitative

6

The hero's hero comes,
Who Satan's prince and terror,
Who even death did fell,
Erased the stain of error,
Dispersed the hostile horde;
Ye powers, come with haste
And lift the victor up.

7. Aria

7

'Tis he who all alone
The winepress hath now trodden
Of torment, pain and woe,

4. Récitatif

*Et le Seigneur, après leur avoir parlé, fut enlevé au ciel,
et il est assis à la droite de Dieu.*

5. Air

Mon Jésus a désormais
Accompli son œuvre de Sauveur
Et prend le chemin de retour
Vers celui qui l'avait envoyé.
Il clôt le cours du monde,
Ô cieux, ouvrez-vous
Et reprenez-le en votre sein!

Partie II

6. Récitatif

Le héros des héros arrive,
Le prince et la terreur de Satan
Qui lui-même a fait tombé la mort,
Il efface les taches des péchés,
Met la troupe des ennemis en déroute;
Ô forces, venez vite
Et rattrapez le vainqueur!

7. Air

C'est lui qui tout seul
A foulé les pressoirs,
Pour sauver ceux qui étaient perdus

4. Recitativo

*Y después de que hubiera hablado con ellos
ascendió el Señor al cielo y se sienta a la
mano derecha de Dios.*

5. Aria

Por siempre mi Jesús
La Salvación ha establecido
Y parte de regreso
A Aquel que lo envió.
La órbita del mundo toma,
Cielos abrid de par en par
Y tomadlo en vuestro seno.

Parte II

6. Recitativo

Viene el héroe de los héroes,
El príncipe y espanto de Satán,
Quien incluso la muerte prefiere,
Elimina las manchas de los pecados
Y dispersa a los enemigos;
Vosotras potencias, venid pronto
Y llevaos al vencedor con vosotras.

7. Aria

Él es quien solo
En el lagar el mosto ha pisado,
Con gran dolor, suplicio y tormento,

Verlorne zu erretten
 Durch einen teuren Kauf.
 Ihr Thronen! mühet euch
 und setzt ihm Kränze auf!

8. Recitativo

Der Vater hat ihm ja
 Ein ewig Reich bestimmt;
 Nun ist die Stunde nah,
 Da er die Krone nimmet
 Vor tausend Ungemach.
 Ich stehe hier am Weg
 und schau ihm freudig nach.

9. Aria

Ich sehe schon im Geist,
 Wie er zu Gottes Rechten
 Auf seine Feinde schmeißt,
 Zu helfen seinen Knechten
 Aus Jammer, Not und Schmach.
 Ich stehe hier am Weg
 und schau ihm sehnlich nach.

The lost to bring salvation
 Through purchase at great price.
 Ye thrones now, stir yourselves
 And on him laurels set!

8. Recitative

8

The Father hath him, yea,
 A lasting kingdom given:
 Now is the hour at hand
 When he the crown receiveth
 For countless hardship borne.
 I stand here by the path
 And to him gladly gaze.

9. Aria

9

I see within my soul
 How he at God's right hand now
 Doth all his foes strike down
 To set free all his servants
 From mourning, woe and shame.
 I stand here by the path
 And on him yearn to gaze.

Pleins de douleurs, de supplices et de tourments
 En les rachetant chèrement.
 Ô trônes, donnez-vous de la peine
 Pour le ceindre de couronnes!

8. Récitatif

Le Père lui a bien destiné
 Un royaume éternel:
 L'heure est à présent proche
 Où il ceindra la couronne
 Par-delà des milliers de déboires;
 Je suis là au bord du chemin
 Et le regarde plein de joie.

9. Air

Je me l' imagine déjà
 Assis à la droite de Dieu
 Et venir à bout de ses ennemis
 Pour secourir ses serviteurs
 Et les sortir de la détresse, de la misère et de l'opprobre;
 Je suis là au bord du chemin
 Et le regarde plein d' impatience.

Para rescatar a los perdidos
 Con un alto pago.
 ¡Tronos esfuerzaos
 Y ceñidle coronas!

8. Recitativo

El Padre le ha asignado
 Un Reino eterno:
 La hora está pues próxima
 En la que tome Él la corona
 Tras las muchas adversidades.
 Aquí en el camino me encuentro
 Y con alborozo lo contemplo.

9. Aria

En espíritu veo
 Cómo Él a la diestra de Dios
 A sus enemigos expulsa,
 A sus servidores ayuda
 En el lamento, la calamidad y el ultraje.
 Aquí en el camino me encuentro
 Y con anhelo lo contemplo.

10. Recitativo

Er will mir neben sich
 Die Wohnung zubereiten,
 Damit ich ewiglich
 Ihm stehe an der Seiten,
 Befreit von Weh und Ach!
 Ich stehe hier am Weg
 und ruf ihm dankbar nach.

11. Choral

Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ,
 Der du bist aufgenommen
 Gen Himmel, da dein Vater ist
 Und die Gemein der Frommen,
 Wie soll ich deinen großen Sieg,
 Den du durch einen schweren Krieg
 Erworben hast, recht preisen
 Und dir genug Ehr erweisen?

Zieh uns dir nach, so laufen wir,
 Gib uns des Glaubens Flügel!
 Hilf, daß wir fliehen weit von hier
 Auf Israelis Hügel!
 Mein Gott! wenn fahr ich doch dahin,
 Woselbst ich ewig fröhlich bin?
 Wenn werd ich vor dir stehen,
 Dein Angesicht zu sehen?

10. Recitative

10

He would beside himself
 A dwelling for me ready,
 In which for evermore
 I shall stand close beside him,
 Made free of "woe and ah!"
 I stand here by the path
 And to him grateful call.

11. Chorale

11

Thou Prince of life, Lord Jesus Christ,
 Thou who art taken up now
 To heaven, where thy Father is
 And all the faithful people,
 How shall I thy great victory,
 Which thou through a most grievous strife
 Hast merited, praise rightly
 And thy full honor pay thee?

Draw us to thee and we shall run,
 Give us of faith the pinions!
 Help us our flight from here to make
 To Israel's true mountains!
 My God! When shall I then depart
 To where I'll ever happy dwell?
 When shall I stand before thee,
 Thy countenance to witness?

10. Récitatif

Il veut qu'auprès de lui
 J'établisse ma demeure
 Afin que pour l'éternité
 Je reste à ses côtés,
 Délivré de mes souffrances et de mes plaintes éternelles.
 Je suis là au bord du chemin
 Et je lui crie ma reconnaissance.

11. Choral

Ô Prince de vie, Seigneur Jésus-Christ,
 Toi qui as été accueilli
 Dans les cieux, là où est ton Père
 Et l'assemblée des croyants:
 Comment apprécier à sa juste valeur
 Ta grande victoire
 Que tu as remportée au prix d'une rude guerre
 Et comment te rendre assez honneur?

Entraîne-nous vers toi, et nous viendrons en
 courant,

Donne-nous les ailes de la foi!
 Aide-nous à fuir loin d'ici
 Sur les collines d'Israël!
 Mon Dieu! quand pourrai-je donc aller
 Là où je pourrai être heureux éternellement?
 Quand serai-je devant toi,
 Et contempler ton visage?

10. Recitativo

¡Él junto a sí a mí
 La morada prepararme quiere,
 Para que eternamente
 Con Él me esté,
 Libre de dolores y sufrimientos!
 Aquí en el camino me encuentro
 Y con anhelo lo invoco.

11. Coral

Tú, príncipe de la vida, Señor Jesucristo,
 Que al cielo has ascendido,
 Donde Tu Padre mora,
 Y la comunidad de los santos
 ¿Cómo podrá alabarte suficientemente
 Y celebrar la gran victoria
 Que Tú en dura guerra
 Has Obtenido?

¡Tira de nosotros a Ti y hacia Ti iremos,
 Las alas de la fe danos!

¡Haz que lejos de aquí volemós
 De Israel sobre los collados!
 ¡Dios mío! ¿Cuándo allí iré
 Donde por siempre feliz seré?
 ¿Cuándo ante Ti me encontraré
 Cuando Tu rostro veré?

1. (Duetto)

Sie werden euch in den Bann tun.

2. Coro

*Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird
meinen, er tue Gott einen Dienst daran.*

3. Aria

Christen müssen auf der Erden
Christi wahre Jünger sein.
Auf sie warten alle Stunden,
Bis sie selig überwunden,
Marter, Bann und schwere Pein.

4. Choral

Ach Gott, wie manches Herzeleid
Begegnet mir zu dieser Zeit.
Der schmale Weg ist trübsalvoll,
Den ich zum Himmel wandern soll.

5. Recitativo

Es sucht der Antichrist,
Das große Ungeheuer,
Mit Schwert und Feuer

1. (Duet)

In banishment they will cast you.

2. Chorus

*There cometh, yea, the time when he who slays you
will think that he doeth God a good deed in this.*

3. Aria

Christians must, while on earth dwelling,
Christ's own true disciples be.
On them waiteth ev'ry hour
Till they blissfully have conquered
Torment, ban and grievous pain.

4. Chorale

Ah God, how oft a heartfelt grief
Confronteth me within these days.
The narrow path is sorrow-filled
Which I to heaven travel must.

5. Recitativo

Now doth the Antichrist,
That huge and mighty monster,
With sword and fire

1. (Duo)

Ils vous mettront au ban

2. Chœur

*Mais le temps viendra où celui qui vous tuera, croira
rendre service à Dieu.*

3. Air

Les chrétiens doivent être sur la terre
De vrais disciples du Christ.

À tout heure, les attendent,
Jusqu'à ce que, bienheureux, ils les aient surmontés,
Le martyre, le bannissement et de rudes supplices.

4. Choral

Hélas, Dieu, combien de chagrins
M'accablent en ce temps.
Plaine d'afflictions est la voie étroite
Qui doit me mener au ciel.

5. Récitatif

L'Antéchrist,
Ce monstre énorme,
Essaie à feu et à sang

1. (Duetto)

Os expulsarán.

2. Coro

*Y vendrá el tiempo en que aquellos que os asesinen
hasta pensarán rendir así un culto a Dios.*

3. Aria

Los cristianos sobre la tierra
Verdaderos discípulos de Cristo han de ser.
Esperarlo a todas horas
Hasta que en bienaventuranza venzan
El martirio, la expulsión y las grandes aflicciones.

4. Coral

Ay Dios, cuántos sufrimientos
Padezco estos tiempos.
El sendero estrecho que al cielo me conducirá
De aflicciones lleno está.

5. Recitativo

Intenta el Anticristo,
La gran bestia,
Con espada y fuego

Die Glieder Christi zu verfolgen,
 Weil ihre Lehre ihm zuwider ist.
 Er bildet sich dabei wohl ein,
 Es müsse sein Tun Gott gefällig sein.
 Allein, es gleichen Christen denen Palmenzweigen,
 Die durch die Last nur desto höher steigen.

6. Aria

Es ist und bleibt der Christen Trost,
 Daß Gott vor seine Kirche wacht.
 Denn wenn sich gleich die Wetter türmen,
 So hat doch nach den Trübsalstürmen
 Die Freudensonne bald gelacht.

7. Choral

So sei nun, Seele, deine
 Und traue dem alleine,
 Der dich erschaffen hat.
 Es gehe, wie es gehe,
 Dein Vater in der Höhe,
 Der weiß zu allen Sachen Rat.

Hound Christ's own members with oppresion,
 Since what they teach to him is odious.
 He is, indeed, meanwhile convinced
 That all his actions God's approval have.
 But yet, the Christians are so like the palm tree
 branches.
 Which through their weight just all the higher tower.

6. Aria

It is and bides the Christians' hope
 That God o'er this his church doth watch.
 For when so quick the tempests tower,
 Yet after all the storms of sorrow
 The sun of gladness soon doth laugh.

7. Chorale

Thyself be true, O spirit,
 And trust in him alone now
 Who hath created thee.
 Let happen what may happen,
 Thy Father there in heaven
 Doth counsel in all matters well.

De poursuivre les fidèles du Christ
 Parce que leur enseignement lui est contraire.
 Et ce faisant, il s' imagine
 Que son entreprise plaira à Dieu.
 Seuls, les chrétiens sont tels les rameaux de palmier
 Qui s' élèvent d' autant plus haut que leur fardeau
 augmente.

6. Air

Le réconfort du Christ est et restera
 Assurant que Dieu veille sur son église.
 Car même si les orages s'amoncellent,
 Après les tempêtes des tribulations,
 Le soleil radieux aura tôt fait de les succéder.

7. Choral

Sois ainsi, mon âme,
 Et n' aie confiance qu' en celui seul
 Qui t' a créé.
 Advienne que pourra,
 Ton Père dans les cieux
 Sait que faire en toute occasion.

A los miembros de Cristo perseguir,
 Pues su doctrina intolerable le es.
 Y hasta se imagina
 Que su obra a Dios complacerá.
 Mas sólo los cristianos a las palmas se semejan
 Que cuanto más peso llevan, más alto ascienden.

6. Aria

Es y será el consuelo de los cristianos
 El que Dios ante su Iglesia vele.
 Pues si el temporal llegará,
 Luego que se aleje
 El sol de la alegría lucirá.

7. Coral

Estate en ti alma
 Y solamente confía
 En quien te creó.
 Pase lo que pase
 Tu Padre en las Alturas
 Todos los consejos conoce.

Teil I

1. Coro

*Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist und was der Herr
von dir fordert, nämlich: Gottes Wort halten und Liebe
üben und demütig sein vor deinem Gott.*

2. Recitativo

Der Höchste läßt mich seinen Willen wissen
Und was ihm wohlgefällt;
Er hat sein Wort zur Richtschnur dargestellt,
Wornach mein Fuß soll sein geflissen
Allzeit einherzugehn
Mit Furcht, mit Demut und mit Liebe
Als Proben des Gehorsams, den ich übe
Um als ein treuer Knecht dereinst zu bestehn.

3. Aria

Weiß ich Gottes Rechte,
Was ists, das mir helfen kann,
Wenn er mir als seinem Knechte
Fordert scharfe Rechnung an.
Seele! denke dich zu retten,
Auf Gehorsam folget Lohn;
Qual und Hohn
Drohet deinem Übertreten!

Part I

1. Chorus

19

*It hath thee been told, Man, what is good and what the
Lord of thee asketh, namely: God's word to hold fast
and love to practise, to be humble before this thy God.*

2. Recitative

20

The Highest lets me know his will and purpose
And what him pleaseth well;
His word he gave to be a guide for life,
By which my foot shall be most careful
At all times to preceed
With fear, with rev'ence and with love now
As tests of the obedience which I practise,
That I his servant true in days to come be proved.

3. Aria

21

I know God's true justice,
What it is which me can help
When from me as his own servant
He demands strict reckoning.
Spirit, ponder thy salvation.
To obedience comes reward;
Pain and scorn
Threaten thee in thy transgression!

*Partie I***1. Chœur**

Il t'a été dit, homme, ce qui est bon et ce que le Seigneur exige de toi, à savoir: honorer la parole de Dieu, exercer amour et charité et garder l'humilité devant ton Dieu.

2. Récitatif

Le Très-Haut me fait savoir sa volonté
Et ce qui lui est agréable ;
Il a présenté sa parole comme principe directeur
D'après lequel je dois orienter mes pas
Et que je dois suivre en tout temps
Avec crainte, avec humilité et avec amour,
Servant d'épreuve pour mon obéissance
Que j'aurai à surmonter un jour en tant que fidèle serviteur.

3. Air

Je connais la justice de Dieu,
Qu'est-ce qui peut donc me secourir
Lorsqu'il exigera de moi, son serviteur,
Des comptes sévères.
Ô mon âme, pense à ton salut;
À l'obéissance fait suite la récompense;
Les tourments et le mépris
Puniront tes transgressions!

*Parte I***1. Coro**

Te ha sido dicho, hombre, lo que es bueno y lo que el Señor de ti espera, esto es: mantener la palabra de Dios, practicar el amor y ser humilde ante tu Dios.

2. Recitativo

El Altísimo me permite conocer Su voluntad
Y aquello que le complace;
Su palabra como medida ha establecido,
Según la cual mi pie su suelo
Siempre habrá de hollar
Con temor, humildad y amor,
Como prueba de la obediencia que practico
Y por siempre como fiel servidor permanecer.

3. Aria

Las prerrogativas de Dios conozco,
Lo que ayudarme puede
Cuando él a mí como servidor
Cuentas claras me exija.
Alma, piensa en salvarte,
La obediencia su recompensa merece
Y el dolor y la infamia
A quien comete infracciones amenazan.

Teil II

4. Arioso

*Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage: Herr,
Herr! haben wir nicht in deinem Namen geweissaget,
haben wir nicht in deinem Namen Teufel ausgetrieben?
haben wir nicht in deinem Namen viel Taten getan?
Denn werde ich ihnen bekennen:
Ich habe euch noch nie erkannt, weichet alle von mir,
ihr Übeltäter!*

5. Aria

Wer Gott bekennet
aus wahrem Herzensgrund,
Den will er auch bekennen.
Denn der muß ewig brennen,
Der einzig mit dem Mund
Ihn Herren nennt.

6. Recitativo

So wird denn Herz und Mund selbst von mir Richter
sein,
Und Gott will mir den Lohn nach meinem Sinn
erteilen;
Trifft nun mein Wandel nicht nach seinen Worten ein,
Wer will hernach der Seelen Schaden heilen?
Was mach ich mir denn selber Hindernis?
Des Herren Wille muß geschehen,
Doch ist sein Beistand auch gewiß,
Daß er sein Werk durch mich mög wohl vollendet
sehen.

Part II

4. Arioso

22

*There will be many who will say unto me that day:
Lord, Lord, have we then not in thine own name been
prophesying, have we then not in thine own name been
exorcising devils, have we then not in thine own name
performed many labors? Then unto them all shall I say
this: I recognize not one of you, get ye all hence from me,
ye evildoers.*

5. Aria

23

Who God doth own
With honest heart's intent
Will he in turn acknowledge.
For he shall burn forever
Who merely with the mouth
Doth call him Lord.

6. Recitativo

24

Thus will the heart and mouth themselves my judges
be,
And God will the reward which I have sought allot me;
Should now my conduct his commandments not fulfill,
Who would thereafter heal my soul's misfortune?
Why do I make mine own impediment?
The Lord's desire must be fulfilled,
But this support is also sure,
That he his work through me might see in full
accomplished.

Partie II

4. Arioso

*Nombreux seront ceux qui me diront en ce jour-là:
Seigneur, Seigneur, n'avons-nous pas prophétisé en ton
nom, n'avons-nous pas chassés les démons en ton nom,
n'avons-nous pas fait de nombreuses choses en ton nom?
Alors je leur déclarerai: je ne vous ai jamais connus,
disparaissez de devant moi, vous qui êtes coupables!*

5. Air

Celui qui confesse sa foi en Dieu
Du plus profond de son cœur,
Il le reconnaîtra également.

Car il brûlera éternellement
Celui qui ne le nomme Seigneur
Que par la bouche.

6. Récitatif

Ainsi mon cœur et ma bouche seront-ils mes propres
juges,
Et Dieu m'accordera la récompense comme je le désire:
Si ma conduite ne se conforme pas à sa parole,
Qui voudra alors guérir les maux de mon âme?
Pourquoi me fais-je moi-même un tel obstacle?
La volonté du Seigneur doit s'accomplir,
Mais je suis sûr d'avoir son assistance
Et il verra alors son œuvre accomplie en toute
conscience par moi.

Parte II

4. Arioso

*Muchos me dirán aquél día: Señor, Señor,
¿acaso no hemos profetizado en tu nombre,
¿acaso no hemos expulsado a los demonios
en tu nombre, ¿acaso no hemos hecho muchas
obras en tu nombre? Mas yo responderé entonces:
¡nunca os conocí, retroceded lejos de mí, malhechores!*

5. Aria

Quien a Dios confiese
Desde el fondo del alma,
Por Dios reconocido será.

Mas por siempre habrá de arder
Quien sólo con la boca
Al Señor invoca.

6. Recitativo

Así boca y corazón ante mí mismo jueces me serán
Y Dios me impartirá el salario según su voluntad:
Si no se hace mi conversión a su palabra,
¿Quién entonces salvará al alma de su dolor?
¿A qué de tropiezos yo mismo motivo me soy?
Sea la voluntad del Señor,
Mas Él de seguro me asistirá
Para que por mí su obra se cumpla.

7. Choral

Gib, daß ich tu mit Fleiß,
 Was mir zu tun gebühret,
 Worzu mich dein Befehl
 In meinem Stande führet!
 Gib, daß ichs tue bald,
 Zu der Zeit, da ich soll;
 Und wenn ichs tu, so gib,
 Daß es gerate wohl!

7. Chorale

Grant that I do with care
 What I to do am given,
 To that which thy command
 Me in my station leadeth!
 Grant that I do it quick,
 Just at the time I ought;
 And when I do, then grant
 That it may prosper well!

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

7. Choral

Fais que j'exécute avec zèle
 Ce qu'il m'est dû de faire,
 Ce que ton commandement
 Me met en état d'exécuter!
 Fais que je l'exécute bientôt,
 Au moment opportun!
 Et lorsque je l'exécute, fais
 Que ce soit avec succès!

7. Coral

¡Dame que con fervor haga
 Cuanto hacer debo,
 Que cuanto me ordenes
 Me sea posible cumplir!
 ¡Dame que pronto haga,
 Al instante, lo que hacer debo;
 Y si ciertamente así hago,
 Haz que sea para bien!

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Gott fährt auf mit Jauchzen BWV 43

Entstehung: zum 30. Mai 1726

Bestimmung: Fest der Himmelfahrt Christi

Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Psalm 47, 6-7. Satz 4: Markus 16, 19. Satz 11: Strophen 1 und 13 aus dem Choral „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“ von Johann Rist (1641)

Gesamtausgaben: BG 10: 95 – NBA I/12: 135

Zwischen dem 2. Februar (Fest Mariä Reinigung) und dem 15. September 1726 (14. Sonntag nach Trinitatis) führte Johann Sebastian Bach in Leipzig insgesamt achtzehn Kantaten seines in Meiningen wirkenden Vettters Johann Ludwig Bach auf. Dazu kamen sieben eigene Werke, darunter wiederum die auf dieser CD zu hörenden BWV-Nummern 43 und 45. Den modernen Freund Bachscher Musik mag es überraschen und vielleicht auch wundern, wie der Thomaskantor weitaus weniger ambitionierte Kompositionen neben den eigenen zulassen konnte. Der Zeitgenosse sah dies anders. Figuralmusik im Gottesdienst erschloß sich nicht so sehr dem forschenden Auge, sondern diente dem glaubenden Hören; oft genug mag Bachs eigenwillige und diffizile Ausdruckskunst den Hörer sogar befremdet haben – Bach, wir erinnern uns, war nicht erste Wahl, als er sich 1723 um das Leipziger Amt beworben hatte.

Es gehörte außerdem zu den festen Gepflogenheiten im Gottesdienst, auch Motetten anderer Komponisten zu singen, vor allem die im *Florilegium Portense* des Erhard Bodenschatz gesammelten Stücke. Schließlich hatte Bach einen großen Teil seines Leipziger Anfangspensums bereits erfüllt. Im ersten Amtsjahr waren Sonntag für Sonntag eigene, entweder neukomponierte oder auch aus dem Weimarer und Köthener Bestand übernommene Werke

musiziert worden. Im zweiten Amtsjahr hatte er den ehrgeizigen Plan, Choralkantaten zu komponieren, immerhin bis zum Osterfest durchgehalten. Dann, so scheint es, fehlten ihm die Textdichter, oder die sich anbietenden sagten ihm nicht mehr zu. Warum also sollte er sich nicht einmal eine Pause gönnen?

Weil er dennoch jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate aufzuführen hatte, wandte Bach sich dem Schaffen des Vettters zu, und zwar nicht nur der Musik, sondern auch der Textsammlung, aus der Johann Ludwig seine Stücke entnommen hatte. Das heißt: die sieben eigenen Kantaten Johann Sebastian Bachs im genannten Zeitraum beziehen ihre Texte aus der gleichen Quelle wie die von ihm aufgeführten Kantaten Johann Ludwig Bachs, nämlich aus der Sammlung „Sonn- und Festtags-Andachten über die ordentlichen Evangelia“, die im Jahre 1726 im Druck erschienen war. Ein Autorennamen wird nicht genannt, Walter Blankenburg schlägt (im Bach-Jahrbuch 1977, S. 7 ff.) den thüringischen Pfarrer Christian Helms als Dichter vor.

Für den Ablauf der Kantaten bietet diese Sammlung zwei standardisierte Formen an: eine kürzere mit je einem Bibelwort aus dem Alten und Neuen Testament, je einem Paar Rezitativ / Arie und Arie / Rezitativ und Schlußchoral (diesem Muster folgt BWV 45) sowie eine längere. Deren Zentrum besteht in einem mehrstrophigen Gedicht vor dem Schlußchoral, dem je ein Bibelwort aus dem Alten und Neuen Testament sowie ein Paar Rezitativ / Arie vorausgeht. Dieser Form folgt die nun zu beleuchtende Kantate BWV 43.

Sie beginnt mit einem großformatigen, dem Fest entsprechend repräsentativen Tuttisatz, der das auf Christi Himmelfahrt hinweisende Psalmwort vertont. Der

knappen Einleitung folgt eine Fuge, die zuerst von Trompete und Continuo, dann, akkordgestützt, von den Chorstimmen vorgetragen wird. Selbstverständlich weist die Abfolge der Töne dieses Themas in die Höhe. Vor einer Wiederholung des thematischen Materials auf neuen Text schafft Bach mit einem homophonen Chorabschnitt eine dramaturgische Kunstpause.

Dem textlich anspielungsreichen Rezitativ (Nr. 2) folgt eine Arie mit kämpferisch-triumphelem Charakter – der Text spielt auf einen zu Ende gegangenen Kampf an. Der neutestamentliche Bericht von der Himmelfahrt ist Bach dagegen nur ein knappes Rezitativ wert. Mehr Gewicht bekommt die daran anschließende, in überraschend nachdenklich-subjektivem Ton vom Sopran vorgetragene Arie. Ein bemerkenswert aufsteigendes Motiv, melismatische Bewegung und Andeutungen eingetrübter Harmonien findet Bach für die Zeile „Er schließt der Erden Lauf“. Danach folgte im Gottesdienst die Predigt.

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit einem markant aufrüttelnden Accompagnato-Rezitativ – die Rede ist vom Kampf zwischen Satan und Erlöser. Diesem Gestus folgt auch die anschließende, kämpferisch-sieghafte Arie; der Schwierigkeit des Trompetenparts wegen hat Bach später auch eine Ausführung des instrumentalen Soloparts durch eine Violine zugelassen. Die zwischen zwei weiteren Secco-Rezitativen plazierte Alt-Arie (Nr. 9) hält den Siegesgedanken merklich zurück, um, um so deutlicher, die trübe Chromatik von Jammer, Not und Schmach zu betonen. Der Schlußchoral umfaßt zwei Strophen eines Liedes von Johannes Rist; ungewöhnlich, daß Bach auf die Reprise des im Eingangsschor so präsenten, festlichen Charakters verzichtet. Dieses und die insgesamt recht knappe Form der Vertonung des (umfangreichen) Textes ruft gelegentlich die Frage hervor, ob

Bach sich nicht nur textlich, sondern auch musikalisch an ein Werk seines jenseits des Thüringer Waldes wirkenden Veters angelehnt hat.

*

Sie werden euch in den Bann tun BWV 44

Entstehung: zum 21. Mai 1724

Bestimmung: Sonntag Exaudi

Text: Dichter unbekannt. Sätze 1 und 2: Johannes 16, 2. Satz 4: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Martin Moller (1587). Satz 7: letzte Strophe des Choralis „In allen meinen Taten“ von Paul Fleming (1642).

Gesamtausgaben: BG 10: 129 – NBA I/12: 167

„Exaudi“, der Sonntag nach dem Fest Christi Himmelfahrt, hat – wie alle mit lateinischen Worten bezeichneten Sonntage – seinen Namen nach dem ersten Wort des Introitus (Eingangsgesangs), mit dem der Gottesdienst ursprünglich eröffnet wurde: „Exaudi, Domine, vocem meam“ – „Herr, höre meine Stimme“. Gelesen wurde an diesem Tag aus den Abschiedsreden Jesu, wie sie der Evangelist Johannes (15, 26 – 16, 4) überliefert: der Geist der Wahrheit wird kommen, die Jünger aber werden verfolgt werden.

Bach griff zurück auf den Text eines nicht mehr bekannten Dichters, aus dessen Feder vermutlich neun weitere Kantatentexte stammen. Diese Stücke wiederum wurden, auf die Jahre 1724 und 1725 verteilt, im gleichen Abschnitt des Kirchenjahres musiziert. Der Gedankengang der Kantate geht natürlich aus vom Bibelwort zu Beginn. Um sogleich den Gläubigen selbst in die Nachfolge Christi einzubeziehen, wird jeder einzelne Christ aufgefordert, Jünger zu sein und sich deshalb der Verfolgung,

d.h. Anfechtung und schwerer Pein auszusetzen. Dieser Weg ist voller Trübsal, jedoch der einzige Weg in den Himmel, zumal der Antichrist mit aller Gewalt ihn zu verstellen sucht. Allein Gottes Wächteramt bewahrt davon, weshalb die Seele sich allein ihm anvertrauen soll: Gott weiß zu allen Sachen Rat. Besonders eindringlich mag auf den Leipziger Gottesdienstbesucher das Bild von den Palmenzweigen gewirkt haben, denen man, um ihr Wachstum zu fördern, Gewichte anhängen müsse. Im übertragenden Sinne heißt das: je stärker die Verfolgung, desto köstlicher der Lohn.

Dem ersten Chor stellt Bach ein Duett der Tenor- und Baßsolisten voran. Zu dem Vokalduett treten die beiden Oboen und der Baß, so daß ein real fünfstimmiger, motivisch eng verflochtener Satz entsteht. Im Chor Nr. 2 findet Bach für die einzelnen Textabschnitte unterschiedliche Ausdrucksweisen; wo vom Tod die Rede ist, schreibt er sogar eine der seltenen dynamischen Anweisungen („piano“) vor. Der Choral Nr. 4 ist ein schlichter Continuosatz; der cantus firmus wird vom Tenor-Solisten vorgetragen. Die gedankliche Konsequenz der Kantate vollzieht sich im daran anschließenden, deklamatorisch markanten Rezitativ. Danach ist Platz für gelöste, befreite, gewißhafte Charakteristik in der Sopran-Arie – was Bach nicht davon abhält, im Mittelteil Wetter und Trübsalsstürme in Stimme und Instrumenten aufzutürmen.

Ein vierstimmiger Choralatz schließt die Kantate ab und verdeutlicht den Zielpunkt ihres Gedankengangs durch die verhältnismäßig hohe Führung und den dadurch leichten, glänzenden Klang der Stimmen.

✱

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45

Entstehung: zum 11. August 1726

Bestimmung: 8. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Micha 6, 8. Satz 4: Matthäus 4, 22-23. Satz 7: Strophe 2 aus dem Choral „O Gott, du frommer Gott“ von Johann Heermann (1630)

Gesamtausgaben: BG 10: 153 – NBA I/18: 199

Für die Stellung dieses Stücks im Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs sowie die Textauswahl gilt das gleiche wie für die ebenfalls auf dieser CD enthaltene Himmelfahrts-Kantate BWV 43. Allerdings sieht der Text zum weniger festlichen Anlaß die kürzere der beiden im Rudolstädter Druck von 1726 angebotenen Standardformen vor.

Beide Teile beginnen mit einem Bibelwort. Zu Beginn des zweiten Teils wird der letzte Satz des Sonntagsevangeliums wiederholt; gelesen wurde aus der Bergpredigt, Matthäus 7, mit der sprichwörtlichen Sentenz „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“. Genau diese Worte muß man sich als Keimzelle der ganzen Kantate denken, bezieht doch auch das Prophetenwort zum Auftakt der Kantate seinen Sinn aus ihnen.

Unabhängig von der Herkunft und Struktur des Textes übrigens wählt Bach, wie schon in der genannten Kantate BWV 43, die Ausdrucksmittel. Damit das Tutti die Kantate einrahmt, überträgt er das alttestamentarische Zitat dem Chor, während das Evangelienwort arioso im kleineren Satz vorgetragen wird. Beide Formen aber führen zu unterschiedlichen Darstellungen des Textes. Im Arioso (Nr. 4) läßt Bach den Baß-Solisten als „Vox Christi“ auftreten. Die vitalen Figuren der Streicher verleihen

den leidenschaftlichen Worten Jesu kämpferischen Nachdruck. Den Eingangsschor mit dem Propheten-Text kleidet Bach hingegen in eine äußerst raffinierte Fuge mit einer Art Doppelprieludium. Er entwickelt das gesamte Stück aus einem einfachen Motiv, dessen anapästischer Rhythmus er aus der gewichteten Betonung des Satzes „Es ist dir gesagt“ gewinnt. Dieses Motiv wird in der instrumentalen Einleitung vorimitiert, dann von den Chorstimmen nacheinander und schließlich akkordisch bekräftigend vorgetragen. Erst danach spinnt sich das Motiv in ein Fugenthema fort, das wiederum die erste Hälfte des Textes umfaßt. Danach wird das Wort „Nämlich“ vom Chor akkordisch vorgetragen. Um zum Ausdruck zu bringen, was denn nun für den Menschen gut sei, nämlich „Gottes Wort halten“, greift Bach wieder auf das genannte Motiv zurück. Nur läßt er nun den letzten Ton („-sagt“) länger halten und verschiebt dadurch das Gewicht der Musik auf das Wort „halten“, das nun auf diesen Ton gesungen wird. Zugleich tritt der konzertante Charakter des Satzes wieder stärker hervor. So wird aus einem eigentlich unspektakulären, nicht über den Rahmen des allsonntäglich Verkündeten hinausgehenden Text ein außerordentlich vielschichtiges und kunstvolles Stück Musik.

Menuettartig mutet die Tenor-Arie (Nr. 3) an; die Besetzung mit dem vollen Streicherapparat sowie der oft wechselnde Rhythmus verschärfen jedoch eher die Gegensätze zwischen einem Tanz und dem mit Worten wie „scharfe Rechnung“ oder „Qual und Hohn“ drohenden Text. Die Alt-Arie (Nr. 5) hingegen atmet Trost und Beruhigung. Gemeinsam oder im Wechsel, darin aber beständig, schreiten Flöte, Singstimme und Continuo. Entspannt und versöhnlich stimmen zum Abschluß Rezitativ und Choral.

God goeth up with shouting BWV 43

Composed for: 30 May 1726

Performed on: Ascension

Text: Unknown author (print Rudolstadt 1726). Movement 1: Psalm 47, 6-7. Movement 4: Mark 16, 19. Movement 11: verses 1 and 13 of the chorale *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ* by Johann Rist (1641)

Complete editions: BG 10: 95 – NBA I/12: 135

Between 2 February (Feast of Our Lady's Cleansing) and 15 September 1726 (14th Sunday after Trinity) Johann Sebastian Bach performed eighteen cantatas by his Meiningen-based cousin Johann Ludwig Bach in Leipzig. In addition, he performed seven works of his own, including BWV nos. 43 and 45 featured on this CD. The modern lover of Bach's music will probably wonder why he used much less ambitious compositions alongside his own. His contemporaries took a different view. Figural music in the service was intended rather for the devout ear than for the inquisitive mind; Bach's highly individual and complex forms of expression may have even disconcerted the listener – you may remember that Bach wasn't the first choice in 1723 when he applied for the post of Thomas Cantor in Leipzig.

In addition, it was an established custom to sing motets by other composers in the service, especially works from Erhard Bodenschatz' *Florilegium Portense* collection. Bach had already achieved most of the goals he had set himself at the beginning of his Leipzig period. In his first year in office he had performed works of his own – both new ones and those from his Weimar and Köthen periods – every Sunday. In his second year in office he had stuck to his ambitious plan of composing chorale cantatas right until Easter. Then he seemed to run out of librettists, or

those that were available no longer appealed to him. So why shouldn't we assume that he simply needed a break?

Since he still had to perform a cantata on every Sunday and holiday, Bach turned to his cousin's works, and not just his music but also the text collection from which Johann Ludwig took his librettos. In other words, the seven cantatas by Johann Sebastian Bach's own hand from this period were based on texts from the same source as the cantatas by Johann Ludwig Bach which Johann Sebastian also performed, to be exact, from the collection *Sonn- und Festtags-Andachten über die ordentlichen Evangelia*, which appeared in print in 1726. The author's name was not mentioned, Walter Blankenburg suggests that he may have been the Thuringian vicar Christian Helms (see Bach-Jahrbuch 1977, p. 7 ff.).

This collection offers two standardised cantata forms: a shorter one with two Gospel passages, one from the Old, one from the New Testament, a recitative / aria, aria / recitative sequence plus a final chorale (BWV 45 follows this structure) and a longer form. The latter centres on a poem with several verses before the final chorale, preceded by Gospel passages from the Old and New Testament and a recitative / aria sequence. This is the form of cantata BWV 43 treated here.

It starts with a large-scale tutti opening, reflecting the importance of the occasion and features a text from the psalms depicting Christ's Ascension. The short introduction is followed by a fugue, which is first performed by trumpet and continuo and then taken up by the choir voices with accompanying chords. Of course, the theme is a string of ascending notes. Before repeating the theme with a new text, Bach creates a dramaturgic pause for effect with a homophonic choir setting.

The recitative (no. 2) with its highly allusive text is followed by an aria of a belligerent and triumphant nature – the text alludes to a battle that is over now. The report of Christ's Ascension from the New Testament is only featured in a short recitative. There follows a weightier soprano aria of a surprisingly contemplative and subjective nature. Bach created a remarkable ascending motif, melismatic movement and hints of muted harmonies for the line "*Er schließt der Erden Lauf*". The service then continued with the sermon.

The second part of the cantata starts with a strikingly rousing *accompanato* recitative – telling of the battle between Satan and the Redeemer. This is followed by a victorious aria in the same style; due to the difficulty of the trumpet part Bach rewrote the instrumental solo for the violin on a later occasion. The alto aria between two further *secco* recitatives (no. 9) is noticeably less triumphant, in order to emphasise the dismal chromatics of misery, despair, and shame. The final chorale consists of two verses of a hymn by Johannes Rist. It's unusual that Bach doesn't care to resume the strikingly festive spirit of the opening chorus. This fact and the rather short musical treatment of the (comprehensive) text sometimes raises the question whether Bach not only borrowed from the text but also from the music of a work by his cousin from beyond the Thuringian Forest.

*

In banishment they will cast you BWV 44

Composed for: 21 May 1724

Performed on: Exaudi Sunday

Text: Unknown author. Movements 1 and 2: John 16, 2. Movement 4: verse 1 of the hymn with the same opening line by Martin Moller (1587). Movement 7: last verse of

the chorale *In allen meinen Taten* by Paul Fleming (1642).
Complete editions: BG 10: 129 – NBA I/12: 167

Like all Sundays with a Latin name, "Exaudi", the Sunday after Ascension, owes its name to the first word of the introit (opening chorus), which used to be the introduction to the service: "*Exaudi, Domine, vocem meam*" – "Lord, hear my voice". The readings of this day were taken from Jesus' farewell speeches, as recorded by St. John (15, 26 – 16, 4): The spirit of truth will come, but the disciples will be pursued.

Bach used the text of a now forgotten author, who probably wrote texts for nine other Bach cantatas. These works were performed in the same period of the ecclesiastical year, spread over the years 1724 and 1725. Of course, the line of thought of the cantata is based on the Bible text from the beginning. To include the believer in Christ's following, all Christians are called upon to become disciples and expose themselves to oppression, in other words pain and strife. This path is filled with sorrow, but it is the only way to heaven, especially as the Antichrist wants to block it with all his power. But God on guard prevents this on our behalf, which is why the spirit should trust in him alone: God has the best counsel in all matters. The image of the palm tree branches that are weighted to boost their growth must have been particularly striking for the Leipzig church-goer. In other words, this means the stronger the oppression, the more glorious the rewards. Bach's first chorus is preceded by a duet of the tenor and bass soloists accompanied by the two oboes and bass, creating a real five-part setting with closely interwoven motifs. In chorus no. 2 Bach even finds different forms of expression for the individual text sections; we even find some of Bach's rare dynamic notations ("*piano*") in lines speaking of death. Chorale no. 4 is a simple continuo set-

ting; the cantus firmus is performed by the tenor soloist. The following, strikingly declamatory recitative completes the line of thought of the cantata. This leaves room for a relaxed, liberated and assertive soprano aria – which doesn't stop Bach from allowing tempests and storms of sorrow to loom in the vocals and instruments.

A four-part chorale setting completes the cantata and emphasises the direction of its line of thought through a comparatively high setting, which produces a bright, shining sound in the voices.

*

It hath thee been told, Man, what is good BWV 45

Composed for: 11 August 1726

Performed on: 8th Sunday after Trinity

Text: Unknown author (print Rudolstadt 1726). Movement 1: Micah 6, 8. Movement 4: Matthew 4, 22-23. Movement 7: verse 2 of the chorale *O Gott, du frommer Gott* by Johann Heermann (1630)

Complete editions: BG 10: 153 – NBA I/18: 199

This work occupies the same position among Johann Sebastian Bach's cantatas and is based on the same text sources as Ascension cantata BWV 43, which is also featured on this CD. However, the text for the less festive occasion is based on the shorter of the two standard forms suggested in the 1726 Rudolstadt print. Both parts start with Bible text. The second part of the cantata quotes the last sentence of the Gospel of the day; from the Sermon on the Mount, Matthew 7, with the proverbial phrase "Ye shall know them by their fruits". These words are the nucleus of the entire cantata, and the words of the prophet at the beginning of the cantata derive their meaning from them.

Like in cantata BWV 43, Bach chooses his means of expression independently of the origin and structure of the text. To frame the cantata with the tutti setting, he assigns the Old Testament quotation to the choir, while the Gospel text is performed *arioso* in a smaller-scale setting. But both forms portray the text in different ways. In the arioso (no. 4) Bach gives the bass soloist the part of *Vox Christi*. The dynamic figures in the strings place an almost belligerent emphasis on Jesus' passionate words. By contrast, Bach turns the opening chorus with its text from the Prophets into a highly intricate fugue with a kind of double prelude. He develops the entire piece from a simple motif, with an anapaestic foot based on the rhythm of the sentence "It hath thee been told". This motif is anticipated in the instrumental introduction, and then performed by each choir voice in turn and finally in emphatic chords. Then the motif develops into a fugue theme, which again uses the first half of the text. After that, the choir sings the word "namely" in chords. Bach resumes this motif once again to express what is good for man – "God's word to hold fast". But the last note is longer ("told"), thus shifting the weight of the music to the word "hold", which is now sung on this note. The concerto-like nature of this movement is highlighted here, turning the unspectacular and quite mundane Sunday reading into an extraordinarily complex and ornate piece of music.

The tenor aria (no. 3) is a minuet-like movement; but the full-string orchestration and often-changing rhythm rather serve to highlight the contrasts between the dance setting and the text which threatens with words like "strict reckoning" or "pain and scorn". The alto aria (no. 5), by contrast, exudes consolation and reassurance. Together or alternating, but always consistent, flute, vocals and continuo stride along. The final recitative and chorale leave us feeling relaxed and appeased.

Dieu monte aux cieux au milieu des cris d'allégresse BWV 43

Création: pour le 30 mai 1726

Destination: Fête de l'Ascension du Christ

Texte: Poète inconnu (Impression Rudolstadt 1726).

Mouvement 1: Psaume 47, 6-7. Mouvement 4: Marc 16, 19. Mouvement 11: Strophes 1 et 13 tirées du choral «Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ» (Ô toi, Prince de vie, Seigneur Jésus-Christ) de Johann Rist (1641)

Éditions complètes: BG 10: 95 – NBA I/12: 135

Entre le 2 février (Fête de la Purification de la Vierge) et le 15 septembre 1726 (14^{ème} dimanche après la Trinité), Johann Sebastian Bach exécuta à Leipzig au total dix-huit cantates de son cousin Johann Ludwig Bach qui était maître de chapelle à Meiningen. Sept œuvres de sa propre plume vinrent s'y ajouter, œuvres parmi lesquelles se trouvent les BWV numéro 43 et 45 que vous pouvez entendre sur ce CD. L'amateur moderne de la musique de Bach s'étonnera et sera peut-être surpris de constater que le cantor de Saint-Thomas avait pu autoriser des compositions beaucoup moins ambitieuses que les siennes. L'auditeur contemporain de Bach voyait les choses différemment. L'emploi de musique figurative dans les services religieux ne s'ouvrait pas tellement à l'œil inquisiteur mais était plutôt au service de l'auditeur croyant ; l'art expressif spécial et difficile d'accès qui caractérise souvent l'art de Bach a même souvent dû irriter l'auditeur de l'époque – Bach, souvenez-vous, n'était pas considéré comme candidat de premier choix lorsqu'il s'était présenté en 1723 au poste de cantor à Leipzig.

En outre, il était une coutume bien établie de chanter pendant les services religieux également des motets d'autres compositeurs, surtout ceux qui faisaient parties

des pièces réunies dans le *Florilegium Portense* par Erhard Bodenschatz. Bach avait, en fin de compte, déjà rempli une grande partie de son programme initial à Leipzig. Au cours de la première année de fonctions, c'était ses propres œuvres, que ce soient des morceaux qu'il avait nouvellement composés ou des œuvres qu'il avait repris de son stock provenant de son travail à Weimar et à Köthen, qui avaient été exécutés chaque dimanche. Au cours de sa deuxième année de charges, il forma le projet ambitieux de composer des cantates chorales ; toujours est-il qu'il tenu bon dans cette voie jusqu'à la Fête de Pâques. C'est alors, semble-t-il, qu'il n'eut plus d'auteurs à disposition ou que ceux qui s'offraient ne lui convenaient plus. Pourquoi n'aurait-il pas eu le droit de s'accorder une pause ?

Puisqu'il devait néanmoins exécuter une cantate pour chaque dimanche et jour de fête, Bach s'intéressa à la création de son cousin, et ceci non seulement en ce qui concerne la musique mais aussi les recueils de textes desquels Johann Ludwig s'était inspiré pour composer ses morceaux. Ce qui revient à dire que les textes des sept cantates issues de la main de Johann Sebastian Bach et datant de l'époque dont il s'agit ici, proviennent de la même source que ceux des cantates de Johann Ludwig Bach que Bach a exécuté lui-même, à savoir du recueil «Sonn- und Festtags-Andachten über die ordentlichen Evangelia» (Méditations sur les Évangiles réguliers pour les dimanches et jours de fête) qui avait paru en 1726. Le nom de l'auteur n'est pas cité, Walter Blankenburg propose ici comme auteur le pasteur de Thuringe, Christian Helms (dans le *Bach-Jahrbuch* (*L'Almanach Bach*) 1977, page 7 et suivantes).

Ce recueil offre deux formes standardisées qui permettent de déterminer la structure des cantates : une forme assez

courte contenant une parole de la Bible tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament, un couple récitatif / air, air / récitatif de chaque et le choral final (BWV 45 suit ce modèle) ainsi qu'une forme plus longue. Un poème à plusieurs strophes précédant le choral final, qui, lui, est précédé d'une parole de la Bible tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que d'un couple récitatif / air forme le centre de cette forme plus longue. La cantate BWV 43 que nous allons examiner à présent suit ce modèle.

Elle commence par un mouvement exécuté en tutti, de grand format, représentatif de la fête correspondant à l'adaptation musicale des paroles du Psaume renvoyant à l'Ascension du Christ. La brève introduction est suivie d'une fugue qui est interprétée d'abord par les trompettes et le continuo, ensuite par les voix du chœur soutenues par des accords. C'est vers les hauteurs que nous guide la suite de tons qui caractérise ce thème. Avant de répéter le thème musical sous-tendant un nouveau texte, Bach crée un silence expressif, marque distinctive de la composition dramatique, en intégrant une phase chorale homophone.

Le récitatif (n° 2) dont les paroles sont riches en allusions, est suivi d'un air qui se caractérise par son aspect combattant et triomphal – le texte fait allusion à un combat qui a pris fin. Bach par contre n'accorde que peu d'importance au récit même de l'Ascension tiré du Nouveau Testament, récit qu'il traduit sous forme d'un bref récitatif. L'air chanté sur un ton subjectif et méditatif surprenant, qui est interprété par le soprano et qui suit ce récitatif, occupe, lui, plus de place. Bach choisit un motif remarquablement ascendant, des harmonies assombries de mouvements et allusions mélismatiques pour interpréter le vers «Il clôt le cours du monde». C'est après cet air que le service religieux se poursuivait par le sermon.

La deuxième partie de la cantate commence avec un récitatif en accompagnato qui secoue les âmes – il est en effet question du combat entre Satan et le Sauveur. L'air suivant, combattant et victorieux continue la représentation de ce combat ; en raison de la difficulté d'exécution que représente la partie jouée par les trompettes, Bach a autorisé, à une date ultérieure, une exécution de la partie instrumentale en solo par un violon. L'air n° 9 chanté en contralto et placé entre deux autres récitatifs secco réprime sensiblement l'idée de victoire pour mettre encore plus nettement l'accent sur le chromatisme morne exprimant la détresse, la misère et l'opprobre. Le choral final comprend deux strophes d'un cantique de Johannes Rist; il est étrange que Bach se prive de la reprise du caractère solennel et si présent dans le chœur d'introduction. De temps en temps, en raison de ce dernier aspect et de la forme relativement concise de l'adaptation musicale du texte (volumineux), on est amené à se poser la question à savoir si Bach s'était inspiré non seulement au niveau du texte mais aussi au niveau musical d'une œuvre de son cousin qui était maître de chapelle de l'autre côté de la Forêt de Thuringe.

*

Ils vous mettront au ban BWV 44

Création: pour le 21 mai 1724

Destination: le Dimanche Exaudi (le 6^{ème} dimanche après Pâques)

Texte: Poète inconnu. Mouvements 1 et 2: Jean 16, 2. Mouvement 4: Strophe 1 du cantique qui commence aussi ainsi de Martin Moller (1587). Mouvement 7: dernière strophe du choral «In allen meinen Taten» (Dans tous mes actes) de Paul Fleming (1642).

Éditions complètes: BG 10: 129 – NBA I/12: 167

«Exaudi», le dimanche après la Fête de l'Ascension, doit son nom – comme tous les dimanches désignés par des mots latins – aux premières paroles de l'introït (chant exécuté pendant l'entrée du célébrant et de ses ministres) qui ouvrirait à l'origine la messe: «Exaudi, Domine, vocem meam» – «Seigneur, entends ma voix». Le texte qui était lu ce jour, était tiré du discours d'adieu de Jésus tel que l'Évangéliste Saint Jean (15, 26 - 16, 4) le rapporta: l'Esprit de vérité viendra mais les disciples seront poursuivis.

Bach eut recours au texte d'un poète qui n'est plus connu et de la plume duquel proviennent de toute probabilité les textes de neuf autres cantates. Par contre ces pièces ont été jouées à la même époque de l'année religieuse, réparties sur les années 1724 et 1725. L'enchaînement des idées de la cantate émane bien sûr de la parole biblique qui marque le début du service. Afin d'associer immédiatement et étroitement les fidèles à la succession du Christ, chaque chrétien est invité à devenir un disciple et à s'exposer ainsi à la persécution, c.-à-d. aux attaques de l'extérieur et à de lourds supplices. Cette voie est pleine d'afflictions, mais elle est la seule voie qui mène au ciel, d'autant plus que l'Antéchrist essaie à toute force de barrer le chemin. Seul Dieu surveillant préserve les âmes, c'est pourquoi elles doivent se confier à lui: Dieu sait que faire en toute occasion. L'image des rameaux de palmier a dû très fortement impressionner l'assemblée des fidèles de Leipzig, rameaux auxquels il fallait accrocher des poids pour en favoriser la croissance. Ce qui veut dire au sens figuré: plus la persécution est lourde, plus le salaire en sera exquís.

Bach place un duo de solistes ténor et basse avant le premier chœur. Les deux hautbois et la contrebasse viennent rejoindre le duo vocal de sorte qu'il en résulte un mouvement de motifs étroitement entrelacés et auquel parti-

cipent en réalité cinq voix. Dans le chœur n° 2, Bach trouve des formes d'expression différentes selon les phases du texte; alors qu'il est question de la mort, il prescrit même de jouer ce passage "piano", ce qui est l'une des rares indications d'expression dynamique dans ces cantates. Le choral n° 4 est un mouvement simple en continuo; le ténor chante le cantus firmus. Le raisonnement contenu dans la cantate aboutit et s'accomplit dans le récitatif qui suit et qui est fortement déclamatoire. Ensuite l'air de soprano laisse place à l'expression de la détente, de la libération et de la certitude dans la foi – ce qui n'empêche pas Bach de faire s'élever les voix et les instruments quand il s'agit dans la partie centrale d'orages et de tempêtes des tribulations.

Un mouvement à quatre voix clôture la cantate et explicite l'objectif de son raisonnement de par sa conduite relativement élevée et le son des voix éclatant, rempli de luminosité.

*

Il t'a été dit, homme, ce qui est bon BWV 45

Création: pour le 11 août 1726

Destination: le 8^{ème} dimanche après la Trinité.

Texte: Poète inconnu (Impression Rudolstadt 1726).

Mouvement 1: Michée 6, 8. *Mouvement 4:* Matthieu 4, 22-23. *Mouvement 7:* Strophe 2 tirée du choral «O Gott, du frommer Gott» (Ô Dieu, dieu pieux) de Johann Heermann (1630)

Éditions complètes: BG 10: 153 – NBA I/18: 199

En ce qui concerne la place que prend ce morceau dans la création de cantates de Johann Sebastian Bach ainsi que le choix des textes, il faut faire les mêmes réflexions que

pour la cantate de l'Ascension BWV 43 qui est également contenue dans ce CD. Néanmoins le texte choisit la forme standard proposée dans l'impression de Rudolfstadt de 1726 et qui est la plus courte des deux en raison de l'occasion à laquelle la cantate sera joué et qui est un peu moins solennelle.

Les deux parties commencent par une parole biblique. Au début de la première partie, on répète la première phrase de l'Évangile qui a été choisi pour ce dimanche ; on lisait un extrait du sermon sur la montagne, Matthieu 7, qui contient la phrase devenue proverbiale «C'est à leurs fruits que vous les reconnaîtrez». Ce sont précisément ces mots qu'il faut considérer comme cœur de la cantate toute entière, la parole du prophète Michée se rapportant donc aussi à cette idée dès l'ouverture de la cantate.

C'est d'ailleurs indépendamment de l'origine et de la structure du texte que Bach choisit son moyen d'expression, comme cela a été le cas pour la cantate BWV 43. Afin d'encadrer la cantate par le tutti, il délègue au chœur la tâche de chanter la citation de l'Ancien Testament alors que c'est l'arioso qui interprète la parole de l'Évangile en un mouvement plus petit. Cependant les deux formes amènent à faire des présentations du texte différentes. Dans l'arioso (n° 4), Bach fait représenter la «Vox Christi» par le soliste basse. Les figures, analogies musicales pleines de vitalité, jouées par les violons confèrent aux paroles passionnées de Jésus une vigueur combattante. Bach, par contre, habille le chœur d'introduction, comportant le texte du prophète, d'une fugue très raffinée avec une sorte de double prélude. Il développe le morceau entier à partir d'un motif simple dont il obtient le rythme anapestique en mettant la phrase «Il t'a été dit» fortement en relief. Ce motif sera prémité dans l'intro-

duction instrumentale, puis interprété par les voix de chœur les unes après les autres et enfin en accords renforcant ainsi la figuration. Ce n'est qu'après ceci que le motif se prolonge en un thème de fugue qui, lui, en revanche, englobe la première moitié du texte. Après cela, le chœur interprète le mot «nämlich» (à savoir) en accords. Afin d'exprimer ce qui est donc à présent bon pour l'homme, c'est à dire «Gottes Wort halten» (honorer la parole de Dieu), Bach a recours à nouveau au motif cité plus haut. À la seule différence qu'il fait tenir plus longtemps le dernier ton «-sagt» (dit) et fait ainsi glisser le poids de la musique sur le mot «halten» (honorer) qui est maintenant chanté sur ce ton. En même temps, le caractère concertant du mouvement réapparaît plus distinctement. Et ainsi à partir d'un texte qui n'a au fond rien de sensationnel et qui ne dépasse pas le cadre de ce qui était prêché chaque dimanche, Bach a créé un morceau de musique extrêmement hétérogène et élaboré avec art.

L'air du ténor (n° 3) rappelle le menuet; cependant la composition faite de tous les instruments à cordes ainsi que le rythme souvent changeant accentuent plutôt les contrastes existant entre une danse et le texte qui profère des menaces avec les mots comme «scharfe Rechnung» (comptes sévères) ou «Qual und Hohn» (Les tourments et le mépris). En revanche, l'air du contralto (n°5) respire la consolation et l'apaisement. Ensemble ou en alternance, les flûtes, les parties de chant et le continuo vont pourtant continuellement de l'avant. Pour conclure, le récitatif et le choral réconcilient et apportent la détente.

Dios ascienda con alborozo BWV 43

Génesis: hacia el 30 de mayo de 1726

Destino: Festividad de la Ascensión del Señor

Texto: Autor desconocido (edición Rudolstadt 1726).

Frase 1: salmo 47, 6-7. Frase 4: Marcos 16, 19. Frase 11: estrofas 1 y 13 tomadas del coral “Tú, Príncipe de la vida, Señor Jesucristo” de Johann Rist (1641)

Ediciones completas: BG 10: 95 – NBA I/12: 135

Entre el 2 de febrero (festividad de la Purificación de María) y el 15 de septiembre de 1726 (domingo XIV después de la fiesta de la Santísima Trinidad) Johann Sebastian Bach interpretó en Leipzig un total de dieciocho cantatas de su primo Johann Ludwig Bach, que ejercía la profesión en Meiningen. A ellas añadió siete obras propias entre las que a su vez se contaban las que pueden escucharse en este CD con los números BWV 43 y 45. Puede que los modernos amantes de la música bachiana se asombren y hasta se sorprendan por el hecho de que el Cantor de Santo Tomás admitiera al lado de sus obras otras composiciones mucho menos ambiciosas. En cambio, sus contemporáneos contemplaban esta circunstancia desde otra perspectiva. La música figurada dentro de la Liturgia no se revelaba tanto a la contemplación estudiosa, sino que se ponía al servicio de los fieles oyentes. Puede que muchas veces haya llegado a escandalizar a los oyentes el caprichoso y difícil aire expresivo de Bach. No olvidemos que no obtuvo el número uno cuando en 1723 se presentó como candidato al puesto de Cantor de Santo Tomás de Leipzig.

Por lo demás formaba parte de las costumbres más arraigadas del servicio religioso cantar motetes de otros compositores, en especial las piezas recogidas en el *Florile-*

gium Portense de Erhard Bodenschatz. A fin de cuentas, Bach había cumplido ya en gran medida su proyecto inicial de Leipzig. En el primer año de ejercicio de su cargo, se interpretaron domingo a domingo las obras originales escritas o las procedentes del acervo de Weimar y Köthen. Durante el segundo año de su mandato, hasta el domingo de Pascua, mantuvo en pie el ambicioso plan de componer cantatas corales. A partir de entonces da la impresión de que faltaban poetas capaces de ofrecerle textos o no lo inspiraban los que le ofrecían. ¿Por qué no iba a poder disfrutar él de una pausa?

Pero como cada domingo y cada festivo había interpretado una cantata, recurrió Bach a la obra de su primo, y no sólo en el ámbito musical, sino también a la colección de textos de la que Johann Ludwig había tomado sus piezas. Es decir, que las siete cantatas propias de Johann Sebastian Bach recababan sus textos, durante el período mencionado, de la misma fuente que las cantatas por él interpretadas y compuestas por Johann Ludwig Bach, a saber: de la colección titulada “Meditaciones dominicales y festivas sobre los Evangelios Ordinarios”, que se publicó en el año 1726. No se cita el nombre de su autor, si bien Walter Blankenburg propone (en el Anuario de Bach 1977, pág. 7 y ss.) al sacerdote turingio Christian Helms como autor de estos poemas.

Sobre la forma de desarrollar estas cantatas, esta colección ofrece dos formas estandarizadas: una más corta que arranca de una frase bíblica del Antiguo y del Nuevo Testamento, cada una de las cuales se sustenta en el binomio de recitativo / aria y aria / recitativo, más el canto coral final (este modelo es el que sigue BWV 45), y otra forma más larga. Su centro lo ocupa un poema de varias estrofas que precede al canto coral final, y que en cada caso va encabezado por una frase bíblica del Antiguo y del Nue-

vo Testamento, así como por un pareado de recitativo / aria. Esta es la forma a que se atiene la cantata BWV 43 de la que nos ocuparemos seguidamente.

Comienza con una frase cantada por tutti, de gran formato, convenientemente representativa de la festividad y en la cual se enfatiza el texto del salmo que hace referencia a la Ascensión de Cristo. A su escueta introducción sigue una fuga que al principio es guiada por la trompeta y el continuo, y después por las voces del coro apoyadas en los acordes. Evidentemente, la sucesión de los tonos de este tema nos hace mirar hacia las alturas. Antes de repetir el material temático sobre el texto siguiente, Bach crea una pausa artística dramática con un fragmento coral homófono.

Al recitativo (nº 2) de texto tan sugerente, sigue un Aria de talante batallador-triunfal: el texto hace mención de una batalla que ha concluido. Para Bach, el relato neotestamentario de la Ascensión no da para mucho más de un escueto recitativo. Mayor peso atribuye al aria que a continuación desarrolla en un tono de soprano asombrosamente subjetivo y meditabundo. Bach aplica un motivo admirablemente ascendente, un movimiento melismático y unas alusiones de turbadas armonías a la frase “Él cierra su ciclo terrenal”. A continuación sigue la homilía de la celebración litúrgica.

La segunda parte de la cantata comienza con el recitativo acompañando, lleno de clamorosas vibraciones, en el que se describe la lucha entre Satán y el Redentor. A este gesto sigue también el aria contigua de trazos épico-victoriosos; debido a la dificultad de la parte de trompeta, Bach daría entrada también seguidamente a una interpretación de la parte instrumental del solo con un violín. La alt-aria (nº 9) emplazada entre otros dos recitativos secco, recupera

notoriamente la idea del triunfo para acentuar con tanta mayor claridad el contraste con el oscuro cromatismo de las lamentaciones, la ignominia y la miseria. El canto coral final comprende dos estrofas tomadas de una canción de Johannes Rist; lo asombroso es que Bach renuncia a volver otra vez al carácter festivo tan presente en el coro inicial. Esto y la forma globalmente escasa de la entonación del (amplio) texto, suscita en ocasiones la duda de si no se habría apoyado Bach en la obra de su primo –en ejercicio al otro lado de la Selva Turingia– no solamente en la vertiente textual, sino también en la musical.

*

Os expulsarán BWV 44

Génesis: hacia el 21 de mayo de 1724

Destino: Domingo de Exaudi

Texto: Autor desconocido. Frases 1 y 2: Juan 16, 2. Frase 4: estrofa 1ª de la canción de igual comienzo de Martin Moller (1587). Frase 7: última estrofa del canto coral titulado “En todos mis actos” de Paul Fleming (1642).

Ediciones completas: BG 10: 129 – NBA 1/12: 167

“Exaudi”, el domingo siguiente a la fiesta de la Ascensión del Señor, recibe su nombre –igual que todos los domingos designados con palabras latinas– de la primera palabra del Introito (canto de entrada) con el que originalmente se daba inicio a la misa: “Exaudi, Domine, vocem meam” – “Señor, escucha mi voz”. La lectura de ese día se tomaba del discurso de despedida de Jesús tal como se nos ha transmitido en el Evangelio de San Juan (15, 26 – 16, 4): vendrá el Espíritu de la Verdad, pero los discípulos serán perseguidos.

Bach recurre al texto de un poeta relegado al olvido, de cuya pluma proceden previsiblemente los textos de otras nueve cantatas. Estas piezas fueron puestas en música a lo largo de los años 1724 y 1725 en el mismo período del año litúrgico. La secuencia argumental de la cantata toma lógicamente ocasión e inicio de la frase bíblica. Para implicar inmediatamente al creyente en el seguimiento de Cristo, se pide a cada cristiano que sea su discípulo y que por lo tanto se exponga a la persecución, es decir, al rechazo y al más profundo dolor. Este camino está plagado de tribulaciones, pero es el único que lleva al cielo, sobre todo si tenemos en cuenta que el Anticristo intenta entorpecerlo con todas sus fuerzas. Sólo la tutela de Dios le librará de ese ataque y por ello el alma tiene que confiar únicamente a él: Dios le aconsejará en todas las cosas. Especialmente penetrante parece haber sido el efecto que surtió el símil de la rama de la palmera en los fieles de Leipzig que asistían a la celebración litúrgica: para acelerar el crecimiento de este árbol hay que colgar pesos de sus ramas. En sentido figurado, esto significa que cuanto más dura sea la persecución tanto más preciosa será la recompensa.

Bach hace que al primer coro preceda un dueto de solistas tenor y bajo. Al dueto vocal se incorporan los dos oboes y el bajo, de modo que surge una frase estrechamente entretreída de motivos a cinco voces reales. En el coro número 2, encuentra Bach diversas formas de expresión para cada uno de los pasajes del texto: donde se habla de la muerte, prescribe él una de las instrucciones dinámicas infrecuentes (“piano”). El canto coral número 4 es simple y llanamente una frase en continuo; el cantus firmus es interpretado por el tenor solista. La coherencia argumental de la cantata se consuma en el recitativo notablemente declamatorio que se le añade. Después se abre un espacio para una serie de características desprendidas,

liberadas y certeras en el aria de soprano, circunstancia que no disuade a Bach de precipitar en la parte central, tanto en voz como en instrumentos, la tempestad y la inelencuencia de la aflicción.

Una frase coral a cuatro voces pone fin a la cantata dejando patente el objetivo de su argumentación a través de una conducción relativamente alta y por tanto a través del sonido brillante y luminoso de las voces.

*

Te ha sido dicho, hombre, lo que es bueno BWV 45

Génesis: hacia el 11 de agosto de 1726

Destino: domingo VIII después de la Fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido (edición Rudolstadt 1726).

Frase 1: Miqueas 6, 8. Frase 4: Mateo 4, 22-23. Frase 7: estrofa 2ª del canto coral “Oh Dios, Dios de piedad” de Johann Heermann (1630)

Ediciones completas: BG 10: 153 – NBA I/18: 199

Sobre la posición que corresponde a esta pieza dentro de la creación de cantatas de Johann Sebastian Bach, y por lo que se refiere a la selección de los textos, se puede decir lo mismo que hemos referido en relación con la cantata de la Ascensión BWV 43 también incluida en este CD. De todos modos, el texto prevé para las efemérides menos solemnes la más corta de las dos formas estándar ofrecidas en la edición de Rudolstadt de 1726.

Ambas partes comienzan con una frase bíblica. Al comienzo de la segunda, se repite la última frase del Evangelio del domingo. La lectura se ha tomado del Sermón

de la Montaña, Mateo 7, con la frase proverbial “Por sus frutos los conoceréis”. Es precisamente esta frase la que debemos considerar como célula embrionaria de toda la cantata, si bien el dicho profético toma su sentido como preludio de la cantata.

Por lo demás, independientemente del origen y de la estructura del texto, Bach elige el medio de expresión como ya hiciera en la mencionada cantata BWV 43. Para que el tutti sirva de marco a la cantata, traslada al coro la cita veterotestamentaria, mientras que la palabra evangélica se expone en la frase menor de tono arioso. Pero ambas formas nos llevan a diversas representaciones del texto. En el arioso (nº 4), Bach presenta al bajo solista como “Vox Christi”. Las figuras vitales de los instrumentos de arco imprimen un acento belicoso a las apasionadas palabras de Jesús. Por el contrario, Bach reviste al coro de entrada con el texto profético en una fuga sumamente refinada, con una especie de doble preludio. Desarrolla toda la pieza partiendo de un motivo sencillo cuyo ritmo anapéstico recoge de la acentuación ponderada de la frase “Te ha sido dicho”. Este motivo se imita por anticipado en la introducción instrumental, y después se interpreta con mayor pujanza por las voces del coro en forma sucesiva, y por último a base de acordes. Es entonces cuando sigue tejiéndose el motivo en un tema de fuga que a su vez abarca la primera mitad del texto. A continuación el coro interpreta en acordes la palabra “nämlich” (=es decir). Para expresar lo que es bueno para el ser humano, es decir: “guardar la palabra de Dios”, Bach recurre nuevamente al motivo antes citado. Tan sólo hace que la última nota (“-sagt” = “dicho”) se mantenga más tiempo desplazando de este modo el peso de la música sobre la palabra “halten” cantada en esta nota. Al mismo tiempo reaparece con más vigor todavía el carácter concentrado de la frase. De este modo, partiendo de un texto que nada tiene en

sí de espectacular y que no destaca por encima del listón de lo que se proclama cada domingo, surge una pieza musical extraordinariamente polidrica y artística.

A modo de minuetto se luce el aria de tenor (nº 3); pero su cobertura con todo el aparato de instrumentos de arco, así como el ritmo muchas veces cambiante, vienen a avivar la contraposición entre una danza y el texto amenazante con las palabras “scharfe Rechnung” (=cuenta estricta) o “Qual und Hohn” (=tormento e ignominia). Por el contrario, la alt-aria (nº 5) respira sosiego y alivio. Al unísono o en forma alternada, pero con total consistencia, se da paso a la flauta, a la voz del cantor y al continuo. Al final hay un recitativo y un canto coral que ofrecen una impresión distendida y apaciguadora.

Vol. 16

Kantaten • Cantatas

BWV 46-48

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 46), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 47), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 48)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 46-48), Wolfram Wehnert (BWV 48)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April 1973 (BWV 48), September/Dezember 1977 / Januar 1978 (BWV 46), Februar/Oktober 1982 (BWV 47)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei *BWV 46 (18'52)*

Look indeed and see then if there be a grief • Regarde donc s'il est douleur •

Mirad y ved, si hay mayor dolor

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Rob Roy McGregor - Tromba • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe da caccia • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden *BWV 47 (23'32)*

Who himself exalteth, he shall be made to be humble • Quiconque s'élève sera abaissé •

Quien se exalta será humillado

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso

Günther Passin, Nora Gudrun Spitz - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen *BWV 48 (15'01)*

A poor man am I, who will set me free • Moi être misérable, qui viendra me délivrer •

Misero de mí, quién me librará

Marga Hoeffgen - alto • Aldo Baldin - tenore

Günther Passin, Otto Winter - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 46 „Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei“

No. 1	Coro:	Schauet doch und sehet	1	6:51
		<i>Tromba, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	So klage, du zerstörte Gottesstadt	2	1:47
		<i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (B):	Dein Wetter zog sich auf von weitem	3	3:22
		<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (A):	Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein	4	0:59
		<i>Violoncello, Organo</i>		
No. 5	Aria (A):	Doch Jesus will auch bei der Strafe	5	4:16
		<i>Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II</i>		
No. 6	Choral:	O großer Gott von Treu	6	1:37
		<i>Tromba, Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 46				18:52

BWV 47 „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedriget werden“

No. 1	Coro:	Wer sich selbst erhöht	7	7:07
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (S):	Wer ein wahrer Christ will heißen	8	8:18
		<i>Organo solo, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (B):	Der Mensch ist Kot, Stank, Asch und Erde	9	2:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (B):	Jesu, beuge doch mein Herze	10	5:00
		<i>Oboe I, Violino I solo, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Choral:	Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehren	11	1:00
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 47				23:32

BWV 48 „Ich elender Mensch”

No. 1	Coro:	Ich elender Mensch	12	4:09
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	O Schmerz, o Elend, so mich trifft	13	1:40
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Choral:	Solls ja so sein, daß Straf und Pein	14	0:46
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		
No. 4	Aria (A):	Ach, lege das Sodom der sündlichen Glieder	15	2:47
		<i>Oboe I, Violoncello, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (T):	Hier aber tut des Heilands Hand	16	0:57
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (T):	Vergibt mir Jesus meine Sünden	17	3:34
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Herr Jesu Christ, einiger Trost	18	1:08
		<i>Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>		

Total Time BWV 48 15:01

Total Time BWV 46, 47, 48 57:25

1. Coro

Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat. Denn der Herr hat mich voll Jammers gemacht am Tage seines grimmen Zorns.

2. Recitativo

So klage, du zustörte Gottesstadt,
Du armer Stein- und Aschenhaufen!
Laß ganze Bäche Tränen laufen,
Weil dich betroffen hat
Ein unersetzlicher Verlust
Der allerhöchsten Huld,
So du entbehren mußt
Durch deine Schuld.
Du wurdest wie Gomorra zugerichtet,
Wiewohl nicht gar vernichtet.
O besser wärest du in Grund verstört,
Als daß man Christi Feind jetzt in dir lästern hört.
Du achtest Jesu Tränen nicht,
So achte nun des Eifers Wasserwogen,
Die du selbst über dich gezogen,
Da Gott, nach viel Geduld,
Den Stab zum Urteil bricht!

3. Aria

Dein Wetter zog sich auf von weiten,
Doch dessen Strahl bricht endlich ein
Und muß dir unerträglich sein,

1. Chorus

Look indeed and see then if there be a grief like to my grief which hath stricken me. For the Lord hath me with sorrow made full on that day of his furious wrath.

2. Recitative

Then cry aloud, thou fallen town of God,
Thou wretched heap of stone and ashes!
Let brimming streams of tears be flowing,
For thee hath stricken now
An irreplaceable loss
Of that most precious grace
Which thou must do without
Through thine own fault.
Thou wast just like Gomorrah sternly dealt with,
Albeit not destroyed.
Oh, better hadst thou been leveled low
Than that the foe of Christ should blaspheme now in
thee.
Though thou wouldst Jesus' tears not heed,
Yet heed thou still the tidal wave of passion
Which thou upon thyself dost summon,
For God, who long forbears,
The rod of judgement wields.

3. Aria

Thy tempest gathered from great distance,
But now its fires at last break loose
And must thee surely overwhelm,

1. Chœur

*Regardez donc s'il est douleur pareille à ma douleur,
dont j'ai été frappée. Car le Seigneur m'a rempli de
détresse au jour de sa terrible colère.*

2. Récitatif

Lamente-toi, ô ville de Dieu détruite,
Misérable amas de pierres et de cendres !
Laisse couler des torrents entiers de larmes
Parce que tu as été touché
Par une perte irremplaçable,
Celle de la faveur suprême
Dont tu dois te priver
De par ta faute.
Tu as été abîmé comme Gomorrhe,
Quoique n'étant pas détruite complètement.
Il aurait mieux fallu que tu sois détruite de fond en comble
Plutôt que de devoir entendre l'ennemi du Christ
blasphémer entre tes murs.
Tu ne respectes pas les larmes de Jésus,
Prends maintenant garde aux vagues houleuses de la
repentance
Que tu as toi-même attirées sur toi,
Car Dieu, après avoir montré beaucoup de patience,
Va rendre son verdict.

3. Air

Ton orage s'est annoncé de loin,
Mais son éclair fait enfin son apparition
Ce qui doit te paraître insupportable,

1. Coro

*Mirad y ved, pues, si hay mayor dolor que mi dolor,
que me ha agobiado. Porque el Señor me ha inundado
de lamentaciones en el día de su furiosa ira.*

2. Recitativo

¡Grita entonces con fuerza, tú, perturbada ciudad de
Dios,
miserable montón de piedras y cenizas!
Deja correr todos tus arroyos de lágrimas,
porque ahora te ha agobiado
una irreparable pérdida
de la más preciada clemencia,
de la que te ves privada
por tu culpa.
Tú quedarás maltrecha como Gomorra,
pero no destruida.
¡Oh! Mejor te hubieran arrasado,
que los enemigos de Cristo debieran blasfemar sobre ti.
Aunque no quieras apreciar las lágrimas de Jesús,
aprecia ahora las indignantes oleadas,
que sobre ti se convocan,
pues Dios, luego de gran paciencia,
la vara de la sentencia alza.

3. Aria

Tu tiempo se arremolina desde gran distancia,
pero ahora sus rayos se desatan
y deberán caer sobre ti,

Da überhäufte Sünden
 Der Rache Blitz entzünden
 Und dir den Untergang bereiten.

4. Recitativo

Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein,
 Es sei Jerusalem allein
 Vor andern Sünden voll gewesen!
 Man kann bereits von euch dies Urteil lesen:
 Weil ihr euch nicht bessert
 Und täglich die Sünden vergrößert,
 So müsset ihr alle so schrecklich umkommen.

5. Aria

Doch Jesus will auch bei der Strafe
 Der Frommen Schild und Beistand sein,
 Er sammlet sie als seine Schafe,
 Als seine Küchlein liebeich ein.
 Wenn Wetter der Rache die Sünder belohnen,
 Hilft er, daß Fromme sicher wohnen.

6. Choral

O großer Gott von Treu,
 Weil vor dir niemand gilt
 Als dein Sohn Jesus Christ,
 Der deinen Zorn gestillt,
 So sieh doch an die Wunden sein,
 Sein Marter, Angst und schwere Pein;
 Um seinetwillen schone,
 Uns nicht nach Sünden lohne.

For surfeit of transgression
 Shall lightning's wrath enkindle
 And send its certain doom upon thee.

4. Recitative

And yet thou must, o sinner, not suppose
 That now Jerusalem alone
 Is more than others filled with error!
 To you already one may read this judgement:
 Since ye shun amendment
 And daily your sins are increasing,
 Ye shall ev'ry one meet that dreadful destruction.

5. Aria

Yet Jesus shall e'en midst the judgement
 The righteous' shield and helper be,
 He gathers them as his own sheep now,
 As his own chicks, so dear, to him.
 When tempests of vengeance are sinners rewarding
 He helps the righteous dwell securely.

6. Chorale

O faithful God, so great,
 Before thee none hath weight
 But thy Son Jesus Christ,
 Who thy great wrath hath stilled;
 So gaze upon those wounds of his,
 His torment, fear and grievous pain;
 And for his sake protect us,
 Nor for our sins repay us.

Car les péchés amoncelés
Enflamment la foudre de la vengeance
Et prépare ta ruine.

4. Récitatif

Mais n'allez point vous imaginer, ô pécheurs,
Que seule Jérusalem
Était remplie d'autres péchés!
Voilà déjà qu'il est écrit ce jugement sur vous:
Parce que vous ne vous améliorez pas
Et que vos péchés grandissent jour après jour,
Vous devrez tous périr de cette horrible manière.

5. Air

Mais Jésus veut aussi être dans le châtiment
Le bouclier et le secours des fidèles,
Il les rassemble comme ses moutons,
Aussi affectueusement que la poule ses poussins;
Quand l'orage de la vengeance récompense les pécheurs,
Il s'emploie à préserver la sécurité des fidèles.

6. Choral

Ô grand Dieu de fidélité,
Parce que personne ne représente à tes yeux
Ce qu'est ton Fils Jésus-Christ
Qui a su apaiser ta colère,
Vois donc ses blessures,
Son martyr, sa peur et son lourd supplice;
Pour l'amour de lui épargne-nous
Et ne nous fais pas payer pour nos péchés.

pues el exceso de pecados
enciende los relámpagos de ira
y te acarrearán la ruina.

4. Recitativo

Sin embargo, ¡no debes suponer, oh pecador,
que Jerusalén sola,
sea más que otras, colmadas de pecados!
A ti ya debe dictarse esta sentencia:
ya que no te has enmendado
y los pecados aumentan cada día,
encontrando así todos su destrucción.

5. Aria

Sin embargo Jesús en medio del castigo,
será piadoso escudo y defensor,
Él reúne a todas sus ovejas,
como sus tiernos polluelos;
cuando tempestades de venganza premien a los pecadores,
su ayuda es refugio para los piadosos.

6. Coral

Oh gran Dios de fe,
delante de ti nadie vale
como tu hijo Jesucristo,
que tu cólera ha calmado,
mirad pues sus heridas,
su martirio, angustia y gran pasión;
protégenos por amor a él,
y no por el pago de nuestros pecados.

1. Coro

*Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, und
wer sich selbst erniedriget, der soll erhöht werden.*

2. Aria

Wer ein wahrer Christ will heißen,
Muß der Demut sich befleißigen.
Demut stammt aus Jesu Reich.
Hoffart ist dem Teufel gleich.
Gott pflegt alle die zu hassen,
So den Stolz nicht fahren lassen.

3. Recitativo

Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde;
Ist's möglich, daß vom Übermut,
Als einer Teufelsbrut,
Er noch bezaubert werde?
Ach Jesus, Gottes Sohn,
Der Schöpfer aller Dinge,
Ward unsertwegen niedrig und geringe;
Er duldte Schmach und Hohn;
Und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?
Gehört sich das vor einen Christen?
Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,
Tu Buß und folge Christi Spur;
Wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!
Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

1. Chorus

*Who himself exalteth, he shall be made to be humble,
and who doth make himself humble, he shall be made
exalted.*

2. Aria

He who would be called true Christian
Must to meekness give much practice;
Meekness comes from Jesus realm.
Haughty pride is devil's fare,
God treats all those with his hatred
Who their pride do not abandon.

3. Recitative

Mankind is dirt, stench, earth and ashes;
How could it be arrogance,
Born of the devil's brood,
Still yet so fascinated?
Ah, Jesus, God's own Son,
Creator of all nature,
Became for our sake humble and most lowly,
Enduring spite and scorn;
And thou, thou wretched worm, wouldst thou be boastful?
Besemeth such as this a Christian?
Go, shame thyself, thou prideful creature man,
Repent and follow Christ's own path;
Prostrate thyself to God with faithful spirit!
In his own time he shall again exalt thee.

1. Chœur

Quiconque s'élève sera abaissé, et celui qui s'abaisse sera élevé.

2. Air

Qui se veut d'être un véritable chrétien
Doit s'empresse de faire l'humilité ;
L'humilité est issue du royaume de Jésus.
La vanité est semblable au diable ;
Dieu a coutume de haïr tous ceux
Qui ne perdent pas leur orgueil.

3. Récitatif

L'homme est fange, pestilence, cendre et glèbe ;
Est-il possible qu'il soit encore envoûté
Par la présomption,
Cette engeance diabolique ?
Ah, Jésus, Fils de Dieu,
Le créateur de toutes choses,
Qui s'abaissa pour nous,
Il endure les outrages et le mépris ;
Et toi, misérable rien du tout, tu cherches à te vanter ?
Est-ce convenable pour un chrétien ?
Va, aie honte, créature pleine d'orgueil,
Fais pénitence et suis les traces du Christ ;
Prosterne-toi devant Dieu dans tes pensées croyantes !
Et il t'élèvera en temps voulu.

1. Coro

Quien se exalta será humillado y quien se humilla será exaltado.

2. Aria

Quien quiera ser un verdadero cristiano
En la humildad ejérsase;
La humildad del Reino de Jesús viene.
Los modos cortesanos modos del Diablo son;
Dios abomina a aquellos
Que en su orgullo se envanecen.

3. Recitativo

Estiércol es el hombre, pestilencia, ceniza y tierra;
¿Es posible de vanidad
Cual camada del diablo
En el encanto caer?
Ay, Jesús, Hijo de Dios,
Creador de todas las cosas,
Por nosotros bajo y pequeño se hizo,
Ultraje e ignominia padeció;
Y tú, mísero gusano, ¿cómo te envanece?
¿Es propio eso de un cristiano?
Anda, avergüénzate, orgullosa criatura,
Haz penitencia y sigue las huellas de Jesús;
¡Póstrate ante Dios en espíritu!
Para que así llegue a escucharte.

4. Aria

Jesu, beuge doch mein Herze
 Unter deine starke Hand,
 Daß ich nicht mein Heil verscherze
 Wie der erste Höllenbrand.
 Laß mich deine Demut suchen
 Und den Hochmut ganz verfluchen.
 Gib mir einen niedern Sinn,
 Daß ich dir gefällig bin!

5. Choral

Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn,
 Du wollest mir nur das Ewge gewähren,
 Das du erworben hast
 Durch deinen herben, bittern Tod.
 Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

BWV 48

1. Coro con Choral

*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe
 dieses Todes?*

2. Recitativo

O Schmerz, o Elend, so mich trifft,
 Indem der Sünden Gift
 Bei mir in Brust und Adern wütet:
 Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,

4. Aria

Jesus, humble yet my spirit
 Under thy most mighty hand,
 That I not salvation forfeit
 As a foretaste of hell's fire.
 Let me thine own meekness follow
 And on pride set condemnation;
 Give to me a humble heart,
 That I may thy favor find!

5. Chorale

All temporal praise would I glad forsake
 If thou me but eternity give,
 Which thou hast won for us
 Through thine own painful, bitter death.
 This do I ask, my Lord and God.

1. Chorus with chorale

*A poor man am I, who will set me free from the body of
 this dying?*

2. Recitative

Such pain, such sorrow strike at me
 While poison born of sin
 Within my breast and veins is raging:
 My world a house of death and sickness is,

4. Air

Jésus, fais plier mon cœur
 Sous ta puissante main,
 Que je ne perde pas mon salut par ma faute
 Comme les premiers tisons de l'enfer.
 Laisse-moi rechercher ton humilité
 Et maudire à tout jamais l'orgueil ;
 Donne à mon cœur la modestie,
 Pour que je puisse t'être agréable !

5. Choral

Je renonce volontiers aux honneurs d'ici-bas,
 Si tu voulais ne m'accorder que la vie éternelle
 Que tu as acquis
 De par ta mort rude et amère.
 Telle est ma prière, mon Seigneur et mon Dieu.

1. Chœur avec choral

*Moi être misérable, qui viendra me délivrer du corps de
 cette mort ?*

2. Récitatif

Ô douleur, ô détresse qui me touche
 Tandis que le poison du péché
 Se déchaîne dans ma poitrine et mes veines:
 Le monde m'apparaît tel un hospice et une maison

4. Aria

Jesús, pon mi corazón
 Bajo tu fuerte mano,
 Que no pierda yo mi salvación
 Con los primeros arrebatos del infierno.
 Haz que busque tu humildad,
 Y renunciar a todo orgullo;
 ¡Hazme modesto de espíritu
 Para que en mí te complazcas!

5. Coral

Al honor temporal renunciar quiero
 Sólo lo eterno me tienes asignado,
 Lo que Tú mismo adquiriste
 Con tu acre y amarga muerte.
 Eso te ruego, mi Señor y Dios.

1. Coro con coral

*Misero de mí, ¿quién me librará del
 cuerpo de esta muerte?*

2. Recitativo

¡Oh dolor, o miseria que me llaga!
 Cuando el veneno del pecado
 En mi pecho y venas hierve:
 El mundo hospicio y mortuario se me hace,

Der Leib muß seine Plagen
 Bis zu dem Grabe mit sich tragen.
 Allein die Seele fühlet
 Den stärksten Gift,
 Damit sie angestecket;
 Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,
 Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,
 So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

3. Choral

Solls ja so sein,
 Daß Straf und Pein
 Auf Sünde folgen müssen,
 So fahr hie fort
 Und schone dort
 Und laß mich hie wohl büßen.

4. Aria

Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder,
 Wofern es dein Wille, zustöret darnieder!
 Nur schone der Seele und mache sie rein.
 Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

5. Recitativo

Hier aber tut des Heilands Hand
 Auch unter denen Toten Wunder.
 Scheint deine Seele gleich erstorben,
 Der Leib geschwächt und ganz verdorben,
 Doch wird uns Jesu Kraft bekannt:

My flesh must all its torments
 Into the very grave bear with it.
 But yet the soul perceiveth the poison most
 With which it is infected;
 Thus, when by pain the flesh of death is struck
 And soul tastes cross's bitter chalice,
 That cup doth force from it a fervent sigh.

3. Chorale

If it need be
 That judgement's pain
 Our sins must ever follow,
 Continue on,
 Refine me there
 And let me here do penance.

4. Aria

Ah, put off that Sodom from my sinful members,
 Whenever thy purpose it bringeth to ruin!
 Refine, though, my soul now and render it pure,
 Before thee a hallowèd Zion to be.

5. Recitative

But here doth work the Saviour's hand
 Amidst the very dead its wonders.
 If thy soul nigh to death appeareth,
 Thy body weak and fully broken,
 Yet we shall Jesus' power know:

mortuaire,
 Le corps doit porter ses calamités
 Sur soi jusqu'à la tombe.
 Seule l'âme ressent le plus puissant poison
 Dont elle s'est infectée ;
 C'est pourquoi, lorsque la douleur rencontre le corps
 de la mort,
 Lorsque le calice de la croix a un goût amer,
 Il lui arrache un soupir de ferveur.

3. Choral

Il est écrit
 Que le châtimement et les tourments
 Succéderont fatalement aux péchés,
 Quitte donc ce monde
 Et ménage-toi dans l'au-delà
 Et laisse-moi faire pénitence ici-bas.

4. Air

Ah fais succomber les membres pécheurs de la Sodome
 Si telle est ta volonté, détruis-la !
 Mais épargne l'âme et purifie-la
 Afin qu'elle acquière la sainteté de Sion devant ta face.

5. Récitatif

Mais ici-bas, la main du Sauveur
 Accomplit des miracles aussi parmi les morts,
 Même si ton âme semble éteinte,
 Ton corps affaibli et tout déperdi,
 La force de Jésus se révèle à nous :

El cuerpo consigo ha de llevar
 Sus plagas hasta la sepultura.
 Al alma el recio veneno corrompe,
 Pues infectada se halla;
 Por eso cuando el dolor al cuerpo de la muerte llega,
 Cuando hayáis de gustar el amargo cáliz,
 Muy grande será su lamento.

3. Coral

Así pues debe ser,
 Que la pena y la aflicción
 Al pecado han de seguir,
 Por eso dejad el mundo,
 Sed indulgentes allí
 Y dejadme con mi penitencia aquí.

4. Aria

¡Abate a la Sodoma de pecadores
 Si esa tu voluntad es!
 Sólo al alma perdona y hazla pura
 Para que ante Ti un santo Sión sea.

5. Recitativo

Aquí la mano del Salvador
 Hasta entre los muertos milagros hace.
 Si tu alma muerta parece,
 Y el cuerpo débil y corrompido,
 La fuerza de Jesús alentará:

Er weiß im geistlich Schwachen
Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

6. Aria

Vergibt mir Jesus meine Sünden,
So wird mir Leib und Seel gesund.
Er kann die Toten lebend machen
Und zeigt sich kräftig in den Schwachen,
Er hält den längst geschloßnen Bund,
Daß wir im Glauben Hilfe finden.

7. Choral

Herr Jesu Christ, einiger Trost,
Zu dir will ich mich wenden;
Mein Herzleid ist dir wohl bewußt,
Du kannst und wirst es enden.
In deinen Willen seis gestellt,
Machs lieber Gott, wie dirs gefällt:
Dein bin und will ich bleiben.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

He can the weak in spirit,
The body sound, the soul robust yet render.

6. Aria

Forgive me Jesus my transgressions,
So shall my flesh and soul be well.
He can the dead to life awaken
And shows his power in our weakness,
He keeps the long contracted bond,
That we in faith shall find salvation.

7. Chorale

Lord Jesus Christ, my only help,
In thee will I take refuge:
My heart's distress is thee well known,
Thou canst and wilt dispel it.
Upon thy will let all depend,
Deal, o my God, as thou dost please:
Thine am I now and ever.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

Il sait dans les faiblesses de l'esprit
Guérir le corps, soutenir l'âme.

6. Air

Si Jésus me pardonne mes péchés,
Mon corps et mon âme guériront.
Il peut rendre à la vie les morts
Et montre sa puissance dans les faibles,
Il maintient l'alliance depuis si longtemps contractée
Afin que nous trouvions secours dans la foi.

7. Choral

Seigneur Jésus Christ, mon seul réconfort,
C'est vers toi que je me tourne;
Tu connais bien mon affliction,
Tu peux y mettre un terme et tu le feras.
Que ta volonté soit faite,
Fais, Dieu cher, comme il te plaît;
Tien je suis et tien je veux rester.

Puede Él en la debilidad espiritual
Sanar el cuerpo y fortalecer el alma.

6. Aria

Perdóname mi Jesús, mis pecados,
Que el cuerpo y el alma me sanen.
Los muertos revivir puede
Y en los débiles fuerte muéstrase,
Mantiene la Alianza largo tiempo ya acordada,
Para que en la fe auxilio encontremos.

7. Coral

Jesucristo, único consuelo,
A Ti dirigirme quiero;
Ya mi dolor de corazón conoces,
Puedes sanarlo Tú y lo sanarás.
En Tu voluntad está,
Haz, pues, amado Dios, según te plazca:
Tuyo soy y tuyo permaneceré.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Schaut doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei BWV 46

Entstehung: zum 1. August 1723

Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Klagelieder 1, 12. Satz 6: Strophe 9 des Liedes „O großer Gott von Macht“ von Johann Matthäus Meyfart (1633)

Gesamtausgaben: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

Eigentlich ist der 10. Sonntag nach Trinitatis, der im Jahre 1723 auf einen 1. August fiel, kein besonderer Festtag. Auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird um diese Zeit Sommer gewesen sein, mit Hitze und Gewittern, von denen eines im dritten Satz dieser Kantate musikalisch abgebildet wird. Es war erst die elfte Kantatenaufführung Bachs in Leipzig. Man mag darüber spekulieren, ob die Zeitgenossen über die bereits jetzt bewiesene Fähigkeit des Kantors, solche bemerkenswerte Naturereignisse in Noten zu gießen, besonders gestaunt haben. Nicht aus diesem Grund jedoch gehört diese Kantate zu den sehr speziellen in Bachs Werk.

Ihre thematische Vorgabe ist die Lesung aus dem Lukas-Evangelium (19, 41 ff.): Jesus verkündet die Zerstörung Jerusalems. Nicht nur im Hauptgottesdienst wurde an dieses Ereignis erinnert, sondern auch nachmittags in der Vesper. Hier las man aus der „Evangelienharmonie“ Johannes Bugenhagens; der Bericht von der Zerstörung und die daraus sich ergebende Mahnung an die Christen beschloß diese Kompilation verschiedener biblischer Texte. Daraus kann wiederum geschlossen werden, wie wichtig dieser Inhalt genommen wurde. Und so erklärt sich auch die Besonderheit der Gottes Strafgericht thematisierenden Kantate. Allenthalben ist es spürbar: Bach schreibt auf Worte wie „Gomorra“, „Christi Feind“ und

„Jesu Tränen“ (Rezitativ Nr. 2) jeweils einen „Tritonus“, jenes auch „Diabolus in Musica“ genannte Intervall (verminderte Quinte, Ton in der Mitte der Oktave). Auch die chromatischen Tonschritte im Baß des zweiten Rezitativs (Nr. 4) gehören zum Repertoire der Darstellung des Schrecklichen.

Die jeweils folgenden Arien bilden dazu einen jeweils markanten Kontrast. Die schon erwähnte „Wetter“-Arie Nr. 3 erinnert mit Trompetenklang, bebenden Streichermotiven und erregten Koloraturen des Baß-Solisten nicht nur an ein irdisches Gewitter, sondern auch an das überirdische, letzte Gericht. Die nächste Arie (Nr. 5) führt den Hörer dagegen aus harmonisch verstrickten Sünden in überirdisch-elysische Gefilde, indem sie mit vier Bläserstimmen pastorale Stimmung zaubert und auf irdische Baß-Haftung gänzlich verzichtet. Wieder ist von den Wetterern der Rache die Rede, aber doch auch mit Blick auf Rettung durch Jesus – Bach hat den instrumentationstechnischen Kunstgriff, auf einen Continuo zu verzichten, nur selten angewendet, darunter in der Matthäus-Passion (Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“).

So kann auch der an- und die Kantate abschließende Choral nicht bei bloßer Vierstimmigkeit verharren. Bach schreibt zwischen die einzelnen Zeilen quasi improvisierende Zwischenspiele der Blockflöten, ähnlich wie bei den berühmten Arnstädter Orgelchorälen. Hatte das dortige Konsistorium ihm sozusagen zu Beginn seiner Karriere noch vorgehalten, die Gemeinde sei durch „viele wunderliche variationes ... confundiret worden“, ist es hier ein meisterlicher Kunstgriff, zumal die Zwischenspiele die Motivik des Eingangschores rahmenhaft wieder aufgreifen.

Dieser hatte in zwei Teilen zwei Sätze aus dem Evangelium vertont. Formal handelt es sich um eine Art Motette, die Bach in einen konzertanten, von den Blockflötenstimmen dominierten Instrumentalsatz einbaut. Der Text wird von den Stimmen nacheinander imitatorisch vorgetragen; fallende, dann langgehaltene Gesten interpretieren die Textworte, harmonische Reibungen illustrieren den Schmerz. Der zweite Teil dieses Satzes ist eine Fuge mit gewagten Intervallen im Thema („Jammer“, „grimmiger Zorn“). Nach den Chorstimmen übernehmen es zusätzlich die Flöten. Die Musik des ersten Teiles dieses Satzes hat Bach zehn Jahre später im „Gloria“ der h-Moll-Messe wiederverwendet; hier schenkt ihm die Musik geeignet, um die Worte „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam“ (Der du trägst die Sünden der Welt, erbarme dich unser / höre unser Flehen) abzubilden.

*

Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden BWV 47

Entstehung: zum 13. Oktober 1726

Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis

Text: Johann Friedrich Helbig (1720) Satz 1: Lukas 14, 11. Satz 5: Strophe 11 des Liedes „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Dichter unbekannt, 1561)

Gesamtausgaben: BG 10: 241 – NBA 1/23: 321

Wie die vorausgehende Kantate beginnt auch diese mit einem Bibelwort, das Bach in einen ausladenden Chorsatz faßt. Darauf folgt sogleich eine Arie; sie interpretiert den Gedanken des Evangeliums, in Art einer Predigt, als Vergleich von Demut und Hoffart. Die drei anschließenden Sätze geben sich einfacher. Der Text des streicherbe-

gleiteten Rezitatives Nr. 3 spricht nicht nur eine beredete Sprache, um dem Christen den rechten Weg zu weisen. Ihr holzschnittartiger, von den Streichern nur mühsam besänftigter Charakter scheint auch darüber Auskunft zu geben, warum Bach aus der Feder des Eisenacher Regierungsekretärs Johann Friedrich Helbig nur dieses eine Stück vertont hat. Möglicherweise kannte er die Textvorlage nicht aus der Sammlung („Auffmunterung zur Andacht“) an sich, sondern nur in vertonter Form von Georg Philipp Telemann, der in der Verwendung literarischen Vorlagen weit weniger skrupulös dachte und zahlreiche Stücke Helbigs in Musik setzte.

Darauf folgt ein Quartettsatz aus obligater Violine und Oboe mit Continuo und schließlich der Baß-Stimme, der wohl der Textmenge wegen auf ein reguläres Da Capo verzichtet, sowie ein Schlußchoral.

Erhöhen – Erniedrigen, Demut – Hoffart: an textlichen Gegensätzen wie diesen entzündet sich Bachs Phantasie immer wieder. So auch hier, vor allem in den umfanglichen ersten beiden Sätzen. Der Eingangsschor ist eine großangelegte Chorfuge, die Bach in einen antiphonal beginnenden Orchestersatz einbaut. Das Fugenthema fällt durch seine scheinbar endlos fließende Länge auf. Die vertikale Bewegung dieses Melismas spiegelt die Textworte; auf- und absteigende Elemente und Motive pflegen einen lebhaften, kontrapunktischen Dialog. Homophone Einschübe haben gliedernde, aber auch bekräftigende Funktion.

Der Sopranarie (Nr. 2) gibt Bach eine konzertierende Orgel bei; für eine Wiederaufführung ab 1734 hat er diese Stimme für Solo-Violine umgeschrieben. Die beiden Arien-Teile (im Da Capo kehrt Bach natürlich zurück zur positiven Tugend) illustrieren Demut und Hoffart

durch verschieden musikalische Charaktere: weich fließend, artifizuell hier, eher spitz-sperrig und rhythmisch derb dort.

„Schlichter Schlußchoral“ bedeutet nicht, daß Bach darin auf textausdeutende Mittel verzichtet. Insbesondere die Mittelstimmen führt er in gewagte harmonische Zusammenhänge und signalisiert dadurch deutliche Positionen zu Begriffen wie „Das Ewige“ und den „herben, bitteren Tod“.

*

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen BWV 48

Entstehung: zum 3. Oktober 1723

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Römer 7, 24. Satz 3: Strophe 4 des Liedes „Ach Gott und Herr“ von Martin Rutilius (1604). Satz 7: Strophe 12 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“ (Freiberg 1620).

Gesamtausgaben: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Jede der knapp 200 für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Kantaten Johann Sebastian Bachs hat, dem Festcharakter und den Schriftlesungen des jeweiligen Aufführungstages entsprechend, singulären Charakter. Dennoch folgen die Kantaten formalen Mustern, die sich meist aus der Anlage der Textdichtung herleiten. Zwei der für den ersten Leipziger Kantatenjahrgang typischen Schemata sind beispielhaft auf dieser CD zu hören: BWV 46 enthält zwischen Eingangsschor und Schlußchoral zwei Paare Rezitativ / Arie. Die vorliegende Kantate BWV 48 führt zwischen den beiden chorischen Rahmensätzen dagegen nur ein Paar Rezitativ / Arie, zuvor einen Choral und, als zweiten Satz, ein Rezitativ.

Unabhängig von dieser formalen Grundlage findet Bach immer wieder höchst individuelle Mittel, mit seiner Musik das Anliegen der Schriftworte predigend auszulegen. In der Kantate BWV 48 scheint es so zu sein, daß Bach die aus dem Römerbrief entnommene Frage vom ersten Augenblick an in eine bestimmte Richtung beantworten möchte. So ließe sich die eigentümliche Komposition des Eingangsschores erklären. Er ist in drei musikalische Ebenen gegliedert. Zunächst beginnen die Streicher. Das musikalische Material ihres Satzes entwickelt Bach aus einer melodischen Aufwärtsbewegung und einem Sextsprung, der unter den Ausgangspunkt der Aufwärtsbewegung zurückfällt und eine Art Vorhalt für den Schluß- und Schwerpunkt des Motivs bildet. Diese musikalische Idee erklingt immer wieder abgewandelt und bildet, zu zwölf Takten gebündelt, das Vorspiel. Nun tritt der Chor hinzu. Auch er beginnt mit einer Sexte; das Intervall steigt jedoch auf. Jeder neue Einsatz wird von einer anderen Stimme gesungen, das ganze wird kontrapunktisch äußerst differenziert ausgearbeitet. Als dritte Ebene tritt dazu eine Chormelodie, gespielt im Kanon von Trompete und den beiden Oboen. Diese Melodie wurde in Leipzig auf gleich zwei Lieder gesungen: „Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir“ – die zwölfte Strophe dieses Liedes setzt Bach rahmenhaft an den Schluß der Kantate – und „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“.

Solche instrumentale Choralzitate wird der Hörer der Kantate erkannt haben. Bach hat diesen Kunstgriff immer wieder verwendet, schon zu seiner Weimarer Zeit und später auch im Choralcantatenjahrgang. Die Zitate haben assoziativen Charakter. Martin Petzoldt spricht von einem „theologischen Ratespiel“, was der Hörer bei diesem empfunden und erkannt hat, ist nicht mehr rekonstruierbar. Möglich aber, daß die elende Verstrickung in Sünde und die Frage nach dem Erlöser, mit der das

Bibelwort die Kantate eröffnet, mit dem Anruf „Herr Jesu Christ“ des Chorals sofort in Verbindung gebracht werden soll.

Diese von vorneherein signalisierte Gewißheit mag es sein, die Bach dann auch in den übrigen Sätzen konsequent davon abhält, den bildreichen Text direkt zu illustrieren. Das Rezitativ Nr. 2, das immerhin von Gift, Plagen, bitterem Kreuzkelch und brünstigem Seufzen erzählt, kleidet er in entrückenden Streicherklang. Die beiden Arien haben eher tänzerischen, gewißhaften Charakter als etwa das „Sodom der sündlichen Glieder“ abzubilden. So gesehen, könnte der beständige Wechsel zwischen 3/4- und hemiolischem 3/2-Takt in der Arie Nr. 6 als eine Art rhythmische Bewußtmachung der Gewißheit des Glaubens empfunden werden: Jesus „kann die Toten lebend machen“. Weitere Details wie die Stimmführung des Tenors im Schlußchoral (aufsteigende Oktave auf die Worte „Christ, einiger Trost“) unterstreichen die dezidiert theologische Aussage dieser trotz ihrer äußerlichen Schlichtheit bemerkenswerten Kantate.

Look indeed and see then if there be a grief BWV 46

Composed for: 1 August 1723

Performed on: 10th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: Lamentations 1, 12. Movement 6: verse 9 of the hymn *O großer Gott von Macht* by Johann Matthäus Meyfart (1633)

Complete editions: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

Actually the tenth Sunday after Trinity, which fell on 1 August in 1723, is not a special holiday. Even in the early 18th century it must have been summer at this time of year, with heat and thunderstorms, as musically portrayed in the third movement of this cantata. This was only Bach's eleventh cantata performance in Leipzig. We can speculate whether his contemporaries marvelled at their cantor's now proven ability to turn such dramatic natural phenomena into music. But this is not the real reason why this cantata takes a very special place among Bach's works.

The theme is taken from the Gospel reading according to Luke (19, 41 ff.): Jesus announces that Jerusalem will be destroyed. This event was not only featured in the main service but also at Vespers. Here the congregation read from Johannes Bugenhagen's *Evangelienharmonie*. The account of the city's destruction and its resulting exhortation for Christians rounded off this collection of Bible texts. From this we can infer how much importance was attached to the story. And it explains the special nature of this cantata on the Divine Judgment. Throughout the work Bach composed tritones on words such as "*Gomorra*", "*Christi Feind*" and "*Jesu Tränen*" (recitative no. 2), an interval also known as the "devil in music" (diminished fifth, note at the centre of the octave). And the chromatic tone steps in the bass of the second recitative (no. 4) are also a typical means of portraying the terrible.

Each of the following arias contrasts strongly with its recitative. The already mentioned Weather Aria no. 3 with its trumpets, tremulous strings and excited coloraturas of the bass soloist evokes not only an earthly thunderstorm but also the Last Judgment. The next aria (no. 5), in contrast, takes the listener from the harmonic ramifications of sin into paradise, by conjuring up a pastoral mood with four wind instruments, doing completely without any earthly continuo accompaniment. Again, the libretto speaks of the weathers of vengeance, but it also foresees salvation through Jesus. Dropping the continuo was a device Bach rarely employed, one example is his St. Matthew's Passion (aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben*).

Therefore a four-part setting wouldn't have sufficed for the following chorale, which ends the cantata. Between the individual lines Bach wrote ad-lib decorations for the recorders, like in his famous Arnstadt organ chorales. While the Arnstadt consistory accused him early on in his career of "confounding the congregation with many fanciful variations", it is a masterly device here, especially as the decorations take up the motifs of the opening chorus, thus framing the composition.

In the chorus Bach set two Gospel phrases to music. Formally this is a motetto within a concerto-like instrumental movement dominated by the recorders. Each voice performs in turn the text in imitation; falling, then low notes interpret the words of the text, harmonic frictions illustrate the pain. The second part of this movement is a fugue with bold intervals on the theme ("*Jammer*", "*grimmiger Zorn*"). After the choir voices, it moves on to the recorders. Ten years later Bach used the first part of this movement for the *Gloria* of his b-minor Mass; he then considered the music suitable to underscore the

words “*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam*” (You take away the sin of the world, have mercy on us / receive our prayer).

*

Who himself exalteth, he shall be made to be humble BWV 47

Composed for: 13 October 1726

Performed on: 17th Sunday after Trinity

Text: Johann Friedrich Helbig (1720) Movement 1: Luke 14, 11. Movement 5: verse 11 of the hymn *Warum betrübst du dich, mein Herz* (unknown author, 1561)

Complete editions: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Like the previous cantata, this one also begins with Gospel arranged by Bach in an expansive chorus movement. There follows an aria interpreting the reflections of the Gospel in a sermon-like manner, comparing humility and haughty pride. The three following movements are simpler. The text of recitative no. 3 with a string accompaniment is not only an eloquent admonition to the congregation. Its stark character, only thinly assuaged by the strings, also seems to tell us why this is the only text by Eisenach government secretary Johann Friedrich Helbig that Bach ever set to music. Perhaps he hadn't taken the text from Helbig's collection (*Auffmunterung zur Andacht*), but only from the composition by Georg Philipp Telemann, who was much less scrupulous in his use of librettos and set many of Helbig's texts to music.

This is followed by a quartet movement for obbligato violin and oboe with continuo and finally a bass voice without the usual da capo – probably due to the long text – and a final chorale.

Exalt – abase, humility – haughty pride: Bach's imagination was always fired by such contrasts. As is the case in the expansive first and second movements of this composition. The opening chorus is a mighty fugue, set by Bach in what starts out as an antiphonal orchestral movement. The fugue theme is striking for its seemingly endless flowing expanse. The vertical movement of this melisma mirrors the libretto; ascending and descending elements and motifs create a vivid, contrapuntal dialogue. Homophonic interpolations have a structuring but also affirmative function.

The soprano aria (no. 2) is accompanied by a concertante organ; for a new performance in 1734 Bach rewrote this voice for solo violin. The two parts of the aria (in the da capo Bach returns to positive virtues, of course) illustrate humility and pride through different musical moods: soft and flowing, artificial on one part, sharp, unwieldy and with an earthy rhythm on the other.

“Simple final chorale” doesn't mean that Bach does without text interpretation here. Especially in the middle voices he goes into bold harmonic combinations, thus taking a clear stand on terms such as “eternity” and “painful, bitter death”.

*

A poor man am I, who will set me free BWV 48

Composed for: 3 October 1723

Performed on: 19th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: Romans 7, 24. Movement 3: verse 4 of the hymn *Ach Gott und Herr* by Martin Rutilius (1604). Movement 7: verse 12 of the hymn *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir* (Freiberg 1620).

Complete editions: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Every one of Johann Sebastian Bach's almost 200 cantatas for church service is unique in that it is adapted to the mood and the Gospel readings of the individual day of performance. Still, the cantatas follow formal patterns based mainly mostly on the structure of the text. Two of the typical patterns of the first Leipzig cantata cycle are featured on this CD: Between the opening chorus and final chorale BWV 46 features two recitative/aria sets. In contrast, this cantata – BWV 48 – only has one recitative/aria set between the two choral framework movements, preceded by a chorale and, as a second movement, a recitative.

Regardless of this formal pattern, Bach always finds highly individual means to preach his interpretation of the Scripture by his music. In cantata BWV 48 it seems, from the outset, as if Bach wants to answer the question posed in the Epistle to the Romans from a certain angle. This would explain the strange composition of the opening chorus. It is split into three musical levels. It starts with a string setting. Bach developed the musical material of this setting from an ascending theme and a leap in the sixth, which falls back below the starting point of the ascending movement, suspending the end and climax of the motif. This musical idea is repeated in lots of variations and also forms the twelve-bar prelude. Now the choir enters, also starting with a sixth; this time, however, as an ascending interval. Every new entry is sung by a different voice, the entire composition shows an intricate contrapuntal development. Then comes, on a third level, a chorale melody, played as a canon by the trumpet and the two oboes. In Leipzig there were two hymns with this melody: *Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir* – Bach used the twelfth verse of this hymn as a framework for the end of his cantata – and *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*.

The contemporary listener will have recognised these instrumental quotations. Bach used this device time and again, starting in his Weimar period and later in his chorale cantata cycle. The quotations are of an associative nature. Martin Petzoldt calls them a “theological quiz”; we cannot reconstruct what the listener felt or recognised back then. Perhaps Bach wanted the congregation to associate our miserable life of sin and plea to God from the Scripture, featured at the beginning of the cantata, with the plea “Lord Jesus Christ” from the chorale.

Indicated from the outset, this certainty may have kept Bach from using more direct means to illustrate the highly graphic texts of the other movements. Recitative no. 2, which tells us of venom, torments, cross's bitter chalice and fervent sighs, is arranged in an enchanting string setting. The two arias have a dance-like quality rather than depicting the “Sodom of my sinful body”. From this angle, the constant change between 3/4 and hemiolic 3/2 time in aria no. 6 can be seen as a kind of rhythmic reminder of the certainty of faith: Jesus “can awaken the dead to life”. Further details like the arrangement of the tenor voice in the final chorale (ascending octave for the words “Christ, my only help”) underscore the decidedly theological message of this – despite its formal simplicity – remarkable cantata.

Regarde donc s'il est douleur BWV 46

Création: pour le 1er août 1723

Destination: le 10^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Lamentations de Jérémie 1, 12. Mouvement 6: Strophe 9 du cantique «O großer Gott von Macht» (Ô grand Dieu de puissance) de Johann Matthäus Meyfart (1633)

Éditions complètes: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

En réalité, le 10^{ème} dimanche après la Trinité qui tomba en 1723 sur un 1er août, n'est pas un jour de fête particulier. Même au début du XVIII^{ème} siècle, c'était l'été à cette époque de l'année, un été sans doute accompagné de chaleur et d'orages dont l'un est reproduit musicalement dans le troisième mouvement de cette cantate. Ce n'était que la onzième cantate que Bach exécuta à Leipzig. On peut se demander si les contemporains de Bach étaient particulièrement émerveillés de cette faculté du cantor qui consistait à modeler de tels phénomènes naturels remarquables sous forme de notes, faculté dont il avait déjà fait preuve auparavant. Cependant ce n'est pas pour cette raison que cette cantate fait partie des œuvres très spéciales du répertoire de Bach.

Le thème de cette cantate est celui de la lecture de l'Évangile selon Luc (19, 41 ff.) : Jésus annonce la destruction de Jérusalem. On se rappelait cet événement non seulement durant le service religieux mais aussi l'après-midi au cours des vêpres. C'est là qu'on lisait des extraits de l'«*Evangelienharmonie*» (Harmonie des Évangiles) de Johannes Bugenhagen ; cette compilation de divers textes bibliques se terminait par le récit de la destruction et l'exhortation qui en découle et qui est destinée aux chrétiens. On peut ainsi en conclure l'importance du contenu pour les contemporains. Et c'est ainsi que s'explique la parti-

cularité de la cantate qui prend pour sujet le châtement de Dieu. Ce châtement se rencontre partout: Bach écrit sur des paroles comme «Gomorrhe», «l'ennemi du Christ» et «les larmes de Jésus» (récitatif n° 2) à chaque fois, un «triton», cet intervalle aussi appelé «diabolus in musica» (le diable en musique) (quinte diminuée, ton au milieu de l'octave). La suite de tons chromatiques de la basse du deuxième récitatif (n° 4) fait aussi partie de ce répertoire, visant à représenter l'épouvante.

Les airs qui suivent représentent chacun un contraste, à chaque fois prononcé, à cette épouvante. L'air n° 3, «air du temps» dont on a déjà parlé, accompagné par le son des trompettes, par les thèmes vibrants des cordes et par les vocalises agitées du soliste basse rappelle non seulement l'orage terrestre mais aussi le Jugement Dernier céleste. L'air suivant (n° 5) mène par contre l'auditeur vers des sphères divines et élyséennes en laissant s'échapper des implications harmoniques pécheresses, en apportant une ambiance pastorale ensorcelante avec les quatre registres de cuivres et en renonçant complètement à l'adhérence terrestre du registre de la voix basse. À nouveau, il est question de l'orage de la vengeance mais aussi de la perspective de salut par Jésus – Bach n'a que très rarement employé le procédé technique et instrumental qui consiste à renoncer à un continuo ; que soit cité dans ce contexte l'air «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (Mon Sauveur veut mourir par amour) de la Passion selon Matthieu.

Ainsi le choral suivant et clôturant aussi la cantate ne peut pas persévérer dans cette forme simple à quatre voix. Bach écrit entre les différents vers des intermèdes joués par des flûtes à bec qui sont pour ainsi dire des improvisations, présentant une analogie avec les célèbres Chorals pour orgue de Arnstadt. Même si le Consistoire de cette

ville lui avait reproché pour ainsi dire au début de sa carrière que la paroisse avait été «troublée... par de nombreuses variations bizarres», nous sommes ici en présence d'un procédé de main de maître d'autant plus que les intermèdes reprennent les thèmes du chœur d'introduction et encadre ainsi la cantate.

Dans ce chœur introductif, deux phrases tirées de l'Évangile ont été mises en musique en deux parties. Du point de vue de la forme, il s'agit là d'une sorte de motet que Bach insère dans un mouvement instrumental concertant, dominé par les registres de flûtes à bec. Le texte est interprété par les voix qui se suivent en imitation; des gestes tombant et ensuite longtemps tenus interprètent les paroles du texte, des frottements harmoniques illustrent la douleur. La deuxième partie de ce mouvement est une fugue aux intervalles audacieux, prise dans le sujet («Jammer», «grimmiger Zorn») (détresse, terrible colère). Après les voix du chœur, ce sont ensuite les flûtes qui reprennent ce sujet et viennent se joindre à elles. Bach a réutilisé la musique de la première partie de ce mouvement dix ans plus tard dans le «Gloria» de sa Messe en si mineur; la musique lui sembla là être particulièrement appropriée à illustrer les paroles «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam» (Toi qui portes les péchés du monde sur toi, aie pitié de nous / entends nos supplications).

Quiconque s'élève sera abaissé BWV 47

Création: pour le 13 octobre 1726

Destination: le 17^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Johann Friedrich Helbig (1720) Mouvement 1: Luc 14, 11. Mouvement 5: Strophe 11 du cantique «Warum betrübst du dich, mein Herz» (Pourquoi es-tu attristé, mon cœur) (Poète inconnu, 1561)

Éditions complètes: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Comme la cantate précédente, celle-ci commence aussi par une parole de la Bible que Bach interprète sous forme d'un large mouvement de chœur. Un air suit aussitôt après; il interprète, lui, les pensées de l'Évangile sous la forme d'un sermon qui compare l'humilité et la vanité. Les trois mouvements suivants s'avèrent plus simples. Le texte du récitatif numéro 3 accompagné des cordes n'utilise pas seulement un langage éloquent pour montrer au chrétien le droit chemin. Son caractère simpliste et que les cordes ne réussissent à apaiser que péniblement, semble aussi être la raison pour laquelle Bach n'a adapté que ce seul et unique morceau issu de la plume de l'adjoint administratif de Eisenach, Johann Friedrich Helbig. Il ne connaissait probablement pas le texte lui-même issu du recueil («Encouragement à la méditation») mais n'en connaissait que l'adaptation musicale de Georg Philipp Telemann qui, lui, était beaucoup moins scrupuleux en ce qui concerne l'emploi de modèle littéraire et qui mit en musique de nombreux morceaux de Helbig.

Ensuite, nous avons un mouvement en quatuor composé du violon obligé et du hautbois avec la basse continuo et enfin la voix de basse, quatuor qui renonce au *da capo* habituel en raison de l'ampleur du texte, et enfin un choral final.

Élever – Abaisser, Humilité – Vanité : l'imagination de Bach s'enflamme à des contrastes textuels comme ceux-ci. Ici aussi, mais avant tout dans les deux premiers volumineux mouvements. Le chœur d'introduction est une fugue de chœur de grande envergure que Bach intègre dans un mouvement d'orchestre qui commence comme un antiphonaire. Le sujet de la fugue se fait remarquer par sa longueur coulant apparemment sans fin. Le mouvement vertical de ce mélisme reflète les paroles du texte; des éléments et des thèmes ascendants et descendants établissent entre eux un dialogue vivace et en contrepoint. Les passages intercalés homophones ont fonction d'articulation mais aussi de renforcement.

Bach fait accompagner l'air du soprano (n° 2) par un orgue concertant; il a transcrit ce registre pour violon solo à l'occasion d'une nouvelle exécution à partir de 1734. Les deux parties de l'air (dans le *da capo*, Bach retourne naturellement à la vertu positive) illustrent l'humilité et la vanité en employant des caractéristiques musicales différentes: coulant doucement, artificiel ici, là-bas plutôt encombrant et au rythme rude.

«Un choral final dépouillé» ne signifie pas que Bach renonce aux moyens d'interprétation du texte dont il dispose. C'est surtout les voix moyennes qu'il mène en rapports harmoniques audacieux et qu'il signale ainsi une prise de position nette vis à vis de notions comme «Das Ewige» (la vie éternelle) et la «herben, bittern Tod» (mort rude et amère).

*

Moi, être misérable, qui viendra me délivrer? BWV 48

Création: pour le 3 octobre 1723

Destination: le 19^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Romains 7, 24. Mouvement 3: Strophe 4 du cantique «Ach Gott und Herr» (Ah, Dieu et Seigneur) de Martin Rutilius (1604). Mouvement 7: Strophe 12 du cantique «Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir» (Seigneur Jésus, je crie vers toi) (Freiberg 1620).

Éditions complètes: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Chacune des 200 cantates de Johann Sebastian Bach, de ces cantates qui étaient destinées à l'emploi religieux, a son caractère particulier correspondant au caractère de la fête et aux lectures de la Parole du jour d'exécution. Néanmoins, les cantates ont une forme modèle qui découle en général de la structure du texte. Vous pourrez entendre sur ce CD deux modèles typiques du cycle de cantates des premières années à Leipzig : la cantate BWV 46 contient deux couples récitatif / air insérés entre le chœur introductif et le choral final. La cantate ci-contre, BWV 48, n'amène, par contre, entre les deux mouvements de chœur encadrant le tout qu'un couple récitatif / air, avant un choral et un récitatif en tant que deuxième mouvement.

Indépendamment de cette base concernant la forme, Bach trouve toujours des moyens très individuels pour sous-tendre avec sa musique le message contenu dans les paroles de l'Écriture et lu dans le sermon. Dans la cantate BWV 48, il semble que Bach voudrait répondre dans une certaine direction, dès le premier instant, à la question posée dans la lettre aux Romains. C'est ainsi que l'on peut comprendre la composition singulière du chœur

d'introduction. Il est divisé en trois niveaux musicaux. Tout d'abord, ce sont les violons qui commencent. Bach développe le matériel musical de leur mouvement en partant d'un mouvement mélodique ascendant et d'un saut de sixte qui retombe sous le point de départ du mouvement ascendant et forme une sorte d'appoggiature pour marquer le point final et le point principal du thème. Cette idée musicale réapparaît toujours un peu modifiée et forme le prélude, focalisé en douze mesures. À présent, le chœur vient s'y joindre. Lui aussi commence avec une sixte; l'intervalle augmente cependant. Chaque attaque nouvelle est chantée par une autre voix, le tout est élaboré de manière extrêmement différenciée en contrepoint. Une mélodie de choral vient se joindre au troisième niveau, jouée en un canon de trompette et de deux hautbois. Cette mélodie a été chantée à Leipzig sur deux cantiques à la fois: «Herr Jesu Christ, ich schrei nach dir» (Seigneur Jésus-Christ, je crie vers toi) – Bach place la douzième strophe de ce cantique à la fin de la cantate pour l'encadrer – et «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême).

L'auditeur de la cantate aura reconnu de telles citations chorales instrumentales. En effet, Bach a toujours utilisé ce procédé, dès son époque à Weimar et plus tard aussi dans le cycle des cantates chorales. Les citations ont un caractère associatif. Martin Petzoldt parle d'une «énigme théologique»; on ne peut pas reconstituer ce que l'auditeur a bien pu ressentir et reconnaître. Il est cependant possible que les implications lamentables dans le péché et la question du Sauveur par laquelle la parole biblique ouvre la cantate, devaient être mises aussitôt en rapport avec l'appel «Seigneur Jésus Christ» prononcé par le choral.

Il est probable que ce soit cette certitude signalée dès le départ qui empêche logiquement Bach d'illustrer direc-

tement le texte très figuratif même dans les autres mouvements. Il habille d'un son de cordes s'éloignant le récitatif n° 2 qui parle, après tout, de poison, de calamités, de calice de la croix amer et de soupir de ferveur. Les deux airs doivent plutôt illustrer le caractère dansant, scrupuleux plutôt que les «membres pécheurs de Sodome». Vu ainsi, l'alternance constante entre les mesures en 3/4 et en 3/2 de rapport hémiole dans l'air n° 6 pourrait être ressentie comme une sorte de prise de conscience rythmique de la certitude de la foi: Jésus «peut rendre à la vie les morts». D'autres détails, comme le thème du ténor dans le choral final, (octave ascendante sur les mots «Christ, einiger Trost» (Christ, mon seul réconfort)) soulignent le message décidément théologique de cette cantate, remarquable malgré sa simplicité extérieure.

Mirad y ved si hay mayor dolor BWV 46

Génesis: para el 1º de agosto de 1723

Destino: X Domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Autor desconocido. 1er movimiento: Lamentaciones 1, 12. 6º movimiento: 9ª estrofa de la canción “Oh gran Dios de poder” de Johann Matthäus Meyfart (1633)
Ediciones completas: BG 10: 189 – NBA I/19: 111

En realidad el X domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad (que el año 1723 cayó en el 1º de agosto) no es ninguna fiesta especial. También a comienzos del siglo XVIII era verano en esa época, con lo que implica de calor y tormentas, una de las cuales aparece musicalmente representada en el tercer movimiento de esta cantata. Se trataba de la undécima cantata de Bach que se representaba en Leipzig. Se puede especular sobre si los contemporáneos se extrañarían de modo especial sobre la tan demostrada capacidad del cantor de Santo Tomás para verter en notas musicales estos admirables fenómenos de la naturaleza. Pero no es ese el motivo por el que esta cantata se incluye entre las muy especiales de la obra de Bach.

Su antecedente temático es la lectura del Evangelio según San Lucas (19, 41 ss.): Jesús anuncia la destrucción de Jerusalén. Se recuerda este hecho no solamente en la misa solemne, sino en las vísperas de la tarde. En ellas se hacía una lectura de la “armonía de los Evangelios de Johannes Bugenhagen; el relato de la destrucción y la moraleja extraída de ella para los cristianos pone fin a esta compilación de diferentes textos bíblicos. De ahí puede deducirse a su vez lo importante que se consideraba ese contenido. Y así se explica también lo extraordinario de la cantata que toma por tema el juicio condenatorio de Dios. En

todo caso es evidente que Bach escribe sobre palabras como “Gomorra”, “enemigo de Cristo” y “lágrimas de Jesús” (recitado nº 2) un “triton”, que es ese intervalo también llamado “Diabolus in Musica” (quinta reducida, nota en medio de la octava). También la graduación cromática de las notas en el bajo del segundo recitado (nº 4) constituye un elemento más del repertorio de representaciones de lo terrible.

Cada una de las siguientes arias forman a este respecto un contraste muy marcado. La ya citada aria nº 3 “de la tempestad” con el sonido de la trompeta, los trémolos motivos de música de arco y el colorido trepidante del solo de bajo, recuerda no ya una tormenta meteorológica, sino también el Juicio Final sobrenatural. El aria siguiente (nº 5) por el contrario, saca a quien la escucha de los pecados armónicamente entretreídos, para conducirlo a la campaña supraterrrenal del Elíseo, ejerciendo la magia de un ambiente pastoral con cuatro voces de instrumentos de aire y renunciando por completo a la garantía del bajo terrenal. Otra vez volvemos a oír la tormenta de la venganza, pero también se abren los ojos a la salvación procedente de Jesús. Bach ha aplicado muy pocas veces el recurso técnico de instrumentación consistente en prescindir del continuo, y una de esas veces fue en la Pasión según san Mateo (aria “Mi Salvador morirá por amor”).

De ahí que tampoco se quede anquilosado el canto coral de apertura y cierre de la cantata en la mera interpretación de las cuatro voces. Bach escribe entre cada una de las líneas unos intermedios de flauta dulce casi improvisados, semejantes a los famosos corales para órgano de Arnstadt. Si el Consistorio de aquella ciudad le había reprochado, por así decirlo, al principio de su carrera que la Comunidad “se viera confundida... por la gran multitud de variaciones”, aquí representa un recurso magistral

si se tiene en cuenta sobre todo que los intermedios retornan a modo de marco al conjunto de motivos del coro de entrada.

Éste había puesto en música dos frases del Evangelio en dos partes. Formalmente se trata de una especie de mote-te que Bach incorpora en un movimiento instrumental de concierto dominado por las voces de la flauta dulce. El texto se reproduce de forma imitativa por las sucesivas voces. Gestos descendentes mantenidos después interpretan las palabras del texto, mientras una serie de fricciones armónicas ilustran el dolor. La segunda parte de este movimiento es una fuga con atrevidos intervalos en el tema (“gemidos” y “furor airado”). Después de las voces del coro entran en acción adicionalmente la flautas. La música de la primera parte de este movimiento fue repetida por Bach diez años más tarde en el Gloria de la misa en si menor, donde le parece apropiado este tipo de música para dar forma a las palabras “Qui tollis peccata mundi, miserere nobis / suscipe deprecationem meam” (Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros / atiende nuestras súplicas).

*

Quin se exalta será humillado BWV 47

Génesis: para el 13 de octubre de 1726

Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Johann Friedrich Helbig (1720) 1er movimiento: Lucas 14, 11. 5º movimiento: 11ª estrofa de la canción “¿Por qué se entristece mi corazón?” (Autor desconocido, 1561)
Ediciones completas: BG 10: 241 – NBA I/23: 321

Igual que la cantata precedente, ésta comienza también con una frase bíblica que Bach encaja en el movimiento coral que realiza su descarga. Le sigue inmediatamente un aria que interpreta la idea del Evangelio a modo de homilía comparativa de la humildad y la soberbia. Los tres movimientos siguientes tienen un estilo más sencillo. El texto del recitado nº 3 con la compañía de los instrumentos de arco, no sólo se expresa en un lenguaje convencido para mostrar el recto camino a los cristianos, sino que su carácter artesanal, suavizado con gran esfuerzo por los instrumentos de arco, parece ofrecer también la explicación de por qué Bach sólo ha puesto en música esta pieza fruto de la pluma del Secretario del Gobierno de Eisenach, Johann Friedrich Helbig. Posiblemente conocía el antecedente textual no ya tomándolo de la colección (“Animación para la meditación”) en sí, sino tan sólo en la forma musicada de Georg Philipp Telemann, que tenía una idea mucho menos escrupulosa acerca de la utilización de antecedentes literarios y que puso en música numerosas piezas de Helbig.

Sigue un movimiento de cuarteto a base de los inevitables violín y oboe con continuo, para terminar con la voz del bajo que tal vez debido a la gran cantidad de texto, prescinde de un Da Capo ordinario, y añadir finalmente el canto coral de cierre.

Ensalzarse – humillarse, humildad – soberbia: la fantasía de Bach se enciende permanentemente en contraposiciones terminológicas como ésta. Y eso es lo que ocurre aquí, sobre todo en los dos primeros movimientos. El coro de entrada es una fuga coral de grandes proporciones que monta Bach en un incipiente juego coral antifonal. El tema de la fuga llama la atención por su longitud de interminable fluencia. El movimiento vertical de este melisma refleja las palabras del texto; elementos y motivos ascendentes y descendentes dan pábulo a un vigoroso diálogo de contrapunto. Pero también hay incursiones homófonas con una función integradora, al tiempo que amplificadora.

Al aria de soprano (nº 2) añade Bach un órgano de concierto, si bien para una representación ofrecida de nuevo con posterioridad a 1734 modificó la escritura de esta voz para el solo de violín. Las dos partes del aria (lógicamente retorna Bach en el Da Capo a la virtud positiva) ilustran los conceptos de humildad y soberbia a base de caracteres musicales diferentes: fluyendo suavemente, unas veces en tono artificial y otras de forma ampulosa y puntiaguda o con rítmica aspereza.

Lo de “coral de cierre escueto” no significa que Bach prescindiera en él de recursos que explican e interpretan el texto. En concreto, viene a conducir las voces medias a unas atrevidas combinaciones armónicas, marcando de esta forma unas posiciones muy claras respecto a los conceptos de “lo eterno” y la “ácida y amarga muerte”.

*

Miserio de mé quién me librá BWV 48

Génesis: para el 3 de octubre de 1723

Destino: domingo XIX después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. 1er movimiento: Romanos 7, 24. 3er movimiento: 4ª estrofa de la canción “¡Oh Dios y Señor!” de Martin Rutilius (1604). 7º movimiento: 12ª estrofa de la canción “Señor Jesucristo, clamo a ti” (Freiberg 1620).

Ediciones completas: BG 10: 277 – NBA I/23: 107

Cada una de las apenas 200 cantatas de Johann Sebastian Bach destinadas al uso litúrgico, tiene su carácter singular conforme a la índole festiva y a las lecturas del respectivo día en que se celebra la función correspondiente. Sin embargo, las cantatas siguen unos modelos formales que en su mayoría provienen de la impostura de la composición del texto: dos esquemas típicos del primer año de las cantatas de Leipzig resultan paradigmáticos al escucharlos en este CD: la BWV 46 incluye, entre el coro de entrada y el canto coral de cierre, dos pares de recitado / aria. En cambio, la presente cantata BWV 48 interpreta entre ambos movimientos extremos tan sólo una pareja de recitado / aria, colocando en primer término un canto coral y, como segundo movimiento, un recitado.

Independientemente de esta base formal, Bach encuentra permanentemente unos recursos sumamente individuales para desarrollar con su música, a modo de predicación, el propósito de la letra escrita. En la cantata BWV 48 da la impresión de que Bach quisiera responder desde el primer momento en un sentido determinado a la pregunta formulada en la carta a los Romanos. Así se explicaría la extraña composición del coro de entrada. Está articulado en tres planos musicales. Primeramente em-

piezan los instrumentos de arco. Bach desarrolla el material musical de su movimiento partiendo de un movimiento melódico ascendente y de un intervalo de sexta que vuelve a caer bajo el punto de salida del movimiento ascendente formando una especie de contención para el punto final y para el centro de gravedad. Esta idea musical suena permanentemente flexionada y forma el preámbulo resumido en doce compases. Entonces es cuando entra en acción el coro. También él comienza con un intervalo de sexta que sin embargo es ascendente. Cada nueva aplicación es cantada por otra voz diferente, elaborándose el conjunto de modo sumamente diferenciado a base de contrapuntos. En el tercer plano interviene una melodía coral interpretada en el canon de trompeta y dos oboes. Esta melodía fue cantada en Leipzig en dos canciones iguales: “Señor Jesucristo, clamo a ti” (Bach coloca la duodécima estrofa de esta canción a modo de marco al final de la cantata) y “Señor Jesucristo, bien supremo”.

Semejantes citas corales instrumentales serían reconocidas por los oyentes de la cantata. Bach ha utilizado constantemente este recurso ya desde su época de Weimar, y posteriormente en el año de las cantatas corales. Las citas tienen carácter asociativo. Martin Petzoldt habla de un “juego teológico de adivinanzas”; lo que el oyente percibe e identifica en él no es susceptible de reconstrucción. Sin embargo, es posible que la miserable trama del pecado y la demanda de un Salvador, con que da inicio a la cantata el texto bíblico, debe ponerse inmediatamente en combinación con el clamor del canto coral “Señor Jesucristo”.

Esta seguridad marcada desde un principio puede haber sido el motivo que disuadió a Bach también coherentemente en los restantes movimientos, de ilustrar directamente el texto a base de figuras. El recitado n° 2 que no

deja de enumerar los conceptos de corrupción, plagas, amargo cáliz de la cruz y suspiros ardientes... queda revestido por Bach con el embelesado sonido de los instrumentos de arco. Las dos arias tienen un carácter más bien seguro y de danza, como si reflejasen la “Sodoma de las generaciones pecadoras”. Visto así, el permanente cambio del compás de 3/4 y el compás hemiolico de 3/2 que observamos en el aria n° 6, podría percibirse como una especie de concienciación rítmica de la seguridad de la fe: Jesús “puede resucitar a los muertos”. Otros detalles como por ejemplo el desarrollo de la voz de tenor en el canto coral de cierre (octava ascendente en las palabras “Cristo, único consuelo”) vienen a subrayar la afirmación decididamente teológica de esta admirable cantata, a pesar de su extraordinaria sencillez.

Vol. 17

Kantaten • Cantatas

BWV 49-52

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Oktober 1982 (BWV 49), September 1983 (BWV 51), Februar 1984 (BWV 50),

Oktober 1982 / Juni 1983 (BWV 52)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and Editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49 (25'51)

I Go And Search For Thee With Longing • Je vais à ta recherche plein de désir • Camino y te busco con anhelo

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso

Martha Schuster - Organo • Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Otto Armin - Violino • Siegfried Pank - Violoncello piccolo • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50 (3'35)

Now Is The Health And The Strength • À présent, le salut et la puissance • Ahora la salvación y la fuerza
Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Fabian Menzel, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51 (17'43)

Praise Ye God In Ev'ry Nation • Exultez Dieu en tous pays • Alabad a Dios en todas las naciones

Arleen Augér - soprano • Hannes Läubin - Tromba • Georg Egger, Radboud Omens - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Falsche Welt, dir trau ich nicht BWV 52 (15'02)

Treach'rous World, I Trust Thee Not • Monde fourbe, je ne te fais pas confiance • Mundo falso, en ti no confío
Arleen Augér - soprano • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Hubert Buchberger, Elisabeth Buchberger - Violino • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 50, 52) • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 50, 51) •

Bach-Collegium Stuttgart (BWV 49, 52)

HELMUTH RILLING

BWV 49 „Ich geh und suche mit Verlangen“

No. 1	Sinfonia	1	6:33
	<i>Organo conc., Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (B): Ich geh und suche mit Verlangen	2	5:37
	<i>Organo conc., Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (B, S): Mein Mahl ist zubereit'	3	2:10
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (S): Ich bin herrlich, ich bin schön	4	4:55
	<i>Oboe d'amore, Violoncello piccolo, Fagotto, Organo</i>		
No. 5	Recitativo (S, B): Mein Glaube hat mich selbst so angezogen	5	2:05
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (S, B): Dich hab ich je und je geliebet	6	4:31
	<i>Organo conc., Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
Total Time BWV 49			25:51

BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“

No. 1	Coro: Nun ist das Heil und die Kraft	7	3:35
	<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
Total Time BWV 50			3:35

BWV 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“

No. 1	Aria (S): Jauchzet Gott in allen Landen!	8	4:37
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (S): Wir beten zu dem Tempel an	9	2:37
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S): Höchster, mache deine Güte	10	4:35
	<i>Violoncello, Cembalo</i>		

No. 4	Choral (S):	Sei Lob und Preis mit Ehren	11	3:43
	<i>Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Finale:	Alleluja!	12	2:11
	<i>Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

Total Time BWV 51	17:43
-------------------	-------

BWV 52 „Falsche Welt, dir traue ich nicht“

No. 1	Sinfonia		13	4:33
	<i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (S):	Falsche Welt, dir traue ich nicht!	14	1:08
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (S):	Immerhin, immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin!	15	3:19
	<i>Violino I+II solo, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (S):	Gott ist getreu!	16	1:18
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (S):	Ich halt es mit dem lieben Gott	17	3:48
	<i>Oboe I-III, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	In dich hab ich gehoffet, Herr	18	0:56
	<i>Corno I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 52	15:02
-------------------	-------

Total Time BWV 49, 50, 51, 52	62:11
-------------------------------	-------

1. Sinfonia

2. Aria

Ich geh und suche mit Verlangen
 Dich, meine Taube, schönste Braut.
 Sag an, wo bist du hingegangen,
 Daß dich mein Auge nicht mehr schaut?

3. Recitativo (Dialogo)

Baß (Jesus)
 Mein Mahl ist zubereit'
 Und meine Hochzeittafel fertig,
 Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.
 Sopran (Seele)
 Mein Jesu redt von mir;
 O Stimme, welche mich erfreut!
 Baß
 Ich geh und suche mit Verlangen
 Dich, meine Taube, schönste Braut.
 Sopran
 Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.
 Sopran, Baß
 Schönster,
 Komm, komm und laß dich küssen,
 Schönste,

 Laß mich dein
 fettes Mahl genießen
 Du sollst mein

1. Sinfonia

2. Aria

I go an search for thee with longing,
 Thee, O my doveling, fairest bride.
 Tell me, where art thou left and gone now
 That thee eye no more can find?

3. Recitative (Dialogue)

Bass (Jesus)
 My feast is now prepared,
 And this my marriage table ready,
 But still my bride is not yet in attendance.
 Soprano (Soul)
 My Jesus speaks of me;
 O voice that maketh me so glad!
 Soprano
 I go and seek for thee with longing,
 Thee, O my doveling, fairest bride.
 Soprano
 My bridegroom dear, I fall before thy feet now.
 Soprano, Bass
 Come, fairest come and let me kiss thee,

 Let me thy
 sumptuous meal enjoy now.
 Thou shalt my

1. Sinfonie

2. Air

Je vais à ta recherche plein de désir,
 Toi, ma colombe, la plus belle des fiancées.
 Dis-moi donc où tu es allée
 Pour que mes yeux ne te cherchent plus?

3. Récitatif (Dialogue)

Basse (Jésus)
 Mon repas est préparé
 Et mon banquet de noces est prêt,
 Seule ma fiancée n'est pas encore présente.

Soprano (Âme)
 Mon Seigneur Jésus parle de moi;
 Ô voix qui m'emplit d'allégresse!
 Basse

Je vais à ta recherche plein de désir,
 Toi, ma colombe, la plus belle des fiancées.

Soprano
 Ô mon fiancé, je tombe à tes pieds.
 Soprano, Basse
 Viens, mon Seigneur / ma beauté, viens et laisse-moi
 t'embrasser

Tu dois te délecter / laisse-moi me délecter à mon / ton
 banquet copieux.

1. Sinfonía

2. Aria

Camino y te busco con anhelo,
 Paloma mía, hermosísima prometida.
 Di, ¿Adonde te has ido,
 Que mis ojos ya no pueden verte?

3. Recitativo (Diálogo)

Bajo (Jesús)
 Mi mesa está dispuesta
 Y mi banquete nupcial listo,
 Sólo mi prometida no está aún presente.

Soprano (Alma)
 Mi Jesús habla de mí;
 Oh, cómo me alegra su voz.
 Bajo

Camino y te busco con anhelo,
 ¡Paloma mía, la más hermosa prometida!

Soprano
 Amado mío, caigo a tus pies.
 Soprano, Bajo
 Ven, ven y déjame besarte, hermosísima,
 Quiero que goces de mi abundante banquete,
 Ven, querida prometida, y apúrate ya
 A vestir tus ropas de boda.

Ven hermosísimo, ven y déjame besarte,
 Déjame gozar de tu abundante banquete,

Mein Bräutigam! Ich eile nun,
Komm, liebe Braut, und eile nun,
beide
Die Hochzeitskleider anzutun.

4. Aria

Ich bin herrlich, ich bin schön,
Meinen Heiland zu entzünden.
Seines Heils Gerechtigkeit
Ist mein Schmuck und Ehrenkleid;
Und damit will ich bestehn,
Wenn ich werd im Himmel gehn.

5. Recitativo

Sopran
Mein Glaube hat mich selbst so angezogen.
Baß
So bleibt mein Herze dir gewogen,
So will ich mich mit dir
In Ewigkeit vertrauen und verloben.
Sopran
Wie wohl ist mir!
Der Himmel ist mir aufgehoben:
Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,
Daß das gefallene Geschlechte
Im Himmelssaal
Bei dem Erlösungsmahl
Zu Gaste möge sein,
Hier komm ich, Jesu, laß mich ein!
Baß
Sei bis im Tod getreu,
So leg ich dir die Lebenskrone bei.

Come, O my bride, and hasten now,
My bridegroom, dear, I
both
The wedding raiment to put on.

4. Aria

I am glorious, I am fair,
And my Saviour I've impassioned.
His salvations's righteousness
Is my cloak of honor bright;
And in it will I be dressed
When I unto heaven go.

5. Recitativo

Soprano
My faith now holds me with such deep emotion.
Bass
As to thee bides my heart's devotion,
So will I plight to thee
For evermore my troth and pledge of marriage.
Soprano
How well for me!
For heaven is for me provided:
Its majesty doth call and sends its servants
So that the fallen generations
To heaven's hall
At our salvation's meal
As guests may come to dine,
I'm here now, Jesus, let me in!
Bass
So keep till death thy faith,
And I'll to thee the crown of life bequeath.

Viens donc, fiancée bien-aimée, et hâte-toi.
 Mon fiancé, je me hâte à présent
 les deux
 De revêtir les habits nuptiaux.

4. Air

Je suis splendide, je suis belle,
 Pour enflammer mon Sauveur.
 La justice de son salut
 Est ma parure et ma robe de cérémonie;
 Et je veux rester ainsi
 Quand j'irai au ciel.

5. Récitatif

Soprano
 C'est ma foi qui m'a revêtu ainsi.
 Bass
 Ainsi mon cœur restera bien disposé envers toi,
 Ainsi je veux avec toi
 Me confier et me fiancer pour l'éternité.
 Soprano
 Quel bonheur est le mien!
 Le ciel m'est assuré:
 La majesté en personne appelle et envoie ses serviteurs
 Pour inviter
 Le genre déchu
 Dans la salle céleste
 Au repas de la Rédemption,
 Me voici, Jésus, laisse-moi entrer!
 Bass
 Sois fidèle jusqu'à la mort,
 Et je t'accorderai la couronne de vie.

¡Mi prometido! Me apuro ya Ven,
 Alivia también tú,
 ambos
 Vistamos nuestras ropas de boda.

4. Aria

Soy primorosa, soy hermosa,
 Para enardecer a mi Salvador.
 La justicia de su salvación
 Es mi joya y mi vestido de gala;
 Y con ellos quiero permanecer,
 Cuando vaya al cielo.

5. Recitativo

Soprano
 ¡Mi fe misma me ha vestido así!
 Bajo
 Tanto te es mi corazón propicio,
 Que quiero confiarme a ti y desposarte
 Para toda la eternidad.
 Soprano
 ¡Qué dichosa soy!
 El cielo me está deparado:
 Su Majestad misma llama y envía a sus siervos
 Para que la estirpe caída,
 En el salón celestial
 Del banquete de salvación,
 Pueda ser huésped;
 ¡Aquí vengo, Jesús, déjame entrar!
 Bajo
 Sé fiel hasta la muerte,
 Y te daré la corona de la vida.

6. Aria con Choral

Baß, Sopran

Dich hab ich je und je geliebet,

Wie bin ich doch so herzlich froh,

Daß mein Schatz ist das A und O,

Der Anfang und das Ende.

Und darum zieh ich dich zu mir.

Er wird mich doch zu seinem Preis

Aufnehmen in das Paradies;

Des klopf ich in die Hände.

Ich komme bald,

Amen! Amen!

Ich stehe vor der Tür,

Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht
lange!

Mach auf, mein Aufenthalt!

Deiner wart ich mit Verlangen.

Dich hab ich je und je geliebet,

Und darum zieh ich dich zu mir.

BWV 50

Coro

*Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und
die Macht unsers Gottes seines Christus worden, weil
der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht
vor Gott.*

6. Aria and Chorale

6

Bass, Soprano

Thee have I loved with love eternal,

How am I now so truly glad

My treasure is the A and O,

Beginning and the ending.

And therefore draw thee unto me.

He'll me, indeed, to his great praise

Receive into his paradise;

For this I'll clap my hands now.

I'm coming soon,

Amen! Amen!

I stand before the door,

Come, thou lovely crown of gladness, do not
tarry.

Unlock it, mine abode!

I await thee with great longing.

Thee have I loved with love eternal,

And therefore draw thee unto me.

Chorus

7

*Now is the health and the strength and the kingdom
and might of our God and of his Christ come to us,
for he is cast down now who was accusing them day
and night by God.*

6. Air et choral

Basse, Soprano

Je t'ai aimé depuis toujours,

Que je suis heureuse du fond du cœur

Que mon trésor est l'alpha et l'oméga

Le commencement et la fin.

Et c'est pourquoi je te fais venir vers moi.

Il m'accueillera donc

Au prix qu'il exigera au Paradis;

J'en applaudis de joie.

Je viens bientôt,

Amen! Amen!

Je me tiens devant la porte,

Viens, belle couronne de joie, ne te fais pas
attendre!

Ouvre, ô mon séjour!

Je t'attends plein de désir.

Je t'ai aimé depuis toujours,

Et c'est pourquoi je te fais venir vers moi.

Chœur

*Désormais le salut et la puissance et le royaume et le
pouvoir de notre Dieu sont devenus ceux de son Christ,
parce qu'on l'a rejeté, celui qui les accusait, nuit et jour
devant Dieu.*

6. Aria con Coral

Bajo, Soprano

Te he amado siempre,

Qué alegría hay en mí,

Porque mi tesoro es el alfa y la omega,

El principio y el fin.

Y por ello te arrastro hacia mí.

El me aceptará en el paraíso

Para honrarlo;

¡Por ello bato palmas!

Ya llego,

¡Amén! ¡Amén!

Estoy ante la puerta,

¡Ven hermosa corona de alegría, no demores!

¡Ábrete, morada mía!

Te aguardo con anhelo.

Te he amado siempre,

Y por ello te arrastro hacia mí.

Coro

*Ahora la salvación y la fuerza y el Reino y el poder
de nuestro Dios de su Cristo son, pues ha sido expulsado
aquel que los acusaba día y noche ante Dios.*

1. Aria

Jauchzet Gott in allen Landen!

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

1. Aria

8

Praise ye God in ev'ry nation!

All that heaven and the world
Of created order hold
Must be now his fame exalting,
And we would to this our God
Likewise now present an off'ring
For that he midst cross and woe
Always hath stood close beside us.

2. Recitative

9

In prayer we now thy temple face,
Where God's own honor dwelleth,
Where his good faith,
Each day renewed,
The purest bliss dispenseth.
We praise him for what he for us hath done.
Although our feeble voice before his wonders
stammers,
Perhaps e'en modest praise to him will yet bring pleasure.

3. Aria

10

Highest, make thy gracious goodness
Henceforth ev'ry morning new.
Thus before thy father's love
Should as well the grateful spirit
Through a righteous life show plainly
That we are thy children truly.

1. Air

Exultez Dieu en tous pays !
 Que tout ce que le ciel et la terre
 Comprend en créatures,
 Porte aux nues Sa gloire.
 Et nous voulons nous aussi
 Faire à présent une offrande à notre Dieu
 De nous avoir en tout temps soutenus
 Dans la peine et la misère.

2. Récitatif

Nous élevons nos prières vers le temple
 Où la gloire de Dieu demeure,
 Où sa fidélité
 Renouvelée chaque jour,
 Nous récompense de tant de grâces.
 Nous glorifions ce qu'Il a fait pour nous.
 Et même si mes paroles si faibles ne peuvent que
 balbutier ses miracles,
 Il prendra plaisir à une louange imparfaite.

3. Air

Toi le Très-Haut, renouvelle ta bonté
 Chaque matin et pour toujours.
 Ainsi à ta fidélité paternelle
 Répondra aussi un cœur reconnaissant
 En te montrant par une vie pieuse
 Que nous méritons d'être appelés Tes enfants.

1. Aria

¡Alabad a Dios en todas las naciones!
 Todas las criaturas
 Que existan en cielo y tierra,
 Deben aumentar Su gloria;
 Y brindemos a nuestro Dios
 Ahora también nuestra ofrenda,
 Puesto que en sufrimiento y aflicción
 A toda hora nos ha amparado.

2. Recitativo

Elevamos nuestra plegaria al templo,
 Donde reside el honor de Dios,
 Pues en Su fidelidad,
 Renovada todos los días,
 Nos recompensa con generosa bendición.
 Alabamos lo que nos ha hecho.
 Aún cuando nuestros débiles labios sólo
 Balbucean Sus maravillas,
 Hasta una alabanza imperfecta será de Su agrado.

3. Aria

Altísimo, haz que Tu bondad
 Se renueve más todas las mañanas.
 De modo que a Tu paternal lealtad
 También el alma agradecida
 Muestre a través de una vida devota,
 Que podemos llamarnos hijos Tuyo.

4. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
 Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
 Der woll in uns vermehren,
 Was er uns aus Gnaden verheißt,
 Daß wir ihm fest vertrauen,
 Gänzlich uns lassn auf ihn,
 Von Herzen auf ihn bauen,
 Daß unsr Herz, Mut und Sinn
 Ihm festiglich anhangen;
 Drauf singen wir zur Stund:
 Amen, wir werdns erlangen,
 Glaubn wir zu aller Stund.

5. (Finale)

Alleluja!

BWV 52

1. Sinfonia

2. Recitativo

Falsche Welt, dir trau ich nicht!
 Hier muß ich unter Skorpionen
 Und unter falschen Schlangen wohnen.
 Dein Angesicht,
 Das noch so freundlich ist,
 Sinnt auf ein heimliches Verderben:

4. Chorale

Now laud and praise with honor
 God Father, Son, and Holy Ghost!
 May he in us make increase
 What he us with grace hath pledged,
 So that we firmly trust him,
 Entirely turn to him,
 Make him our true foundation,
 That our heart, mind and will
 Steadfast to him be cleaving;
 To this we sing here now;
 Amen, we shall achieve it,
 This is our heart's firm faith!

5. (Finale)

Alleluja!

1. Sinfonia

2. Recitative

Treach'rous world, I trust thee not!
 Here must I in the midst of scorpions
 And midst deceitful serpents sojourn.
 Thy countenance,
 Which, ah, so friendly is,
 Now plots in secret a destruction:

4. Choral

Louange, gloire et honneur,
 À Dieu, le Père, au Fils, au Saint-Esprit!
 Lui qui multiplie en nous
 Ce qu'Il nous a promis dans sa grâce,
 Que nous ayons pleine confiance en Lui,
 Que nous nous en remettons entièrement à Lui,
 Que nous comptons de tout cœur sur Lui,
 Que notre cœur, notre courage et notre esprit
 S'attachent fortement à Lui;
 Sur ceci nous chantons en cette heure:
 Amen, nous y parviendrons,
 Si nous y croyons du plus profond du cœur.

5. (Final)

Alléluia!

1. Sinfonie

2. Récitatif

Monde fourbe, je ne te fais pas confiance!
 Je dois vivre ici-bas parmi les scorpions
 Et parmi les serpents perfides.
 Ton visage
 Qui est encore si amène,
 Songe à nous corrompre insidieusement:

4. Coral

¡Sea loado y alabado con honor
 Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo!
 Para que acreciente en nosotros
 Lo que en Su gracia nos ha prometido.
 De modo que confiemos en Él con firmeza,
 Enteramente entregados a Él,
 Sinceramente basándonos en Él;
 Que nuestro corazón, ánimo y espíritu
 Lo acompañen firmemente;
 Así pues cantamos en esta hora:
 Amén, lo conseguiremos,
 Con la fe profunda de nuestros corazones.

5. (Final)

Aleluya.

1. Sinfonía

2. Recitativo

¡Mundo falso, en ti no confío!
 Aquí debo vivir entre escorpiones
 Y falsas serpientes.
 Tu rostro,
 Que parece tan amable,
 Trama en secreto alguna perversión:

Wenn Joab küßt,
 So muß ein frommer Abner sterben.
 Die Redlichkeit ist aus der Welt verbannt,
 Die Falschheit hat sie fortgetrieben,
 Nun ist die Heuchelei
 An ihrer Stelle geblieben.
 Der beste Freund ist ungetreu,
 O jämmerlicher Stand!

3. Aria

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

4. Recitativo

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

At Joab's kiss
 Must come a righteous Abner's ruin.
 Sincerity is from the world now banned,
 Duplicity hath driv'n it from us,
 And now hypocrisy
 Here in its stead abideth.
 The best of friends is found untrue,
 O what a wretched state!

3. Aria

15

Just the same, just the same,
 Though I be expelled with blame,
 Though the false world me offend,
 Oh, yet bideth God my friend,
 Who doth true for me intend.

4. Recitativo

16

God is e'er true!
 He shall, he can me not abandon;
 E'en though the world and all its raging seek
 Within its coils to seize me,
 Yet near to me his help shall stand.
 God is e'er true!
 Upon his friendship I will build now
 And give my spirit, soul and mind
 And ev'rything I am
 To him for keeping.
 God is e'er true!

Quand Joab donne un baiser,
 Un pieux Abner est condamné à mourir.
 L'honnêteté est bannie de ce monde,
 La fourberie l'a chassée,
 Et l'hypocrisie a maintenant
 Pris sa place.
 Le meilleur ami est infidèle,
 Oh, quelle lamentable condition!

3. Air

Toutefois, toutefois,
 Même si je suis aussitôt rejeté!
 Si le monde fourbe est mon ennemi,
 Ô Dieu, reste donc un ami
 Qui lui restera sincère avec moi.

4. Récitatif

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

Cuando Joab besa,
 Muere el piadoso Abner.
 La honradez ha sido desterrada del mundo,
 La falsedad la ha apartado,
 Ahora la hipocresía
 Ha ocupado su lugar.
 El mejor amigo se vuelve infiel,
 ¡Oh, estado deplorable!

3. Aria

¡En buena hora, en buena hora,
 Si soy repudiado!
 Si el mundo falso es mi enemigo,
 ¡Oh! Dios seguirá siendo mi amigo,
 Y honrado conmigo.

4. Recitativo

¡Dios es fiel!
 Él no podrá abandonarme;
 Si el mundo y su furor
 Quieren atraparme en sus lazos,
 Su ayuda me asistirá.
 ¡Dios es fiel!
 Con su amistad contaré,
 Y mi alma, espíritu y mente
 Y todo lo que soy,
 A Él lo confiaré.
 ¡Dios es fiel!

5. Aria

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

6. Choral

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

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

5. Aria

17

I'll side with my dear God above,
 The world may now alone continue.
 God with me and I with God,
 And I'll myself find scorn
 For the treach'rous tongues about me.

6. Chorale

18

In thee I've placed my hope, O Lord,
 Help me not be to ruin brought,
 Nor evermore derided!
 This I pay thee,
 Uphold thou me
 In thy true love, Almighty!

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

5. Air

Je me tiens aux côtés du bon Dieu.

Le monde peut bien rester seul.

Dieu avec moi, et moi avec Dieu,

Alors je pourrai me moquer moi-même

De ceux qui jouent de leurs mauvaises langues.

6. Choral

En toi, j'ai placé mon espoir, Seigneur,

Fais que je ne sois pas déçu,

Ni voué à la dérision éternelle!

Je te demande ceci,

Garde-moi

Ta fidélité, Seigneur Dieu!

5. Aria

Permanezco al lado del amado Dios,

Que el mundo quede solo.

Dios conmigo y yo con Dios,

Así yo mismo podré burlarme

Del embate de las falsas lenguas.

6. Coral

En Ti he confiado, Señor,

Ayúdame para que no me pierda,

Ni caiga en el escarnio eterno.

Esto te ruego,

¡Consérvame

Fiel a Ti, Señor Dios!

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Ich geh und suche mit Verlangen BWV 49

Entstehung: zum 3. November 1726

Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 6 mit Verwendung der Strophe 7 des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599)

Gesamtausgaben: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

Der Charakter einer Predigtmusik legt der Kantate eine bestimmte musikalische Form nahe. Oder präziser: eine bestimmte Art, Musik und Text miteinander so zu verbinden, daß sie primär dem Ausdruck und der Deutung des Textes gilt und weniger der Präsentation rein musikalischer Qualitäten. Bachs Kantaten sind Predigtmusik, und zwar von den frühen Mühlhausener bis zu den späten Leipziger Werken. Dies allerdings schließt die Verwendung rein instrumentaler Stücke nicht aus. Vorzugsweise stehen diese am Anfang der Kantate oder leiten, soweit vorgesehen, ihren zweiten, nach der Predigt zu musizierenden Teil ein. Die fünf als früheste überlieferten Kantaten Bachs – BWV 150, 196, 106, 4 und 131 – beginnen allesamt mit einer solchen instrumentalen Einleitung. Bach nennt sie „Sinfonia“ oder „Sonatina“.

Eine solche Ouvertüre scheint also eher zu den selbstverständlichen Gepflogenheiten zu gehören als eine Ausnahme zu bilden. Sie hat, wie auch in der Oper, die Aufgabe, den Charakter der folgenden Kantate anzudeuten, zu umreißen und den Hörer in diesen einzuführen. Die den zweiten Teil des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 einleitende Sinfonia aus dem Jahre 1734 ist ein Musterexemplar für diese Funktion von Instrumentalmusik in Bachs Kantatenschaffen.

In den drei ersten Leipziger Jahrgängen schreibt Bach relativ wenig instrumentale „Sinfonien“ für seine Kantaten. Erst im, zum Trinitatisfest des Jahres 1726 beginnenden vierten Jahr nimmt ihre Zahl wieder zu. Dabei greift Bach auf bereits existierende Instrumentalkonzerte zurück, „weltliche“ Musik also, die er etwa am Köthener Hof komponiert und musiziert hatte oder die er ins Repertoire des Leipziger Collegium musicum einstellte. Naturgemäß läßt sich der Charakter dieser Musik nicht mehr so leicht mit einer Vorbereitung auf die nun folgende Kantate erklären. In diesem Umstand findet die gelegentlich geäußerte Vermutung, Bach wende sich, nachdem er eine ausreichende Zahl von Kantaten zur Verfügung hatte, nun allmählich von der vokalen Kirchenmusik ab, um sich wieder dem instrumentalen Musizieren zu widmen, berechtigte Nahrung.

Die vorliegende Kantate jedoch zeigt, daß ein konzertantes „Allegro“ durchaus sich eignet, den Hörer auf die nun folgende Textinterpretation einzustimmen. Die Kantate BWV 49 handelt von einer Hochzeit. Der ausgedehnte Konzertsatz dazu stellt eine Frühform des Cembalokonzerts BWV 1053 dar, und zwar des dritten Satzes; die ersten beiden Sätze hatte Bach als Sinfonia bzw. instrumentale Grundlage einer Arie in der vierzehn Tage zuvor aufgeführten Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ BWV 169 verwendet. Für dieses Cembalokonzert gibt es eine weitere, rekonstruierbare Form für die Besetzung Oboe und Orchester; beide Formen werden im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE eingespielt (Vol. 128 bzw. 131).

Eine Art Hochzeitskantate zu schreiben lag nahe, da das Evangelium des Tages das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl (Matth. 22, 1-14) beinhaltet. Der nicht mehr bekannte Textdichter schöpfte seine Worte und

Bilder, wie es der Tradition entsprach, unter anderem aus dem Hohelied Salomonis. Da dieser alttestamentarische Text weitgehend dialogische Strukturen aufwies, beließ es der Dichter dabei, und Bach komponierte einen „Dialogus“ zwischen Jesus und der gläubigen Seele, dargestellt durch Baß und Sopran. Die erwähnte Sinfonia ersetzt den Eingangschor, und es wundert nicht, daß Bach als Schlußchoral jene Strophe aus Philipp Nicolais Lied „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ verwendet, die die Theologie dieser Kantate, ihre dialogische Struktur und die persönliche Betroffenheit des Hörers miteinander vereint und pointiert.

Vielleicht bot es die Dialogform geradezu an, einen Konzertsatz, das dialogische Musizieren also zwischen Solo und Ensemble, als Einleitung zu wählen. Bach wertet hier zudem das Continuo-Instrument Orgel solistisch mit einer obligaten Partie auf. Die konzertante Orgel wird in der folgenden Baßarie zum instrumentalen Gegenpart des Sängers. Und sie kehrt im Schlußchoral wieder, jetzt als instrumentaler Begleiter des Baßsängers. Dessen verzückt-gewißhafter Partie setzt Bach hier den vom Sopran in langen Notenwerten gesungenen Cantus firmus gegenüber – eine Art doppelter, überhöhter Dialog also, der dem konzertanten Anfang der Kantate eine raffiniert konstruierte Architektur zum Abschluß gegenüberstellt.

Im Zentrum der Kantate steht eine Arie für Sopran, Oboe d'amore, Violoncello piccolo und Continuo, deren Charakter Alfred Dürr zu dem schönen Bild „einer im Reifrock geschmückten Braut, (...) die sich in ihrer Schönheit mit Wohlgefallen betrachtet“, verleitet hat. Eingeraht wird diese Arie durch rezitativische Zwiesprache zwischen Sopran (Seele) und Baß (Jesus). Die Streicherbegleitung taucht das erste (Nr. 3), tänzerisch

ausklingende Stück in feierliches Licht, während das zweite Rezitativ (Nr. 5) noch intimer, nämlich ausschließlich mit den Mitteln der Stimmführung den Text ausdeutet und zugleich das festliche Ende vorbereiten hilft.

*

Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50

Entstehung: ungewiß

Bestimmung: zum Michaelisfest?

Text: mit einigen Freiheiten nach Offenbarung 12, 10

Gesamtausgaben: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

Einsätzige Kantaten gibt es nicht, und auch der erfindungsreiche Johann Sebastian Bach hat keine geschrieben. Mithin gibt das vorliegende Stück einige Rätsel auf. Der amerikanische Bachforscher William H. Scheide glaubt (in: Bach-Jahrbuch 1982, S. 81 - 96), es handle sich um eine Art „Epistelmusik“, die Bach zum Michaelisfest, dem 29. September des Jahres 1723, als Einfügung in eine (verschollene) Köthener Kantate komponiert und einzierte habe. Die Bestimmung für den Festtag des Erzengels scheint einleuchtend, weil an diesem Tag der hier vertonte Text aus der Offenbarung gelesen wurde. Da Bach im Leipziger Gottesdienst jedoch – anders als etwa bei den „Kasualien“, für die er seine doppelchörigen Motetten schrieb – nicht genügend Sänger zur Verfügung standen, um zwei Chöre zu besetzen, glaubt Scheide, überliefert sei lediglich die doppelchörige Bearbeitung von fremder Hand eines ursprünglich fünfstimmigen Satzes.

Die von Hand Carl Gotthilf Gerlachs, einem Musiker aus Bachs engstem Leipziger Umkreis geschriebene

Partitur nennt als Titel des Stücks „Concerto“. Dies wiederum hat die Herausgeberin innerhalb der NBA, Marianne Helms, veranlaßt, in dem Stück den Eingangschor einer verlorengegangenen Kantate zu erblicken, ein Torso also. Klaus Hofmann dagegen vertritt die These (in: Bach-Jahrbuch 1994, S. 59-73), es handle sich auch in der doppelchörigen Form um eine Originalkomposition Bachs. Eine solche Art „Concerto per choros im Sinne des 17. Jahrhunderts“ habe z.B. als Epistelmusik im Eingangsteil des Gottesdienstes Verwendung finden können und ginge durchaus auf ältere Vorbilder zurück. Tatsächlich hat Bach, nach dem Zeugnis seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, die große, doppelchörige Michaelismusik „Es erhub sich ein Streit“ seines Eisenacher Veters (zweiten Grades) Johann Christoph Bach aufgeführt.

Die vorliegende Aufnahme folgt der doppelchörigen, in der NBA veröffentlichten „Original“-Version. Das Stück an sich ist eine außerordentlich kunstvolle, in zwei gleich lange Hälften gegliederte Permutationsfuge. Ihr Thema und dessen den Textabschnitten zugeordneten Kontrapunkte wandern beständig wechselnd durch die Stimmen, so daß Werner Neumann, der Analytiker von Bachs Fugentechnik, in diesem festlich gewandeten Stück einen „Gipfelpunkt der Formgattung“ erblickte.

*

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51

Entstehung: wahrscheinlich zum 17. September 1730
Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit
Text: Dichter unbekannt. Satz 4: Strophe 5 (Zusatzstrophe Königsberg 1549) des Chorals „Nun lob mein Seel

den Herren“ von Johann Gramann (1530)
Gesamtausgaben: BG 12²: 3 – NBA 1/22: 79

In der Einführung zu BWV 49 war von dem Konzertsatz die Rede, den Bach seiner Kantate als „Sinfonia“ vorausschickt. Bach dachte, wenn er die Form des Konzerts meinte, jedoch nicht nur instrumental. Dies zeigt der Eingangssatz dieser Sopran-Solokantate. Er könnte auch als „Tripel-Konzert“ bezeichnet werden – für die gleichwohl ungewöhnliche Besetzung Sopran, Trompete, Violine und Orchester. Bach treibt das formale Spiel jedoch noch weiter: den zweiten Satz der Kantate, ein streicherbegleitetes Rezitativ, läßt er in ein Arioso übergehen, eine Art empfindsame, opernhafte Monodie. Die folgende Arie verlangt als Stütze nur das Continuo, das sein Motiv ostinatoartig ständig wiederholt. Darauf folgt eine Choralbearbeitung für zwei konzertante Violinen und die den Cantus firmus vortragende Singstimme. Ein virtuosos Fugato für Sopran und Trompete auf den Jubelruf „Alleluja!“ beschließt das Stück.

Zu seiner Aufführung rechnete Bach wohl mit dem berühmten Trompeter Johann Gottfried Reiche, und er hatte in der Thomasschule wohl auch einen besonders begabten Knabensopran zur Verfügung. Wann die Kantate jedoch entstand, ist nicht genau zu sagen, weil der 15. Sonntag nach Trinitatis im Jahre 1725, für den die Kantate frühestens in Frage kommen würde – 1723 wurde BWV 138 musiziert, 1724 BWV 99 –, mit dem Michaelisfest zusammenfiel und hier nachweislich die Kantate „Es erhub sich ein Streit“ BWV 19 erklang. Auch in den folgenden Jahren wurden andere Stücke aufgeführt, so daß man die Entstehung frühestens im Jahre 1730 ansetzt. Der Kantatentext jedoch hat mit den Lesungen des Tages kaum zu tun. Vielleicht deshalb hat Bach auf den Umschlag der Stimmen „et in ogni Tempo“ vermerkt. So

konnte sich die virtuose „Cantata“ in der für Bach seltenen, bei italienischen Zeitgenossen jedoch nicht unüblichen Besetzung und mit dem Gott preisenden Text von ihrer kirchenjahreszeitlichen Bestimmung lösen und den Rang einer der bekanntesten und beliebtesten Kantaten Bachs einnehmen.

*

Falsche Welt, dir trau ich nicht! BWV 52

Entstehung: zum 24. November 1726

Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophe 1 des Chorals „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner (1533)

Gesamtausgaben: BG 12: 27 – NBA I/26: 133

Die erste auf dieser CD zu hörende Kantate (BWV 49) beginnt mit einem instrumentalen Konzertsatz; die dritte, die Sopran-Solokantate BWV 51 mit einem konzertartigen Stück unter Einbeziehung der Singstimme. Die nur drei Wochen nach BWV 49 entstandene Kantate „Falsche Welt, dir trau ich nicht!“ BWV 52 stellt in diesem, vom Bach-Werkeverzeichnis sicherlich nicht gewollten Zusammenhang eine Art Synthese dar: eine „Cantata“ für Solo-Sopran nun mit einer instrumentalen Einleitung. Bei dieser „Sinfonia“ handelt es sich um ein sehr prominentes Stück, nämlich den Kopfsatz des 1. Brandenburgischen Konzerts BWV 1046. Er erklingt in einer Fassung ohne Violine piccolo, so daß gelegentlich vermutet wird, es handle sich um eine Frühform dieses Konzerts. Bach habe erst für die an den Markgrafen Christian von Brandenburg (s. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 126) geschickte Handschrift diesen Instrumentalpart komponiert, selbst jedoch ein Manuskript mit der ursprünglichen Fassung des Konzerts be-

halten (sie trägt im BWV jetzt die Nummer 1046a) und für die Kantate das Stück in dieser Fassung verwendet (so zuletzt George H. Stauffer in: Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, Stuttgart u.a. 1998, S. 157 ff.).

Das Evangelium des Tages (Matth. 22, 15-22) handelte von der Fangfrage der Pharisäer, ob es recht sei, dem Kaiser den Zins zu geben. Dem monetären Aspekt dieses Themas hatte Bach sich bereits in Weimar gewidmet, in der einen Text Salomon Francks vertonenden Kantate „Nur jedem das Seine“ BWV 163. In BWV 52 liegt der Schwerpunkt auf der Heimtücke der Frage an sich. Der Text kommt sogleich zu dem Schluß, die Welt als solche sei falsch und heuchlerisch, und nur bei Gott könne man selber Spott mit den falschen Zungen treiben (Aria Nr. 5). Bach erfindet dazu einen freudigen Satz mit gravitatischen Oboenklängen, die an höfische Sphären erinnern – im Gegensatz zur ersten Arie (Nr. 3), die mit ihrer seltsam abgehackten Motivik die Verstoßenheit des Menschen versinnbildlichen könnte. Ein vierstimmiger Choral führt aus der Sphäre einer formal reinen Solo-„Cantata“ heraus; er gibt Bach Gelegenheit, das gesamte Instrumentarium noch einmal zu verwenden, einschließlich der beiden Hörner, deren erstes den Cantus firmus verstärkt, während das zweite eine obligate Stimme erhält.

I go and search for thee with longing BWV 49

Composed for: 3 November 1726

Performed on: 20th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 6 uses verse 7 of the chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern* by Philipp Nicolai (1599)

Complete editions: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

By its very nature, sermon music prescribes a specific musical style for the cantata. Or to put it more precisely, a specific way of combining text and music so that it primarily serves to express and interpret the text and less to showcase purely musical qualities. Bach's cantatas are sermon music, from the early Mühlhausen to the late Leipzig works. Still, this does not rule out the use of purely instrumental pieces. Preferably, they are placed at the beginning of the cantata or introduce a possible second part of the cantata after the sermon. The five cantatas recorded as Bach's earliest – BWV 150, 196, 106, 4 and 131 – all start with such a musical introduction. Bach calls them "sinfonias" or "sonatinas".

Such an overture would rather seem to have been common usage than an exception. Like in the opera, it served to indicate the mood of the following cantata, to outline it and prepare the listener for it. The sinfonia introducing the second part of Christmas Oratorio BWV 248 from 1734 is a case in point of this function of instrumental music in Bach's cantata works.

In his first three Leipzig cantata cycles Bach composed rather few instrumental "sinfonias" for his cantatas. Only in his fourth year there, starting with the feast of Trinity of 1726, did he add to their number. For this purpose, Bach resorted to existing instrumental concer-

tos, in other words "secular" music, which he had composed and performed at the court of Köthen or had written for the repertoire of Leipzig's Collegium musicum. Of course, the mood of this music can no longer so easily be classed as an intro to the following cantata. And it would justify the occasionally voiced assumption that Bach was gradually turning his back on vocal church music now that he had a sufficient number of cantatas, to devote more time to instrumental compositions again.

However, this cantata shows that a concertante "allegro" is quite suitable to get the listener in the mood for the following text interpretation. Cantata BWV 49 is about a wedding. The expansive concerto movement is an early version of harpsichord concerto BWV 1053, to be more precise of its third movement; Bach had used the first two movements as a sinfonia and instrumental basis of an aria for the cantata *Gott soll allein mein Herze haben* BWV 169 a fortnight previously. There is another reconstructible version of this harpsichord concerto for oboe and orchestra; both versions have been recorded for EDITION BACHAKADEMIE (vol. 128 and 131).

A wedding cantata was an obvious choice, as the Gospel reading for the day was the parable of the marriage of the king's son (Matt. 22, 1–14). Following the old tradition, the now unknown poet used the Song of Songs, among others, as a source of his images and texts. As this text from the Old Testament was written mostly in dialogue form, the poet left it at that, and Bach composed a "dialogue" between Jesus and the faithful soul, performed by bass and soprano. The mentioned sinfonia replaced the opening chorus, and it's hardly surprising that, for his final chorale Bach took the verse from

Philipp Nicolai's *Wie schön leuchtet der Morgenstern* that combines and stresses the theology of this cantata, its dialogue structure and personal involvement of the listener.

Perhaps the dialogue form tempted Bach to choose a concerto setting, a musical dialogue between solo and ensemble, for his introduction. What's more Bach upgraded the organ, normally a continuo instrument, with a solo and obbligato part. In the following bass aria the concertante organ is the singer's instrumental countervoice. And it returns in the final chorale as the bass singer's instrumental accompaniment. Bach contrasts the affirmative, ecstatic bass part with the cantus firmus sung in long notes by the soprano – a kind of double, sublimated dialogue that complements the cantata's concertante beginning with an elaborately constructed finale.

The centrepiece of this cantata is an aria for soprano, oboe d'amore, violoncello piccolo and continuo, which made Alfred Dürr think of the pretty picture "of a bride in her crinoline, (...) gazing with rapture at her own beauty". This aria is framed by recitative dialogues between soprano (soul) and bass (Jesus). The string accompaniment bathes the first (no. 3) piece that ends on a dance-like note in a festive light, while the second recitative (no. 5) interprets the text even more intimately by compositional devices only, simultaneously preparing the festive end of the piece.

*

Now is the health and the strength BWV 50

Composed for: uncertain

Performed on: St. Michael?

Text: with some alterations after Rev. 12, 10

Complete editions: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

There's no such thing as a cantata in one movement, not even by the ingenious Johann Sebastian Bach. So this composition is rather baffling. The American Bach specialist William H. Scheide believes (in: *Bach-Jahrbuch* 1982, p. 81 - 96) that this is a kind of "epistle music" that Bach composed for and performed on St. Michael's day, 29 September 1723 as an interlude for a (lost) Köthen cantata. It's quite possible that it was intended for the Archangel's feast day, because the libretto of this cantata was read from the Revelation on this day. As Bach didn't have sufficient singers to cast a double choir for church services in Leipzig – unlike the grand occasions, on which he composed his motets for double choir – according to Scheide, only a double-choir arrangement by a different composer of an original five-part setting is recorded.

The score by Carl Gotthilf Gerlach, a musician from Bach's circle of closest friends, calls the work a *concerto*. This, in turn, made NBA editor Marianne Helms take the composition for the opening chorus of a lost cantata, in other words a torso. Klaus Hofmann, in contrast, claims (in: *Bach-Jahrbuch* 1994, p. 59-73) that, even in the version for double choir, this is an original Bach composition. Such a "*concerto per choros* in its 17th century meaning" was allegedly used as epistle music for the beginning of the service and could be traced to old traditions. Indeed Bach, as witnessed by his son Carl Philipp Emanuel, performed the grand St.

Michael opus for double choir *Es erhub sich ein Streit* by his (second) cousin from Eisenach Johann Christoph Bach.

This recording is based on the “original” version for double choir published in the NBA. The composition itself is an extraordinarily elaborate permutation fugue, divided into two halves of equal length. Its theme and its counterpoints assigned to each section of text pass from voice to voice in constant alternation, which made Werner Neumann, who analysed Bach’s fugue technique, see this festively embellished piece as the “zenith of the genre”.

*

Praise ye God in ev’ry nation BWV 51

Composed: probably for 17 September 1730

Performed on: 15th Sunday after Trinity and any occasion

Text: Unknown author. Movement 4: verse 5 (substitute verse Königsberg 1549) of the chorale *Nun lob mein Seel den Herren* by Johann Gramann (1530)

Complete editions: BG 12³: 3 – NBA I/22: 79

In our introduction to BWV 49 we talked of the “sinfonia” concerto movement Bach sometimes used as an overture to his cantatas. But in Bach’s mind the concerto form didn’t necessarily have to be instrumental. And he proved this in the opening movement of this soprano solo cantata. It could be defined as a “triple concerto” – for an unusual cast of soprano, trumpet, violin and orchestra. However, Bach did not continue this play with forms: He let the second movement of the cantata, a recitative with string accompaniment, fade into an

arioso, a kind of sensitive, opera-like monody. The following aria only needs the continuo for support, which keeps on repeating its theme in an ostinato-like manner. This is followed by a chorale arrangement for two concertante violins and the singing voice performing the cantus firmus. The cantata ends with a virtuoso fugato for soprano and trumpet with a final joyous Alleluia.

Bach probably expected famous trumpeter Johann Gottfried Reiche to take part in the performance and he must have had a particularly talented boy soprano at St. Thomas. However, it is difficult to tell when the cantata was composed, because the 15th Sunday after Trinity in 1725, the earliest possible date of performance – in 1723 Bach performed BWV 138, in 1724 BWV 99 –, fell on St. Michael’s, and that’s when he demonstrably performed cantata BWV 19 *Es erhub sich ein Streit*. Even in the following years he performed other works, so that 1730 is the earliest possible year of composition. However, the cantata text has very little to do with the Gospel readings of the day. Perhaps that’s why Bach wrote “et in ogni Tempo” on the score cover. This allowed the virtuoso “cantata” of praise for God, featuring a cast rare for Bach but not unusual for his Italian contemporaries, to outstep the bounds of its occasion in the ecclesiastical year and become one of Bach’s most well-known and popular cantatas.

*

Treach'rous world, I trust thee not BWV 52

Composed for: 24 November 1726

Performed on: 23rd Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 6: verse 1 of the chorale *In dich hab ich gehoffet, Herr* by Adam Reusner (1533)

Complete editions: BG 12^a: 27 – NBA I/26: 133

The first cantata on this CD (BWV 49) started with an instrumental concerto movement; the third soprano solo cantata BWV 51, with a concerto-like composition featuring a singing voice. *Falsche Welt, dir trau ich nicht!* BWV 52, written only three weeks after BWV 49, is a kind of synthesis in this context, which was definitely not intended by the Bach-Werkeverzeichnis: a “cantata” for solo soprano with an instrumental introduction. This “sinfonia” is a very well-known piece of music, the first movement of the First Brandenburg Concerto BWV 1046. This version is without violin piccolo, and it is occasionally assumed that this is an early form of this concerto. Allegedly, Bach had first composed this instrumental score for the delivery to Margrave Christian of Brandenburg (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 126), but kept a manuscript with the original version of the concerto for himself (in the BWV it now features as number 1046a) and used the work in this version for the cantata (as recently claimed by George H. Stauffer in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart et al. 1998, p. 157 ff.).

The Gospel reading of the day (Matt. 22, 15-22) dealt with the insidious question of the Pharisees whether it was lawful to give the emperor his due. Bach had already reflected on the monetary aspect of this theme in Weimar, in his cantata on a text of Salomon Franck's

Nur jedem das Seine (BWV 163). In BWV 52 the focus is on the insidiousness of the question itself. From the start, the text concludes that the world is bad and treacherous, and that we can scorn the treacherous tongues only with God (aria no. 5). For this Bach creates a joyous arrangement with solemn oboe sounds reminding us of a court setting – unlike the first aria (no. 3), which could epitomise the expulsion of mankind in its strange, staccato theme. A four-part chorale leads us out of what is formally a pure solo cantata. This gives Bach the occasion to use all his instruments again, including the two horns, the first of which boosts the cantus firmus, while the second has an obbligato part.

Je vais à ta recherche plein de désir BWV 49

Création: pour le 3 novembre 1726

Destination: le 20^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 6 utilise la septième strophe du choral «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599)

Éditions complètes: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

Puisque la cantate a le caractère d'une musique qui accompagne le sermon, elle préconise une certaine forme musicale. Ou plus précisément : une certaine manière de relier la musique et le texte l'une avec l'autre de sorte qu'elle soit, en premier lieu, au service de l'expression et de l'interprétation du texte et moins de la présentation de qualités purement musicales. Les cantates de Bach sont de la musique au service de la liturgie et du sermon, et ceci est valable dès les premières œuvres de l'époque de Mühlhausen jusqu'aux œuvres tardives de Leipzig. Ceci n'exclut d'ailleurs pas l'emploi de morceaux purement instrumentaux. Ces morceaux se trouvent de préférence au début de la cantate ou introduisent, si cela a été prévu, leur deuxième partie qui sera jouée après le sermon. Les cinq cantates de Bach qui ont été transmises en tout premier lieu – BWV 150, 196, 106, 4 et 131 –, commencent toutes par une introduction instrumentale de ce genre. Bach appellent ces pièces «Sinfonia» ou «Sonatina».

Une telle ouverture semble donc plutôt être un usage qui va de soi plutôt que d'être une exception. Elle a pour mission, comme dans l'opéra, d'annoncer et d'esquisser le caractère de la cantate qui suit et d'y conduire l'auditeur. La sinfonia introduisant la deuxième partie de l'Oratorio de Noël BWV 248 datant de 1734 est un

exemple de l'application de la musique instrumentale dans les œuvres de cantates de Bach.

Au cours des trois premiers cycles de Leipzig, Bach écrit relativement peu de «sinfonies» instrumentales pour ses cantates. Ce n'est qu'au cours de la quatrième année qui commença par la Fête de la Trinité de l'année 1726, que leur nombre augmenta. Pour ce faire, Bach a recours à des concerts instrumentaux existant déjà, à de la musique «profane» donc, qu'il avait composé et joué à la cour de Köthen ou mis au répertoire du Collegium musicum de Leipzig. Il n'est plus aussi aisé d'expliquer naturellement que la spécificité de cette musique est d'être une préparation à la cantate suivante. Dans ces conditions, l'hypothèse exprimée à l'occasion et qui consiste à dire que Bach se détourne peu à peu de la musique d'église vocale, après avoir suffisamment de cantates à sa disposition, pour se consacrer à nouveau à la musique instrumentale, semble se justifier.

La cantate ci-présente démontre cependant qu'un «allegro» concertant présente toutes les qualités nécessaires pour préparer l'auditeur à l'interprétation du texte qui suit à présent. La cantate BWV 49 parle de noces. Le large mouvement concertant représente une forme première du Concerto pour clavecin BWV 1053, plus précisément du troisième mouvement de concerto ; Bach avait utilisé les deux premiers mouvements comme sinfonia ou plus exactement comme base instrumentale d'un air qui se trouve dans la cantate BWV 169 exécutée quinze jours auparavant. En ce qui concerne ce Concerto pour clavecin, il existe une autre forme qui peut être reconstituée pour la distribution pour hautbois et orchestre ; les deux formes seront enregistrées dans le cadre de l'ÉDITION BACHAKADEMIE (Vol. 128 ou bien 131).

Il est aisé de concevoir qu'il fallait écrire pour ce dimanche une sorte de cantate de noces, car l'Évangile lu ce jour contenait la parabole du repas des noces royales (Matthieu 22, 1-14). Le librettiste qui d'ailleurs n'est plus connu, puisa ses paroles et ses images, en accord d'ailleurs avec la tradition, entre autres dans le Cantique des cantiques de Salomon. Puisque ce texte tiré de l'Ancien Testament présentait en grande partie les structures d'un dialogue, le librettiste ne le modifia pas et Bach composa un «dialogus» entre Jésus et l'âme croyante, qui sont représentés par la basse et le soprano. La sinfonia déjà mentionnée remplace le chœur introductif, et il n'est pas surprenant que Bach utilise comme choral cette strophe tirée du cantique de Philipp Nicolai «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté), strophe qui relie et fait ressortir le contenu théologique de cette cantate, sa structure en dialogue et l'émotion personnelle de l'auditeur.

C'est peut-être cette forme en dialogue qui imposa le choix d'une introduction sous la forme d'un mouvement concertant qui met en musique le dialogue entre le soliste et l'ensemble. Bach revalorise ici en plus l'orgue, instrument continuo, en lui donnant une partie soliste obligé. L'orgue concertant prend sous la forme instrumentale le rôle d'antagoniste au chanteur dans l'air de basse suivante. Et elle revient dans le choral final mais cette fois-ci en tant qu'accompagnement instrumental de la voix de basse. Bach oppose ici à cette partie au ravissement soigné le cantus firmus chanté par le soprano en de longues notes – créant ainsi une sorte de double dialogue augmenté qui oppose au début concertant de la cantate une architecture construite avec raffinement à la fin.

Au centre de la cantate se trouve un air pour le soprano, le hautbois d'amour, le violoncelle piccolo et le continuo dont le caractère a incité Alfred Dürr à pendre cette belle image «d'une mariée vêtue d'une robe à paniers (...) qui contemple sa beauté avec satisfaction» comme comparaison. Cet air est encadré d'un récitatif dialogué entre le soprano (l'âme) et la basse (Jésus). L'accompagnement des cordes plonge le premier morceau (n° 3) qui s'achève en une gestique dansée, dans une lumière solennelle alors que le deuxième récitatif (n° 5) interprète le texte encore plus intimement, à savoir exclusivement avec les moyens du contrepoint, aidant ainsi en même temps à préparer la fin des festivités.

*

À présent, le salut et la puissance BWV 50

Création: incertaine

Destination: pour la fête de la Saint-Michel?

Texte: selon l'Apocalypse 12, 10 avec quelques libertés

Éditions complètes: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

Il n'existe pas de cantate à un seul mouvement, et même Johann Sebastian Bach qui avait le goût d'inventer, n'en a écrite aucune. Par conséquent, le morceau présent représente une énigme sous divers aspects. Le spécialiste américain de Bach, William H. Scheide, croit (dans : Bach-Jahrbuch 1982, pages 81 - 96) qu'il s'agit là d'une sorte de «musique d'épître» que Bach composa et joua à l'occasion de la Fête de la Saint-Michel, le 29 septembre de l'année 1723, sous forme d'insertion à une cantate (disparue) de Köthen. Le fait que la cantate était destinée au jour de la fête de l'archange semble évident, car le texte qui a été mis en musique ici était un texte tiré de l'Apocalypse qui était lu ce jour-là. Puisque Bach, au

cours du service religieux de Leipzig, n'avait pas suffisamment de chanteurs à sa disposition pour former deux chœurs – à la différence des «casuelles» pour lesquelles il écrivit ses motets pour double chœur –, Scheide pense que seul l'arrangement pour double chœur d'un mouvement qui était à l'origine à cinq voix et écrit par un autre, a été transmis.

La partition écrite de la main de Carl Gotthilf Gerlach, un musicien du proche entourage de Bach à Leipzig, intitule ce morceau «Concerto». Ceci a amené, d'un autre côté, Marianne Helms, l'éditeur au sein de la NBA (Nouvelle Édition Bach), à découvrir dans ce morceau le chœur d'introduction d'une cantate disparue, un fragment donc. Klaus Hofmann par contre est d'avis (dans : Bach-Jahrbuch 1994, pages 59-73) qu'il s'agit d'une composition originale de Bach même sous la forme en double chœur. Il pense, en outre, qu'une telle sorte de «Concerto per choros dans le sens du XVII^{ème} siècle» a pu trouver un emploi par ex. en tant que musique d'épître dans la partie d'entrée du service religieux et renvoie à des modèles plus anciens. À en croire son fils Carl Philipp Emanuel, Bach a effectivement exécuté la grande musique de la saint-Michel pour double chœur «Es erhub sich ein Streit» (Un conflit s'enflamme) provenant de son cousin (du deuxième degré) de Eisenach Johann Christoph Bach.

L'enregistrement ci-présent adopte la version «originale» publiée dans la NBA. Le morceau est au fond une composition qui fait appel à la technique de la fugue de permutation divisée en deux phases de même longueur et qui est particulièrement belle. Son sujet et ses contrepoints attribués aux phases de texte se promènent constamment en alternance au travers des voix de sorte que Werner Neumann, l'analyste de la technique de la

fugue de Bach, considérait dans ce morceau à l'expressivité solennelle comme «point culminant de ce genre».

*

Exultez Dieu en tous pays BWV 51

Création: probablement pour le 17 septembre 1730

Destination: le 15^{ème} dimanche après la trinité et pour tous les temps

Texte: Poète inconnu. Mouvement 4: Strophe 5 (strophe supplémentaire Königsberg 1549) du choral «Nun lob mein Seel den Herren» (Mon âme, loue à présent le Seigneur) de Johann Gramann (1530)

Éditions complètes: BG 12*: 3 – NBA I/22: 79

Dans l'introduction à la cantate BWV 49, il était question du mouvement concertant que Bach plaça au début de sa cantate en tant que «sinfonia». Lorsqu'il parlait de la forme du concert, Bach ne pensait cependant pas seulement à la forme instrumentale. Le mouvement d'entrée de cette cantate pour soprano soliste en est la preuve. Il pourrait être également considéré comme «concert triple» – pour un effectif également inhabituel, composé du soprano, de la trompette, du violon et de l'orchestre. Bach pousse le jeu de la forme encore plus loin: il fait aboutir le deuxième mouvement de la cantate, un récitatif syllabique accompagné par les cordes, dans un arioso, une sorte de monodie sentimentale d'opéra. L'air qui fait suite ne demande que le soutien de la basse continue qui s'obstine à varier un dessin aux allures de sicilienne. Un arrangement choral pour deux violons concertant et la voix chantant le cantus firmus font suite. Un fugato extrêmement habile pour soprano et trompette clôture le morceau sur un cri d'allégresse «Alléluia !».

Pour exécuter cette cantate, Bach comptait bien engager le célèbre trompettiste Johann Gottfried Reiche, et il devait avoir en plus à sa disposition, à l'école Saint-Thomas, un garçon particulièrement talentueux qui chantait la partie soprano. Il n'est cependant pas possible de dire exactement quand la cantate fut créée parce que le 15^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1725, date la plus précoce pour laquelle la création de la cantate entre en compte, – la BWV 138 fut jouée en 1723, la BWV 99 en 1724 –, tombait sur le même jour que la fête de la Saint-Michel et parce que la cantate «Es erhub sich ein Streit» (Un conflit s'enflamma) BWV 19 fut incontestablement jouée à cette date. Au cours des autres années, d'autres morceaux furent également exécutés de sorte que l'on peut prendre comme date phare l'année 1730 au plus tôt. Néanmoins, le texte de la cantate n'a presque aucun rapport avec la lecture du jour. C'est peut-être la raison pour laquelle Bach écrivit la mention «et in ogni Tempo» (et pour tous les temps de l'année liturgique) sur la partition des voix. Ainsi la «Cantata» virtuose qui présente un effectif rare chez Bach, mais pas inhabituel chez ses contemporains italiens, a pu, avec le texte louant Dieu, se détacher de sa détermination attachée aux saisons religieuses et s'élever au rang de cantate de Bach, qui fait partie des plus connues et des plus appréciées.

*

Monde fourbe, je ne te fais pas confiance! BWV 52

Création: pour le 24 novembre 1726

Destination: le 23^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 6 : Strophe 1 du choral «In dich hab ich gehoffet, Herr» (En toi, j'ai mis mon espoir, Seigneur) de Adam Reusner (1533)

Éditions complètes: BG 12: 27 – NBA 1/26: 133

La première cantate de ce CD (BWV 49) commence par un mouvement concertant instrumental ; la troisième qui est la cantate pour soprano soliste BWV 51 commence par un morceau de forme concertante, intégrant les registres vocaux. La cantate «Falsche Welt, dir trau ich nicht!» (Monde fourbe, je ne te fais pas confiance) BWV 52 qui ne fut créée que trois semaines après la BWV 49 représente une sorte de synthèse mise en évidence par le rapport entre elles, ce qui n'était certainement pas voulu, mais qui est établi par le Catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach, en abrégé BWV : une «Cantata» pour soprano soliste avec une introduction instrumentale. Quant à cette «sinfonia», il s'agit d'un morceau très célèbre, à savoir le premier mouvement du Premier Concerto Brandebourgeois BWV 1046. On l'entend dans une version sans partie de violon piccolo de sorte que, à l'occasion, on suppose qu'il s'agit là d'une première version de ce Concerto. On émet l'hypothèse que Bach composa tout d'abord cette partie instrumentale pour le manuscrit envoyé au Margrave Christian de Brandebourg (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 126) et qu'il en conserva lui-même un exemplaire contenant la version originale du Concerto (cette version porte à présent le numéro 1046a dans le BWV) et qu'il utilisa le morceau dans cette version pour la cantate (ce dernier selon George H. Stauffer dans : *Die Welt der Bach-Kantaten*, (Le monde des cantates de Bach) Volume 3, Stuttgart et autres 1998, page 157 et suivantes).

L'Évangile qui fait l'objet de la lecture de ce jour (Matthieu. 22, 15-22) traitait de la question piège posée par les Pharisiens, demandant s'il était juste de payer le tribut à César. Bach s'était déjà consacré à l'aspect monétaire de ce thème à Weimar, dans la cantate «Nur jedem das Seine» (À chacun sa part) BWV 163 qui met-

tait le texte de Salomon Franck en musique. Le centre de gravité de la BWV 52 se trouve dans la sournoiserie de la question en soi. Le texte tire immédiatement la conclusion à savoir que le monde en tant que tel est faux et hypocrite, et que l'on ne pouvait se moquer soi-même de ceux qui jouent de leur mauvaises langues (air n° 5) qu'avec Dieu. Pour ce faire, Bach invente un mouvement joyeux utilisant les sons graves des hautbois qui rappellent les sphères courtoises – à l'opposition du premier air (n° 3) qui pourrait symboliser avec ses motifs bizarrement saccadés les manquements de l'homme. Un choral à quatre voix nous fait sortir de la sphère musicale d'une «Cantata» à la forme purement solo ; il donne à Bach l'occasion d'utiliser une fois encore tous les instruments, y compris les deux cors, le premier doublant le cantus firmus alors que le deuxième se contente d'une voix obligé.

Camino y busco con anhelo BWV 49

Génesis: para el 3 de Noviembre de 1726

Destino: domingo XX después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. Movimiento 6º aplicado a la estrofa 7ª del coral „Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana“ de Philipp Nicolai (1599)

Ediciones completas: BG 10: 301 – NBA I/25: 109

El carácter de una música homilética hace que se presuponga a la cantata una determinada forma musical o, dicho con mayor precisión, un determinado modo de combinar la música y el texto, de manera que se oriente primordialmente a la expresión y a la interpretación del texto, y – de forma menos intensa – a la presentación de calidades puramente musicales. Las cantatas de Bach son música homilética o de predicación, y lo son desde las primeras obras de Mühlhausen hasta las posteriores de Leipzig. Esto no excluye, de todas formas, la utilización de piezas puramente instrumentales. Preferentemente aparecen éstas al comienzo de la cantata o bien sirven de introducción – siempre que así esté previsto – a su segunda parte, que ha de interpretarse tras la predicación. Las cinco cantatas que se nos han transmitido como las más antiguas de Bach – BWV 150, 196, 106, 4 y 131 – comienzan todas ellas con este tipo de introducción instrumental, que Bach denomina “Sinfonía” o “Sonatina”.

Así pues este tipo de oberturas no parecen tanto una excepción como una de las costumbres consideradas indiscutibles. Su cometido, igual que en la ópera, es anunciar el carácter de la cantata que sigue, resumiéndolo e introduciendo en ella al oyente. La sinfonía que sirve de introducción a la segunda parte del Oratorio de Navidad BWV 248 del año 1734 es un ejemplar típico de

esta función de la música instrumental en la creación bachiana de cantatas.

En los tres primeros ejercicios anuales de Leipzig, Bach escribió relativamente pocas “sinfonías” instrumentales para sus cantatas. No aumentó su número hasta el cuarto año, que daba comienzo con la festividad de la Santísima Trinidad de 1726. Para ello Bach recurrió a conciertos instrumentales ya existentes, es decir, a música “mundana” que había compuesto por ejemplo en la corte de Köthen o que había introducido en el repertorio del Collegium musicum de Leipzig. De acuerdo con su propia naturaleza, el carácter de esta música no se puede explicar tan fácilmente como mera preparación para la cantata subsiguiente. De esta circunstancia se nutre con toda razón la suposición a veces expresada de que Bach se aparta poco a poco de la música eclesiástica vocal, después de disponer de cantatas en número suficiente, para dedicarse de nuevo a la creación musical instrumental.

Sin embargo la presente cantata demuestra que un “allegro” concertante es perfectamente adecuado para ambientar al oyente de cara a la interpretación del texto que sigue. La cantata BWV 49 trata de unas nupcias. El dilatado movimiento del concierto que sirve a este fin representa una forma prematura del concierto para clavecín BWV 1053 concretamente del tercer movimiento; los dos primeros movimientos habían sido utilizados por Bach como sinfonía o como base instrumental de un aria interpretada catorce días antes con el título “Sólo Dios tendrá mi corazón” BWV 169. Para este concierto de clavicordio existe otra forma reconstruible en orden a la cobertura de oboe y orquesta; las dos formas se ejecutan en el marco de la EDITION BACHAKADEMIE (Vol. 128 ó 131).

Era lógico escribir una especie de cantata nupcial, pues que el evangelio del día implicaba la parábola del regio banquete de bodas (Mt. 22, 1-14). El autor del texto, ya desconocido, extrajo sus palabras y sus imágenes, tal como correspondía a la tradición, del Cantar de los cantares de Salomón entre otras fuentes. Dado que este texto veterotestamentario acusa ampliamente estructuras dialogales, el poeta se centró en esta idea y Bach compuso un “dialogus” entre Jesús y el alma fiel, representados respectivamente por las voces de bajo y soprano. La citada sinfonía sustituye al coro de entrada y no es de extrañar que Bach utilice como coral de cierre aquella estrofa de la canción de Philipp Nicolai “Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana” que resume y puntualiza la teología de esta cantata, su estructura dialogada y la implicación personal del oyente.

Quizás la forma dialogal ofreció la oportunidad de elegir como introducción un movimiento de concierto, es decir, la puesta en música dialogada entre el solo y el conjunto. Bach revaloriza además en este punto el continuo-órgano instrumental en forma de solo con una parte obligada. El órgano concertante pasa a ser en la siguiente aria de contrabajo la contraparte instrumental del cantor y retorna en el coral de cierre ya como acompañamiento instrumental del bajo vocal. A su arrebatado y consolidado fragmento contrapone Bach aquí el cantata firmus cantado por el soprano en notas de valor prolongado, lo que constituye una especie de diálogo doble y potenciado que frente al comienzo concertante de la cantata contrapone una arquitectura de construcción refinada al final.

En el centro de la cantata aparece un aria para soprano, oboe d'amore, violoncello piccolo y continuo, cuyo carácter contempla Alfred Dürr como producto de la

bella imagen “de una novia engalanada en el miriñaque (...) que se observar con complacencia en su belleza”. Este aria se enmarca mediante el diálogo recitativo entre las voces de soprano (alma) y bajo (Jesús). El acompañamiento de instrumentos de arco emerge como la primera pieza (número 3) que suena en tono de danza en medio de una luz festiva, mientras que el segundo recitativo (número 4) interpreta el texto en forma más íntima, es decir, exclusivamente con los medios del desarrollo vocal, y al mismo tiempo sirve de preparación para el final solemne.

*

Son ahora la salvación y la fuerza BWV 50

Génesis: insegura

Destino: ¿para la fiesta de San Miguel?

Texto: con algunas licencias según Apocalipsis 12, 10

Ediciones completas: BG 10: 343 – NBA I/30: 143

No existen cantatas de un solo movimiento y tampoco escribió ninguna de ellas el inventivo Johann Sebastian Bach. Esto implica que la presente pieza nos plantea algunos enigmas. El investigador americano de Bach William H. Scheide, opina (en el anuario de Bach 1982, pág. 81 - 96) que se trata de una especie de “música epistolar” que Bach compuso y escribió para la fiesta de San Miguel, el 29 de septiembre del año 1723, como inserción en una cantata de Köthen (desaparecida). El destino para la fiesta del Arcángel parece esclarecedor toda vez que en esa fiesta se leía el texto del Apocalipsis que aquí se pone en música. Pero teniendo en cuenta que Bach no disponía de suficientes cantores para cubrir los coros en el servicio religioso de Leipzig – contrariamente a lo ocurrido por ejemplo en las “kasualien” para

las que escribió sus motetes de doble coro –, opina Scheide que sólo se nos ha transmitido la transcripción de coro doble de mano ajena de un movimiento que originalmente estaba escrito a cinco voces.

La partitura, escrita directamente por Carl Gotthilf Gerlach, un músico del círculo más próximo a Bach en Leipzig, pone a la pieza el título de „Concerto“. A su vez, esto ha dado ocasión a la editora de las NBA, Marianne Helms, para contemplar en la pieza el coro de entrada de una cantata perdida, es decir, para dar todo un quiebro. Klaus Hofmann por el contrario propugna la tesis (en el anuario de Bach 1994, pág. 59-73) de que esta forma de coro doble constituye también una composición original de Bach. Semejante tipo de “Concerto per choros en el sentido del siglo XVII”, puede haber tenido aplicación según ella, por ejemplo, como música epistolar en la parte introductoria de la misa remontándose perfectamente a antecedentes más antiguos. De hecho, Bach, según el testimonio de su hijo Carl Philipp Emanuel, interpretó la grandiosa música de San Miguel a doble coro titulada “Entonces se entabló una batalla”, obra de su primo (segundo) de Eisenach, Johann Christoph Bach.

La presente grabación se rige por la versión “original” de doble coro publicada en la NBA. La pieza en sí es una fuga de permutación extraordinariamente artística y articulada en dos mitades iguales. Su tema y los contrapuntos asignados a sus fragmentos textuales se desplazan en permanente alternancia a través de las voces, hasta el punto de que Werner Neumann, el analista de la técnica bachiana de las fugas, contemplaba en esta pieza festivamente engalanada un “punto culminante de la forma de este género”.

✱

Alabad a Dios en todas las naciones BWV 51

Génesis: probablemente para el 17 de Septiembre de 1730
Destino: Domingo XV después de la fiesta de la Trinidad y para todo tiempo

Texto: autor desconocido. Movimiento 4º: estrofa 5ª (estrofa adicional de Königsberg 1549) del coral “Alaba mi alma al Señor” de Johann Gramann (1530)
Ediciones completas: BG 12: 3 – NBA I/22: 79

En la introducción a la obra BWV 49 habíamos del movimiento de concierto que Bach hace preceder a su cantata como “sinfonía”. Pero Bach no sólo pensaba en términos instrumentales cuando se refería a la forma del concierto. Esto se manifiesta en el movimiento de entrada de esta cantata para solo de soprano. También puede calificarse como “concierto triple” por la insólita ocupación también de soprano, trompeta, violín y orquesta. Pero Bach impulsa más aún el juego formal. Al segundo movimiento de la cantata, un recitativo acompañado de instrumentos de arco, le hace pasar a un arioso, una especie de monodia sensible en estilo operístico. El aria siguiente exige únicamente como apoyo el continuo que repite permanentemente su motivo a modo ostinato. A esto sigue una transcripción coral para dos violines concertantes y la voz cantora que soporta el cantus firmus. Un virtuoso fugato para soprano y trompeta en la explosión de júbilo “¡Aleluya!” pone fin a la pieza.

Probablemente Bach contaba para su interpretación con el famoso trompetista Johann Gottfried Reiche y disponía en la escuela de Santo Tomás probablemente también de un niño soprano extraordinariamente dotado. Sin embargo no podemos decir con exactitud cuándo tuvo origen esta cantata, porque el domingo XV después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1725, para el que se

destinaría como muy pronto esta cantata (toda vez que en 1723 se puso en música la BWV 138 y en el año 1724 la BWV 99) coincidía con la fiesta de San Miguel en la cual está demostrado que se interpretó la cantata “Entonces se entabló una batalla” BWV 19. También en los años siguientes se interpretaron otras piezas, de modo que el origen se sitúa como muy pronto en el año 1730. No obstante el texto de la cantata está relacionado con las lecturas del día. Quizás por esto llamó la atención Bach sobre el cambio de las voces ”et in ogni Tempo”. De esta forma podría separarse la virtuosa “cantata” (de insólita cobertura en Bach aunque no lo fuera tanto en los contemporáneos italianos), junto con el texto de alabanza a Dios, de su destino dentro del año litúrgico, para adquirir el rango de una de las cantatas más famosas y populares de Bach.

*

Mundo falso, en ti no confío BWV 52

Génesis: para el 24 de noviembre de 1726

Destino: domingo 23 después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. Movimiento 6º: estrofa primera del coral “En ti he esperado, Señor” de Adam Reusner (1533)

Ediciones: BG 12º: 27 – NBA I/26: 133

La primera cantata que puede escucharse en este CD (BWV 49) comienza con un movimiento instrumental de concierto; la tercera es la cantata para solo de soprano BWV 51 con una pieza de tipo concierto que incluye la voz cantora. Esta otra titulada “Mundo falso, en ti no confío” BWV 52, escrita sólo tres semanas después de la BWV 49, representa una especie de síntesis en un contexto sin duda no pretendido por el índice de obras de

Bach: una „Cantata“ para solo de soprano con una introducción instrumental. Esta „sinfonía“ constituye una pieza muy prominente, es decir, el texto titular del primer concierto de Brandenburg BWV 1046. Suena en una versión sin violine piccolo, de modo que ocasionalmente se sospecha que se trata de una forma primitiva de este concierto. Bach habría compuesto esta parte instrumental para el manuscrito enviado al margrave Christian von Brandenburg (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 126), si bien se habría reservado un manuscrito con la versión original del concierto (que lleva en el BWV actualmente el número 1046a) y habría utilizado para la cantata esta pieza en esta versión (así opina al menos George H. Stauffer en: El mundo de las cantatas de Bach, volumen 3, Stuttgart e.o. 1998, pág. 157 ss.).

El evangelio del día (Mt 22, 15-22) se ocupaba de la pregunta capciosa de los fariseos acerca de si era correcto pagar tributo al César. Ya en Weimar se había dedicado Bach al aspecto monetario de este tema en la cantata que puso en música con el texto de Salomon Franck „A cada uno lo suyo“ BWV 163. En BWV 52 carga el acento en la malicia de la pregunta en sí misma. El texto llega inmediatamente a la conclusión de que el mundo como tal es falso e hipócrita, y que sólo en Dios podemos reprimir el escarnio de las malas lenguas (aria nº 5). A este respecto, Bach descubre un movimiento jubiloso con el peso del sonido del oboe que evoca esferas cortesanas, en contraposición a la primera aria (nº 3) que llega a visualizar la infidelidad del ser humano con su conjunto de motivos raras veces recordado. Un coral a cuatro voces se extrae de la esfera de una „Cantata“ para solo, formalmente pura, y es precisamente ese coral la ocasión que aprovecha Bach para volver a utilizar todo el instrumental, incluidas las dos trompetas, la primera de las cuales viene a reforzar el cantus firmus, mientras la segunda da soporte a una voz obligada.

Vol. 18

Kantaten • Cantatas

BWV 54-57

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 54), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 55, 56, 57)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 54-57), Heinz Jansen (BWV 54)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

März/April 1975 (BWV 54), November 1981 / Februar 1982 (BWV 57), Februar/Oktobre 1982 (BWV 55), Juli 1983 (BWV 56)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Widerstehe doch der Sünde *BWV 54 (11'53)*

Stand steadfast against transgression • Résiste donc au péché • Resiste pues al pecado

Julia Hamari - alto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht *BWV 55 (13'01)*

I, wretched man, I, slave to sin • Moi pauvre humain, esclave du péché • Yo pobre hombre, esclavo del pecado

Adalbert Kraus - tenore • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe, Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Rainer Kussmaul, Yoshiko Okada-Nakura - Violino • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Ich will den Kreuzstab gerne tragen *BWV 56 (20'37)*

I will the cross-staff gladly carry • Je porte volontiers la Croix • Llevaré contento la cruz

Dietrich Fischer-Dieskau - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Selig ist der Mann *BWV 57 (27'14)*

Blessed is the man • Bienheureux es l'homme • Bendito es el hombre

Arleen Augér - soprano • Walter Heldwein - basso • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 55-57) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 54 „Widerstehe doch der Sünde“

No. 1	Aria (A):	Widerstehe doch der Sünde	1	7:18
	<i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	Die Art verruchter Sünden	2	1:31
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (A):	Wer Sünde tut, der ist vom Teufel	3	3:04
	<i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
Total Time BWV 54				11:53

BWV 55 „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“

No. 1	Aria (T):	Ich armer Mensch, ich Sündenknecht	4	5:06
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Ich habe wider Gott gehandelt	5	1:32
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (T):	Erbarme dich!	6	3:44
	<i>Flauto, Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (T):	Erbarme dich!	7	1:32
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Choral:	Bin ich gleich von dir gewichen	8	1:07
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 55				13:01

BWV 56 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“

No. 1	Aria (B):	Ich will den Kreuzstab gerne tragen	9	8:08
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (B):	Mein Wandel auf der Welt	10	2:23
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

No. 3	Aria (B):	Endlich, endlich wird mein Joch	11	6:28
		<i>Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo ed Arioso (B):	Ich stehe fertig und bereit	12	2:06
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Choral:	Komm, o Tod, du Schlafes Bruder	13	1:32
		<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 56				20:37

BWV 57 „Selig ist der Mann“

No. 1	Aria (B):	Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet	14	4:46
		<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (S):	Ach! dieser süße Trost	15	1:53
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (S):	Ich wünschte mir den Tod	16	7:00
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (S, B):	Ich reiche dir die Hand	17	0:33
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (B):	Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen	18	6:19
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Recitativo (S, B):	In meiner Schoß liegt Ruh und Leben	19	2:03
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Aria (S):	Ich ende behende mein irdisches Leben	20	3:35
		<i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 8	Choral:	Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen	21	1:05
		<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 57				27:14

Total Time BWV 54, 55, 56, 57				72:45
-------------------------------	--	--	--	-------

1. Aria

Widerstehe doch der Sünde,
Sonst ergreift dich ihr Gift.

Laß dich nicht den Satan blenden;
Denn die Gottes Ehre schänden,
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

2. Recitativo

Die Art verruchter Sünden
Ist zwar von außen wunderschön;
Allein man muß
Hernach mit Kummer und Verdruß
Viel Ungemach empfinden.
Von außen ist sie Gold;
Doch will man weiter gehn,
So zeigt sich nur ein leerer Schatten
Und übertünchtes Grab.
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,
Und die sich mit derselben gatten,
Gelingen nicht in Gottes Reich.
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,
Das uns durch Leib und Seele fährt.

1. Aria

1

Stand steadfast against against transgression,
Or its poison thee will seize.

Be thou not by Satan blinded,
For God's glory to dishonor
Bings a curse of fatal doom.

2. Recitativo

2

The shape of vile transgression
In sooth is outward wondrous fair;
But yet one must
Receive with sorrow and dismay
Much toil and woe thereafter.
The outside is pure gold,
But, should one look within,
Appears nought but an empty shadow
And whited sepulchre.
It is the Sodom's apple like,
And those who are with it united
Shall never reach God's heav'nly realm.
It is just like a sharpened sword
Which doth our soul and body pierce.

1. Air

Résiste donc au péché
 Sinon son venin s'emparera de toi.
 Ne te laisse pas éblouir par Satan ;
 Car celui qui souille l'honneur de Dieu
 Sera frappé d'une malédiction qui sera mortelle.

2. Récitatif

Les péchés les plus scélérats
 Ont certes une apparence merveilleusement belle,
 Seulement on doit
 Ensuite avec chagrin et dépit
 Ressentir tant de désagréments.
 Vu de l'extérieur, le péché est d'or,
 Mais si l'on veut plus s'en approcher
 On ne voit plus qu'une ombre vide
 Et un caveau badigeonné.
 Il est semblable aux pommes de Sodome
 Et ceux qui les épousent,
 Ne pénétreront pas au royaume de Dieu.
 Il est comme une épée tranchante
 Qui nous transperce corps et âme.

1. Aria

Resiste pues al pecado,
 O su veneno te envolverá.
 No dejes que Satanás te deslumbre,
 Pues deshonorar la gloria de Dios,
 Acarreará una maldición fatal.

2. Recitativo

La forma del vil pecado
 Es, por cierto, maravillosa por afuera;
 Sólo uno habrá de recibir
 Después, con dolor y fastidio,
 Muchas molestias.
 El exterior es puro oro,
 Pero, si uno penetra más allá,
 Aparece sólo una sombra vacía
 Y un sepulcro blanqueado.
 Es como la manzana de Sodoma,
 Y aquéllos que se unan a él,
 Nunca alcanzarán el reino de Dios.
 Es como una espada afilada
 Que atraviesa nuestro cuerpo y alma.

3. Aria

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

BWV 55

1. Aria

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
 Ich geh vor Gottes Angesichte
 Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
 Er ist gerecht, ich ungerecht.
 Ich armer Mensch, ich Sündenknecht!

2. Recitativo

Ich habe wider Gott gehandelt
 Und bin demselben Pfad,
 Den er mir vorgeschrieben hat,
 Nicht nachgewandelt.
 Wohin? soll ich der Morgenröte Flügel
 Zu meiner Flucht erkiesen,
 Die mich zum letzten Meere wiesen,
 So wird mich doch die Hand
 des Allerhöchsten finden
 Und mir die Sündenrute binden.
 Ach ja!
 Wenn gleich die Höll ein Bette

3. Aria

Who sin commits is of the devil,
 For he it was who brought it forth;
 But if one 'gainst its haughty fetters
 With true devotion stand steadfastly,
 Shall it at once from here take flight.

1. Aria

I, wretched man, I, slave to sin,
 I go before God's very presence
 With fear and trembling unto judgement.
 E'er just is he, unjust am I,
 I, wretched man, I, slave to sin!

2. Recitativo

I have against my god offended
 And have upon the path
 Which he did once prescribe for me
 Not steadfast traveled.
 Where now? Should I the rosy morning's pinions
 For this my flight elect now,
 To take me to the ocean's limits,
 Yet would e'en still the hand of God
 Almighty find me
 And with the rods of sin chastise me.
 Ah yes!
 If even hell a bed could

3. Air

Celui qui commet un péché est du côté du Diable,
Car c'est lui qui l'a introduit ;

Pourtant si l'on résiste à sa sordide emprise
Avec une véritable dévotion,
Il s'esquive aussitôt.

1. Air

Moi pauvre humain, esclave du péché
Je me présente devant la face de Dieu
Avec crainte et tremblements pour être jugé.
Il est équitable, je suis injuste.
Moi pauvre humain, esclave du péché!

2. Récitatif

J'ai agi contre le volonté de Dieu
Et le même sentier
Qu'il m'a prescrit,
Je ne l'ai pas suivi.
Où aller? Quelles ailes de l'aurore
Dois-je choisir pour ma fuite
Qui me repousseront vers les dernières mers,
La main du Tout-Puissant me
Trouvera quand même
Et m'infligera la verge en châtement de mes péchés
Hélas!
Même si l'enfer offrait un asile

3. Aria

Quién comete pecado, pertenece al demonio,
Porque él lo ha arrebatado;
Pero si uno contra sus lazos despreciables,
Con verdadera devoción resiste,
En seguida se soltará de ellos.

1. Aria

Yo pobre hombre, esclavo del pecado,
Me presento ante la faz de Dios
Con temor y estremecimiento ante el juicio.
Él es justo, yo injusto,
¡Yo pobre hombre, esclavo del pecado!

2. Recitativo

He obrado contra Dios
Y no he seguido
La misma senda
Que Él me ordenara.
¿Adónde ir? Aunque las alas de la aurora
Elegiera para mi fuga,
Que me llevarán al más lejano mar,
Me encontrará sin embargo la mano del
Altísimo
Para atarme a la vara del pecado.
¡Oh, sí!
Aunque el infierno fuera un lecho

Vor mich und meine Sünden hätte,
 So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
 Die Erde schützt mich nicht,
 Sie droht mich Scheusal zu verschlingen;
 Und will ich mich zum Himmel schwingen,
 Da wohnt Gott, der mir das Urteil spricht.

3. Aria

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

4. Recitativo

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

For me and all my sins make ready,
 Yet would indeed the wrath of God be there.
 The earth protects me not,
 It threatens wicked me to swallow;
 And I would lift myself to heaven,
 Where God doth dwell, who shall my judgement tell.

3. Aria

6

Have mercy, Lord!
 Let my tears now make thee soften,
 Let them reach into thy bosom;
 Let for Jesus Christ's own glory
 All thy zealous wrath grow calm now!
 Have mercy, Lord!

4. Recitativo

7

Have mercy, Lord!
 However, I now hope
 That I'll not stand before his judgement,
 But rather to the throne of grace
 Of this my righteous Father venture.
 I'll offer him his Son,
 His passion, his redemption then,
 And how he for my sin
 Hath all repaid sufficiently,
 And beg him to forbear,
 Henceforth will I my sin forswear.
 Thus take me God into thy grace again.

Pour moi-même et mes péchés,
 Le courroux du Très-Haut y serait quand même là.
 La terre ne me protège pas,
 Elle menace d'engloutir le monstre que je suis;
 Et si je veux m'élancer vers le ciel,
 C'est dans la demeure de Dieu qui me jugera, que je me
 rendrai.

3. Air

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

4. Récitatif

Aie pitié de moi!
 Néanmoins à présent je me console
 Et je ne veux pas comparaître devant le Tribunal
 Et je préfère aller devant le Trône de grâce
 Devant mon Père fidèle.
 J'invoquerai son Fils,
 Sa souffrance, sa rédemption,
 Comment pour ma faute
 Il a suffisamment payé,
 Et je lui demanderai de faire preuve de patience
 Lui promettant de ne plus retomber dans le péché.
 Ainsi Dieu me reprendra en grâce.

Para mí y mis pecados,
 La ira del Altísimo aún llegaría.
 La tierra no me protege,
 A mí, monstruo, amenaza devorarme;
 Y si quiero volar hacia el cielo,
 Allí está Dios, que me pronuncia su fallo.

3. Aria

¡Ten piedad!
 Deja que las lágrimas te ablanden,
 Déjalas alcanzar tu corazón;
 ¡Deja por amor de Jesucristo,
 Calmar tu furiosa indignación!
 ¡Ten piedad!

4. Recitativo

¡Ten piedad!
 Sin embargo ahora
 Me consuelo, no quiero ser juzgado,
 Sino ir ante el Trono de gracia
 De mi piadoso Padre.
 Yo considero a su Hijo,
 Su Pasión y Redención,
 Pago suficiente de mis culpas,
 Y le pido su indulgencia,
 Desde ahora en adelante ya no lo haré más.
 Así me aceptará Dios nuevamente en su gracia.

5. Choral

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

BWV 56

1. Aria

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

2. Recitativo

Mein Wandel auf der Welt
 Ist einer Schifffahrt gleich:
 Betrübnis, Kreuz und Not
 Sind Wellen, welche mich bedecken
 Und auf den Tod
 Mich täglich schrecken;
 Mein Anker aber, der mich hält,

5. Chorale

Though I now from thee have fallen,
 I will come again to thee;
 For now hath thy Son redeemed us
 Through his fear and pain of death.
 I do not deny my guilt,
 But thy mercy and thy grace
 Are much greater than my sins are,
 Which I ever find within me.

1. Aria

I will the cross-staff gladly carry,
 It comes from God's beloved hand,
 It leadeth me so weak and weary
 To God, into the promised land.
 When I in the grave all my trouble once lay,
 Himself shall my Savior my tears wipe away.

2. Recitativo

My sojourn in the world
 Is like a voyage at sea:
 The sadness, cross and woe
 Are billows which have overwhelmed me
 And unto death
 Each day appall me;
 My anchor, though, which me doth hold,

5. Choral

Si je viens de m'écarter de toi,
 Je reviens pourtant vers toi ;
 Ton Fils n'a-t-il pas payé pour nous
 De par son angoisse et son martyre.
 Je ne renie pas la faute
 Mais ta grâce et ta clémence
 Sont infiniment plus grandes que les péchés
 Que je ne cesse de trouver en moi.

1. Air

Je porte volontiers la Croix,
 Elle me vient de la main aimante de Dieu,
 Elle me conduira après mes tourments
 À Dieu, à la terre promise.
 Là je déposerai d'un seul coup toutes mes peines
 dans la tombe,
 Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

2. Récitatif

Mon passage sur la terre
 Est semblable à un voyage en bateau:
 Tristesse, croix et misère
 Sont les vagues qui me submergent
 Et qui me font redouter
 Chaque jour la mort;
 Mais mon ancre qui me retient,

5. Coral

Si bien de Ti me aparté,
 Nuevamente vuelvo;
 Ya que tu Hijo nos concilió
 Con su angustia y tormento mortal.
 No reniego de la culpa,
 Pero tu gracia y benevolencia
 Son mucho más grandes que el pecado,
 Que siempre encuentro en mí.

1. Aria

Llevaré contento la cruz,
 Proveniente de la amada mano de Dios,
 Que me conduce, después de mis infortunios,
 A Dios, en la tierra prometida.
 Allí enterraré de una vez la aflicción,
 Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

2. Recitativo

Mi paso por el mundo
 Se asemeja al de un navío:
 Tristeza, cruz y miseria
 Son las olas que me cubren
 Y me asustan diariamente
 Con la muerte;
 Pero mi ancla, que me sostiene,

Ist die Barmherzigkeit,
 Womit mein Gott mich oft erfreut.
 Der rufet so zu mir:
 Ich bin bei dir,
 Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!
 Und wenn das wütenvolle Schäumen
 Sein Ende hat,
 So tret ich aus dem Schiff in meine Stadt,
 Die ist das Himmelreich,
 Wohin ich mit den Frommen
 Aus vielem Trübsal werde kommen.

3. Aria

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

4. Recitativo ed Arioso

Ich stehe fertig und bereit,
 Das Erbe meiner Seligkeit
 Mit Sehnen und Verlangen
 Von Jesus' Händen zu empfangen.
 Wie wohl wird mir geschehn,
 Wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.

Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab,
 Da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.

Is that compassion's heart
 With which my God oft makes me glad.
 He calleth thus to me:
 I am with thee,
 I will not e'er abandon of forsake thee!
 And when the raging ocean's shaking
 Comes to an end,
 Into my city from the ship I'll go
 It is the heav'nly realm
 Which I with all the righteous
 From deepest sadness will have entered.

3. Aria

One day, one day shall my yoke
 Once again be lifted from me.
 Then shall I in the Lord find pow'r,
 And with the eagle's features rare,
 There rise above this earthly bound'ry
 And soar without becoming weary.
 This I would today invoke!

4. Recitative and Arioso

I stand here ready and prepared,
 My legacy of lasting bliss
 With yearning and with rapture
 From Jesus' hands at last to capture.
 How well for me that day
 When I the port of rest shall come to see.

When I in the grave all my trouble once lay,
 Himself shall my Savior my tears wipe away.

Est la miséricorde
 Que mon Dieu me dispense souvent.
 Il m'appelle ainsi :
 Je suis auprès de toi,
 Je ne t'abandonnerai pas ni ne te négligerai !
 Et quand l'écume pleine de rage
 Prendra fin,
 Je débarquerai dans ma ville
 Qui est le royaume des cioux,
 Là où, avec les fideles,
 Je viendrai déposer tout mon affliction.

3. Air

Enfin, enfin, de mon joug,
 Je serai débarrassé.
 Car je puiserai ma force dans le Seigneur,
 Car je recevrai les attributs de l'aigle,
 Car je m'élèverai de cette terre
 Et je m'enverrai sans montrer quelconque faiblesse.
 Oh, puisse cela arriver aujourd'hui encore!

4. Récitatif et arioso

Je suis prêt et dispos,
 Y aspirant ardemment,
 À recevoir des mains de Jésus
 Mon salut en héritage.
 Quel bien-être m'emplira
 Quand je verrai le port du repos.
 Là je déposerai d'un seul coup toutes mes peines
 dans la tombe,
 Là mon Sauveur lui-même essuiera mes larmes.

Es la misericordia,
 Con la que mi Dios a menudo me alegra.
 El me anuncia:
 ¡Estoy contigo,
 No te abandonaré ni te descuidaré!
 Y cuando la enfurecida tempestad
 Llegue a su fin,
 Saldré del navío hacia mi ciudad,
 Que es el Reino de los Cielos,
 Adonde, con los piadosos,
 Llegaré después de tantas tribulaciones.

3. Aria

Por fin, por fin, mi yugo
 Volverá a apartarse de mí.
 Recibiré fuerzas del Señor,
 Tendré el don del águila,
 Saldré de esta tierra
 Y andaré sin cansarme.
 ¡Oh, si sucediera hoy todavía!

4. Recitativo y Arioso

Estoy listo y dispuesto,
 A recibir la herencia de mi bienaventuranza,
 Con ansia y anhelo,
 De manos de Jesús.
 Qué satisfacción tendré
 Cuando contemple el puerto del reposo.
 Allí enterraré de una vez la aflicción,
 Allí mi Salvador mismo me enjugará las lágrimas.

5. Choral

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

BWV 57

1. Aria

*Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
 denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des
 Lebens empfangen.*

2. Recitativo

Ach! dieser süße Trost
 Erquickt auch nur mein Herz
 Das sonst in Ach und Schmerz
 Sein ewig Leiden findet
 Und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet.
 Ich muß als wie ein Schaf
 Bei tausend rauen Wölfen leben;
 Ich bin ein recht verlaßnes Lamm,
 Und muß mich ihrer Wut
 Und Grausamkeit ergeben.
 Was Abeln dort betraf,

5. Chorale

Come, o death, of sleep the brother,
 Come and lead me hence now forth;
 Loosen now my small bark's rudder,
 Bring thou me secure to port!
 Others may desire to shun thee,
 Thou canst all the more delight me;
 For through thee I'll come inside
 To the fairest Jesus-child.

1. Aria

*Blessed is the man who bears temptation with patience;
 for when he hath withstood the test, he shall the crown
 of true life then be given.*

2. Recitativo

Ah! this sweet comfort doth
 Restore my heart as well,
 Which nought but "Ah and woe"
 In endless sorrow findeth
 And is just like a worm in its own blood now writhing.
 I must just like the sheep
 Midst countless savage wolves be living;
 I am a true forsaken lamb
 And must now to their rage
 And cruelty surrender.
 What Abel once befell,

5. Choral

Viens, ô mort, sœur du sommeil,
 Viens et emmène-moi ;
 Détache le gouvernail de mon humble bateau,
 Et guide-moi à bon port !
 Te craigne qui le veut,
 Au contraire, tu ne peux que me réjouir ;
 Car grâce à toi, j'approcherai
 De mon très doux Jésus.

1. Air

*Bienheureux est l'homme qui supporte les tentations ;
 car, après avoir fait ses preuves, il recevra la couronne
 de vie.*

2. Récitatif

Ah, que cette douce consolation
 Réconforte également mon cœur
 Qui, sans cela, trouve dans les plaintes et gémissements,
 Une peine éternelle
 Et se tord comme un ver dans son sang.
 Il me faut vivre comme un agneau
 Parmi mille loups féroces ;
 Je suis un agneau bien abandonné
 Et dois me soumettre à leur rage
 Et à leur cruauté.
 Ce qui toucha Abel là-bas

5. Coral

Ven, oh muerte, hermana del sueño,
 Ven y llévame contigo ;
 Suelta el remo de mi pequeña barca
 Y conduceme a puerto seguro.
 Habrá quien te tema,
 Pero a mí me llenas de alegría ;
 Pues por ti llegaré
 A la presencia del hermoso Niño Jesús.

1. Aria

*Bendito es el hombre, que soporta la prueba,
 pues una vez que la ha pasado, recibirá la
 corona de la vida.*

2. Recitativo

¡Ah! este dulce consuelo
 Reanima también mi corazón,
 Que de otro modo, entre ayes y dolor,
 Se encuentra eternamente atormentado,
 Y se revuelve como un gusano en su sangre.
 Como una oveja yo debo
 Vivir entre mil lobos salvajes ;
 Soy un verdadero cordero abandonado,
 Y debo rendirme ante su furia
 Y su crueldad.
 Lo que otrora a Abel le aconteció,

Erpresset mir auch diese Tränenflut.
 Ach! Jesu, wüßt ich hier
 Nicht Trost von dir,
 So müßte Mut und Herze brechen,
 Und voller Trauren sprechen:

3. Aria

Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
 Wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
 Ja wenn du mich annoch betrübtest,
 So hätt ich mehr als Höllennot.

4. Recitativo

Baß (Jesus)
 Ich reiche dir die Hand
 Und auch damit das Herze.
 Sopran (Seele)
 Ach! süßes Liebespfand,
 Du kannst die Feinde stürzen
 Und ihren Grimm verkürzen.

5. Aria

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
 Die dich nur stets bei mir verklagen,
 Drum fasse dich, bedrängter Geist.
 Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
 Die Sonne wird noch helle scheinen,
 Die dir itzt Kummerwolken weist.

Evokes from me as well a flood of tears.
 Ah! Jesus, had I here
 No strength from thee,
 My courage and my heart would fail me
 And say with deepest sorrow:

3. Aria

I would now yearn for death, for death,
 If thou, my Jesus, didst not love me.
 Yea, if thou me wouldst still leave saddened,
 I'd suffer more than pain of hell.

4. Recitative

Bass (Jesus)
 I stretch to thee my hand,
 My heart as well comes with it.
 Soprano (Soul)
 Ah! Sweetest bond of love,
 Thou canst my foes bring ruin
 And their great rage diminish.

5. Aria

Yes, yes, I can thy foes destroy now
 Who have before me e'er accused thee,
 So have no fear, o anxious soul.
 O anxious soul, cease now thy weeping,
 The sun will soon be brightly shining,
 Which thee now clouds of trouble sends.

M'arrache aussi ces flots de larmes.
 Ah, Jésus, si je ne savais pas ici
 Recevoir ta consolation,
 Mon courage et mon cœur se briseraient
 Et je dirai envahi de tristesse:

3. Air

Je désirerais la mort, la mort.
 Si toi, mon Jésus, tu ne m'aimais pas.
 Oui, si tu m'affligeais encore,
 Je souffrirais tourment plus fort que l'enfer.

4. Récitatif

Basse (Jésus)
 Je te tends la main,
 Et ainsi aussi mon cœur.
 Soprano (Âme)
 Ah, doux gage d'amour,
 Tu peux renverser les ennemis
 Et écourter leur courroux.

5. Air

Oui, oui, je peux battre les ennemis
 Qui ne cessent de te mettre en accusation auprès de moi,
 Ressaisis-toi donc, esprit dans l'embarras.
 Esprit dans l'embarras, arrête de pleurer,
 Le soleil brillera encore plus fort,
 Lui qui repousse les nuages de tes soucis.

Me arranca también este torrente de lágrimas.
 ¡Ah, Jesús! si yo no supiera aquí
 De tu consuelo,
 Mi ánimo y mi corazón se quebrantarían,
 Diciendo llenos de dolor:

3. Aria

Desearía para mí la muerte,
 Si Tú, Jesús mío, no me amaras.
 Más aún, si Tú me dejaras en la aflicción,
 Sufriría más que con un tormento infernal.

4. Recitativo

Bajo (Jesús)
 Te extiendo la mano
 Y con ella también el corazón.
 Soprano (Alma)
 ¡Ah! Dulce prenda de amor,
 Tú puedes derribar a los enemigos
 Y reducir su furor.

5. Aria

Sí, sí, yo puedo batir a los enemigos,
 Que ante mí continuamente te acusan,
 Por lo tanto, serénate espíritu acosado.
 Espíritu acosado, cesa de llorar,
 El sol ya brillará resplandeciente,
 Aunque ahora te muestre nubes de aflicción.

6. Recitativo

Baß

In meiner Schoß liegt Ruh und Leben,
Dies will ich dir einst ewig geben.

Sopran

Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
Ach striche mir
Der Wind schon über Gruft und Grab,
So könnt ich alle Not besiegen.
Wohl denen, die im Sarge liegen
Und auf den Schall der Engel hoffen!
Ach! Jesu, mache mir doch nur
Wie Stephano den Himmel offen!
Mein Herz ist schon bereit,
Zu dir hinaufzusteigen.
Komm, komm, vergnüge Zeit!
Du magst mir Gruft und Grab
Und meinen Jesum zeigen.

7. Aria

Ich ende behende mein irdisches Leben,
Mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt eben.
Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

6. Recitative

Bass

Within my lap life's peace abideth,
This I will once give thee forever.

Soprano

Ah, Jesus, were I now with thee!
Ah, if the wind
Did now graze o'er my tomb and grave,
I could then ev'ry sorrow conquer.
How blest are they within the coffin
Who to the sound of angels hearken!
Ah, Jesus, open for me too,
As Stephan once, the gates of heaven!
My heart is now prepared
To soar aloft to meet thee.
Come, come, o blessed hour!
Thou canst the tomb and grave
And mine own Jesus show me.

7. Aria

I'd quit now so quickly mine earthly existence,
With gladness to part now I long at this moment.
My Saviour, I'd die now with greatest of joy,
Here hast thou my spirit, what dost thou give me?

6. Récitatif

Basse

En mon sein, tu trouveras le repos et la vie,
C'est eux que je te donnerai un jour pour l'éternité.

Soprano

Ah Jésus, si seulement j'étais déjà auprès de toi,
Ah, si le vent pouvait déjà

Caresser mon caveau et mon tombeau,
Je pourrais vaincre toutes les détresses.

Heureux ceux qui reposent dans leur cercueil
Et qui espèrent entendre les chants des anges!

Ah, Jésus, ouvre-moi donc,
Le ciel comme pour Étienne!

Mon cœur est déjà prêt

À s'élever vers toi.

Viens, viens, temps plaisant!

Tu peux me montrer le caveau et la tombe
Et mon Jésus.

7. Air

J'achève vivement mon existence terrestre,
C'est avec plaisir que je désire mourir à présent.
Mon Sauveur, je meurs avec le plus fort désir,
Voilà mon âme, que m'offres-tu?

6. Recitativo

Bajo

En mi regazo descansan la paz y la vida,
Éstas te daré, alguna vez, para siempre.

Soprano

¡Ah, Jesús! Si estuviera ya contigo,
¡Ah! si el viento me alzara ya

De la tumba y sepultura,
Podría entonces vencer toda aflicción.

¡Dichosos aquellos que yacen en el ataúd
Y esperan el son de los ángeles!

¡Ah, Jesús! Ábreme solamente
El cielo como a Esteban.

Mi corazón ya está dispuesto,
Para ascender hacia Tí.

¡Ven, ven, momento dichoso!

Tú puedes mostrarme sepultura y tumba,
Y también a mi Jesús.

7. Aria

Yo termino velozmente mi existencia terrenal,
Partir con alegría es lo que ahora deseo.
Mi Salvador, yo muero con gran ansia,
Aquí tienes el alma, ¿qué me donarás?

8. Choral

Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und
glaube,
Daß ich dein Seelenfreund immer und ewig verbleibe,
Der dich ergötzt
Und in den Himmel versetzt
Aus dem gemarterten Leibe.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

8. Chorale

Bring, my beloved, my hopes to fulfillment,
confiding
That I'll thy bosom friend always and ever be biding,
Who thee hath pleased
And into heaven hath brought
Out of this thy tortured body.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

8. Choral

Oriente-toi d'après mon bon plaisir et crois bien

Que je resterais à jamais l'ami de ton âme,

Celui qui te divertit

Et qui te transporte au ciel

Te délivrant de ton corps torturé.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

8. Coral

Cumple, mi amada, mi voluntad y ten fe,
que Yo permaneceré siempre y eternamente
tu amigo del alma,
quien te regocijará
y te elevará al cielo
desde el cuerpo martirizado.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

Entstehung: 1714

Bestimmung: Sonntag Oculi

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Gesamtausgaben: BG 12: 61 – NBA I/18:3

Im Juni des Jahres 1708 tritt Johann Sebastian Bach die Stelle eines Organisten und Kammermusikers am Hof zu Weimar an. Kantaten hat er in dieser Stellung nicht zu komponieren. Viereinhalb Jahre später, im Februar 1713, führt er in Weissenfels seine erste „weltliche“ Huldigungskantate auf, „Was mir behagt ist nur die muntere Jagd“ BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Am Ende des gleichen Jahres bewirbt sich Bach um die Stelle Friedrich Wilhelm Zachows als Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle. Kurz darauf, wohl aus Angst, ihn zu verlieren, ernennen ihn die Weimarer Herzöge zum Konzertmeister mit der Verpflichtung, alle vier Wochen eine Kantate zu komponieren. So also beginnt im Jahre 1714 eine erste Phase regelmäßiger Produktion von Kantaten für den kirchlichen Gebrauch. In Mühlhausen waren sechs (erhaltene) Kantaten entstanden, für die Hallenser Bewerbung eine weitere, und wahrscheinlich gehören die Kantaten BWV 18 und BWV 199, als eine Art Gelegenheitswerke, noch in das Jahr 1713. Mit anderen Worten: die musikalischen Erfahrungen, die Bach zwischen 1708 und 1714 machte, münden jetzt in eine erneute Beschäftigung mit Vokalmusik. Und wie üblich lassen sich drei Elemente in Bachs Musik erkennen: die Spuren der Tradition, der Aufbruch in die Moderne und die Verbindung beider Aspekte.

Formal steht die Kantate BWV 54, eine „Cantata“ für Alt-Solo und Streicher, für die zuletzt genannte Tugend.

Sie folgt der neuen, italienischen Manier in der knappstmöglichen Form Arie – Rezitativ – Arie sowie dem ausdrücklich das Rezitativ aufwertenden Textmuster des Reformators Erdmann Neumeister. Den Text selbst entnahm Bach, wie auch den der Kantate BWV 199, der gerade erst in Darmstadt gedruckten Sammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* von Georg Christian Lehms; weitere Texte dieses Poeten vertonte Bach erst später in Leipzig, allerdings unter Hinzufügung jeweils einer Choralstrophe (darunter die auf dieser CD enthaltene Kantate BWV 57).

Eher der älteren, französischen Mode gehört der fünfstimmige Instrumentalsatz an. Bach teilt neben den Violinen auch die Violon; in Weimar verfügte er über insgesamt 22 Hofmusiker, so daß diese Stimmen leicht zu besetzen waren. Diesen fünfstimmigen Satz verfolgte Bach in seinen Kantaten nur noch bis Ostern 1715, u.a. in BWV 12, 21, 31, 61, 172 und 182.

Der Inhalt der Kantate zeichnet ein einfaches Bild: Die Sünde ist „von außen Gold“, von innen jedoch nur „leerer Schatten“ und deshalb des Teufels. Den Zwiespalt zwischen Schein und Sein illustriert Bach in der Eingangsarie durch den Einbruch von Dissonanzen (zuerst beim Einsatz der Singstimme!) in das ausgesucht schöne Ambiente des Beginns und durch allerlei harmonische Kühnheiten im Mittelteil. Im Rezitativ kann noch der moderne Hörer die Ausdeutung von Worten wie „leerer Schatten“, „übertünchter Schatten“ oder „scharfes Schwert“ nachvollziehen. Die abschließende Arie ist die erste Arien-Fuge in Bachs Kantatenwerk. Zu den jetzt vereinigten Violinen und Violon tritt als drittes die Gesangsstimme; die chromatische Thematik erinnert nochmals an Sünde, Teufel und „schnöde Banden“. In den instrumentalen Ritornellen sowie dem Da Capo ver-

ichten sich Kontrapunktik und Harmonik. In dem Moment, da die Gesangsstimme ihren Part beendet hat, tritt zum ersten und einzigen Mal im Continuo-Baß das Fugenthema auf. Diese Stimme, bislang in erregten und raumdurchmessenden Sechzehntelbewegungen agierend, wird durch das Thema gleichsam gebändigt – die rechte Andacht, von der der Text redet, scheint dem Unsteten, dem Chaos zu widerstehen, die Musik fügt sich in die Ordnung der geregelten Welt. Das ist moderner Ausdruck mit Mitteln der Tradition!

Der allgemein vorgebrachten Meinung, dieses Stück sei zum Sonntag Oculi, dem 3. Sonntag der Passionszeit, entstanden, widerspricht Alfred Dürr unter Hinweis auf die Tatsachen, daß dadurch im Jahre 1714 der vierwöchige Kantatenturnus verletzt worden wäre, im Jahre 1715 eine andere Kantate aufgeführt wurde und Bach im Jahre 1716, seinem letzten Jahr am Weimarer Hof, sich stilistisch weiterentwickelt habe. Dürr schlägt statt dessen den 7. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1714 als Bestimmungstag vor.

*

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht BWV 55

Entstehung: zum 17. November 1726

Bestimmung: 22. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 6 des Chorals „Werde munter, mein Gemüte“ von Johann Rist (1642).

Gesamtausgaben: BG 12:75 – NBA 1/26: 57

Als hätten die Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe, nach deren Reihenfolge sich das Bach-Werkeverzeichnis richtet, nach inhaltlichen Beziehungen gesucht! Wie die Kantate BWV 54 handelt auch die mehr als zwölf Jahre später entstandene Kantate BWV 55 von der Sünde: aus dem „Schalksknecht“ des Evangeliums (Matth. 18, 23-35) wird nun (in Satz 1 und 2) der Sündenknecht, den nur das Erbarmen Gottes in den beiden folgenden Sätzen von der Schuld befreien kann. Der Sündenknecht wird in verminderten Intervallen gezeichnet und muß in auffällig exponierter Lage singen, während – im Eingangssatz – Flöte, Oboe d'amore, die beiden Violinen und das Continuo ihn in ein fünfstimmiges Stimmengeflecht einschließen. Das folgende Rezitativ ist ein bemerkenswertes Beispiel von Bachs Kunst, rhetorischen Ausdruck durch Stimmführung und Harmonik zu gewinnen. Danach wendet sich die Kantate dem Gedanken an das Erbarmen zu. Die Flöte und nach ihr der Sänger fordern es mit ausdrucksvollen Vorhalten und Seufzermotiven ein, bevor ein streicherbegleitetes Rezitativ eine verklärte und beruhigte Atmosphäre schafft. Wie die am Sonntag darauf musizierte Kantate BWV 52 „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ ist auch BWV 55 eine „Cantata“ für Solostimme und Instrumente – wie jene verzichtet auch diese jedoch nicht auf einen zusätzlich bekräftigenden Schlußchoral. Bach hat die gleiche Strophe wenig später noch einmal in der Matthäus-Passion verwendet, hier jedoch wesentlich dezidierter gesetzt.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

Entstehung: zum 27. Oktober 1726

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 6 des Choral

„Du, o schönes Weltgebäude“ von Johann Franck (1653).

Gesamtausgaben: BG 12:89 – NBA I/24:175

Wie die Kantaten für die darauffolgenden Sonntage (BWV 49 zum 3. November, BWV 55 zum 17. November und BWV 52 zum 24. November) handelt es sich bei der am 27. Oktober 1726 musizierten, berühmten „Kreuzstab“-Kantate um eine (von Bach selbst auch so bezeichnete), „Cantata“ für Solostimme und Orchester. Der dazugegebene Schlusschoral zeigt nur, daß Bach nicht die Form sakrosankt war, sondern – bei den Kantaten – stets im Dienste einer bestimmten theologischen Ausdeutung stand. Für das Verständnis des Wortes „Kreuzstab“ (Bach schreibt: Xstab!) werden sehr unterschiedliche Deutungen angeboten. Zum einen liegt es nahe, dem nicht mehr bekannten Dichter eine Anleihe bei Erdmann Neumeister und dessen Kantate „Ich will den Kreuzweg gerne gehen“ zum 21. Sonntag nach Trinitatis zuzutragen. Gelegentlich wird auch auf die Schifffahrts-Metaphorik des Textes hingewiesen, vor allem in den Rezitativen Nr. 2 („Mein Wandel auf der Welt ist einer Schifffahrt gleich“ usf.) und Nr. 4 („Port = Hafen der Ruhe“) sowie im Schlusschoral („Löse meines Schiffleins Ruder“). Gustaf Adolf Theill (Musik und Kirche 5/1985, S. 226 ff.) hat daher vorgeschlagen, den „Kreuzstab“ in seiner zeitgenössischen Bedeutung zu verstehen: als synonymen Ausdruck für „Jakobsstab“, „das wichtigste navigatorische Instrument neben dem Kompaß“. Martin Petzoldt jedoch weist das Wort als Begriff aus der Olearius-Bibel nach, jenem in Mitteldeutschland weit verbreiteten und auch in Bachs Bibliothek befindlichen

Kompendium der Schrift-Auslegung. „Der Text orientiert sich vordergründig ungewöhnlich stark am Rahmen der Heilung des Gichtbrüchigen“ (Matth. 9, 1-8, Evangelium des Sonntags), „an Jesu Schiffsreise über den See Genesareth nach der Stadt Kapernaum, die mit dem Himmelreich Identifizierung erfährt“: „...daß der Wunder-Stab Mosis sey ein Bild der wunderbaren Kraft des Creutzes Christi... Der Stab ist das Evangelium / Psal. 23, das kann alles Unglück ausschlagen / und dir hindurch helfen“ (Olearius, Biblische Erklärung Bd. I, Kap. 400b und 446a. Mitteilung an den Autor).

Alle Hörer und schon die frühen Betrachter rühmen die inhaltliche Stringenz und Geschlossenheit sowie den musikalischen Ausdruck dieser Kantate, die etwas Weltentsagendes hat, franziskanische Schlichtheit und überirdische Transzendenz ausstrahlt – Dinge, die in verklärter Weise durchaus zu einem recht einseitigen Bild Johann Sebastian Bachs beigetragen haben. Man tut diesem Werk gewiß keinen Abbruch, wenn man sie nicht aus Bachs Schaffen heraushebt, sondern vielmehr an ihrem Beispiel den Rang des gesamten Kantatenwerks betont. Die Kantilene mit dem übermäßigen Sekundintervall im Kopfsatz, die Wellenbewegung des Continuo im Rezitativ Nr. 2, die erlöste, heitere Bewegung der folgenden Arie und das geläuterte, streicherbegleitete Rezitativ Nr. 4 mit dem triolenhaft bewegten Rückgriff auf den Text des Eingangssatzes stellen in der Tat auch für den modernen Hörer unmittelbar ansprechende Vertonungen dar. Nicht minder eindringlich aber wirkt der Schlusschoral. Die Verlängerung des Eingangstones um eine Viertel verschiebt seinen Beginn auf die unbetonte Zählzeit zwei. Dadurch entsteht ein synkopischer Stau, der die Eindringlichkeit des Wortes „Komm“ sehnüchlig vertieft. Die chromatische Harmonisierung der Zeile „führe mich nur fort“ wie auch die überraschende Wen-

dung der Musik zu „denn durch dich komm ich hinein“ über sieben Töne von Es- nach G-Dur (!) zeugen schließlich einmal mehr von der Genialität Bachs, mit schlichten Mitteln eine Durchdringung von Text und Musik zu erreichen, die den Hörer zu seiner Zeit erschüttert haben mag, das abgebrühte moderne Publikum wenigstens aufhorchen läßt und zum Nachdenken einlädt.

*

Selig ist der Mann BWV 57

Entstehung: zum 26. Dezember 1725

Bestimmung: 2. Weihnachtstag

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (Sätze 1 - 7). Satz 1: Jakobus 1, 12. Satz 8: Strophe 6 des Chorals „Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen“ von Ahasverus Fritsch (1668). *Gesamtausgaben:* BG 12:107 – NBA 1/3

Weihnachtstag – das signalisiert eine Festmusik mit Trompetenglanz und fröhlicher Musik. Darauf wartet man bei dieser Kantate vergebens. Beide Konfessionen begehen noch heute am 26. Dezember das Fest des Märtyrers Stephanus. Das Gedenken an die ganz und gar unweihnachtliche Steinigung des Diakons durch den verfeindeten Teil der Gemeinde zu Jerusalem wurde von der Kirche freilich nicht ohne Absicht auf diesen Tag gelegt. Nach dem eigentlichen Geburtstag Christi am 25. Dezember sollte in den folgenden Tagen der „comites Christi“, seiner Begleiter also gedacht werden: Stephanus, des ersten in Christi Namen getöteten Nachfolgers, des Evangelisten Johannes am 27. sowie, am 28. Dezember, der von Herodes ermordeten Kinder von Betlehem – auch dies kein weihnachtliches Ereignis, sondern bis auf den heutigen Tag eine Mahnung an die Nähe und den

untrennbaren Zusammenhang von Geburt und Tod, von Freude und Leid. Die vorliegende Kantate ist Bachs einziges Werk, das diesen Aspekt des 2. Weihnachtstages zum Thema hat. Neun Jahre später wird in Leipzig der zweite, von den Hirten auf dem Felde handelnde Teil des Weihnachts-Oratoriums musiziert...

Die Kantate beginnt mit einem Wort aus dem Jakobus-Brief, das interessanterweise auch Felix Mendelssohn Bartholdy in der großen Tenor-Cavatine des Oratoriums „Paulus“, das mit der Steinigung des Stephanus beginnt, thematisiert. Bach insistiert mit langen, verheißungsvoll gehaltenen Tönen auf dem Wort „Selig“. Während die beiden Rezitative (Nr. 4 und Nr. 6) in dialogischer (und bewährter) Form ein Zwiegespräch zwischen Jesus und der ihm zustrebenden Seele darstellen, bündelt Bach seine Kunst, mit dem Affekt umzugehen, in den beiden Arien. Die erste betont die Todessehnsucht der Seele nicht nur durch den ruhigen Grundgestus, sondern auch durch auffällige Intervallsprünge in die Tiefe („Ich wünsche mir den Tod“). Die Arie Nr. 5 dagegen zeigt den sieghaften Christus; die repetierenden Streicherfiguren verwendet Bach ähnlich wie etwa in der Johannes-Passion (Nr. 16e: „Meine Diener würden darum kämpfen“ oder Nr. 30 „Der Held aus Juda siegt mit Macht“). Die letzte Arie (Nr. 7), wieder für die durch das Sopran-Solo verkörperte Seele, stattet Bach mit einer Solovioline aus, und deren Musik wiederum mit einem merkwürdig in sich selbst kreisenden, erregten, an den Taktenden überhängenden Motiv; Alfred Dürr hat es „als ein stürmisches Sichfallenlassen in die Arme Jesu“ gedeutet. Errettung vom Tod aber ist nur durch den Glauben möglich. Stephanus sah den Himmel offen, und Jesus, so der bekräftigende Schlußchoral, nimmt die Seele – wie einmal mehr die krude Harmonik der Schlußzeile verdeutlicht – aus dem gemarterten Leib heraus in die Ewigkeit auf.

Stand steadfast against transgression BWV 54

Composed: 1714

Performed on: Sunday Oculi (Third Sunday in Lent)

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Complete editions: BG 12^e: 61 – NBA I/18:3

In June 1708 Johann Sebastian Bach started service as an organist and chamber musician at the court of Weimar. Writing cantatas was not one of his duties. Four and a half years later, in February 1713, he performed his first “secular” tribute cantata in Weißenfels, the Hunting Cantata, *Was mir behagt ist nur die muntere Jagd* BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 65). At the end of the same year Bach applied for the position of Friedrich Wilhelm Zachow as an organist at Halle’s Liebfrauenkirche. Shortly afterwards, probably for fear of losing him, the Dukes of Weimar appointed him concertmaster with the duty of composing a new cantata every four weeks. So 1714 saw the start of a first regular production phase of cantatas for church performance. In Mühlhausen he had written six (surviving) cantatas, and another for his application in Halle, and cantatas BWV 18 and BWV 199, which were more or less occasion works, were probably written in 1713, as well. In other words: the musical experience Bach had acquired between 1708 and 1714 led to his renewed preoccupation with vocal music. And, as usual, we can identify three elements in Bach’s music: traces of tradition, awakening of modernity and a combination of both.

Formally, cantata BWV 54, a cantata for solo alto and strings, stands for the latter. It follows the new Italian style of the sparsest possible form aria – recitative – aria,

and the text pattern of reformer Erdmann Neumeister, who expressly embraced the recitative. Bach took the text itself, like that of cantata BWV 199, from the freshly printed Darmstadt collection *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* by Georg Christian Lehms; it wasn’t until his Leipzig years that Bach used this poet’s texts again, albeit adding a chorale verse to each (see cantata BWV 57 also featured on this CD).

The five-part instrumental setting is rather part of an older, French fashion; Bach divides both violins and violas; in Weimar he had around 22 court musicians at his disposal, so that these voices were easy to cast. Bach used this five-part setting in his cantatas only up to Easter 1715, in BWV 12, 21, 31, 61, 172 and 182, among others.

This cantata sketches a simple picture: Sin is “pure gold” from the outside, but an “empty shadow” within and therefore of the devil. Bach illustrates the conflict between appearance and reality in the opening aria by disrupting the exquisitely beautiful ambience of the beginning with dissonance (at the first entry of the singing voice!) and lots of bold harmonies in the middle section. In the recitative the modern listener still understands the interpretation of words like “empty shadow”, “whited sepulchre” or “sharpened sword”. The final aria is the first aria fugue of Bach’s cantata opus. The already united violins and violas are joined by the singer, as the third voice; the chromatic theme again evokes sin, the devil and “haughty fetters”. Counterpoint and harmonies gather momentum in the instrumental ritornellos and the da capo. As soon as the singing voice has completed its part, the fugue theme appears for the first and last time in the continuo bass. This voice, which has played excited and expansive

semi-quaver movements up to then, is more or less restrained by the theme – the true devotion mentioned in the text can withstand restlessness and chaos, the music conforms to the order of the organised world. This is modern expression with traditional means!

Alfred Dürr opposes the generally held opinion that this work was composed for Sunday Oculi, the 3rd Sunday in Lent, indicating that this would have violated the four-weekly cantata rota in 1714, that a different cantata was performed in 1715 and Bach's style had developed further in 1716, his last year at the court of Weimar. Instead, Dürr suggests the 7th Sunday after Trinity of 1714 as the intended date of performance.

*

I, wretched man, I, slave to sin BWV 55

Composed for: 17 November 1726

Performed on: 22nd Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 5: verse 6 of the chorale *Werde munter, mein Gemüte* by Johann Rist (1642).

Complete editions: BG 12¹:75 – NBA I/26:57

One could almost assume that the editors of the *Bach-Gesamtausgabe*, on which the order of the *Bach-Werkeverzeichnis* is based, had been looking for topical similarities: Like cantata BWV 54, cantata BWV 55, written more than twelve years later, deals with sin: the “unmerciful servant” of the Gospel (Matt. 18, 23-35) turns (in movements 1 and 2) into a slave to sin, whom only God's mercy can free from sin in the next two movements. The slave to sin is portrayed in diminished intervals and has to sing in a strikingly exposed register, while – in the opening movement – flute, oboe d'amore,

the two violins and the continuo weave a five-part web of voices around him. The following recitative is a notable example of Bach's skill of gaining rhetorical expression through voice composition and harmony. After that the cantata turns to reflections on mercy. The flute and, later on, the singer demand it with expressive suspensions and sighing motifs, before a string-accompanied recitative creates a tranquil, serene atmosphere. Like the cantata performed on the following Sunday, cantata BWV 52 *Falsche Welt, dir trau ich nicht*, BWV 55 is a cantata for solo voice and instruments – and like the former it also features an additional morale-boosting final chorale. Bach used the same verse again a bit later in his St. Matthew Passion, but set it much more affirmatively there.

*

I will the cross-staff gladly carry BWV 56

Composed for: 27 October 1726

Performed on: 19th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 5: verse 6 of the chorale *Du, o schönes Weltgebäude* by Johann Franck (1653).

Complete editions: BG 12¹:89 – NBA I/24:175

Like the cantatas for the following Sundays (BWV 49 for 3 November, BWV 55 for 17 November and BWV 52 for 24 November) the famous “cross-staff” cantata, performed on 27 October 1726, is a cantata (even designated by Bach himself as such) for solo voice and orchestra. The added final chorale only shows that the form wasn't sacrosanct to Bach, but – in the cantatas – always subject to a specific theological interpretation. Highly diverse interpretations have been offered for the meaning of “cross-staff” (Bach writes: X-staff!). For one part, the now unknown author may have borrowed

from Erdmann Neumeister and his cantata *Ich will den Kreuzweg gerne geben* for the 21st Sunday after Trinity. Some interpreters point out the shipping metaphors in the text, especially in recitatives no. 2 (“My sojourn in the world is like a voyage at sea” etc.) and no. 4 (“port of rest”) and in the final chorale (“Loosen now my small bark’s rudder”). Gustaf Adolf Theill (*Musik und Kirche* 5/1985, p. 226 ff.) feels that the “cross-staff” should be seen in its contemporary meaning: as a synonym for the “Dutchman’s log”, “the most important navigation aid besides the compass”. Martin Petzoldt finally proves that the word is recorded in the Olearius Bible, a compendium of Bible interpretations that was very popular in central Germany and of which Bach also had a copy in his library. “On the face of it, the text has an extremely strong focus on the healing of the man sick of palsy” (Matt. 9, 1-8, Gospel reading of the day), “on Jesus’ journey over the Sea of Galilee to the city of Capernaum, which is identified with heaven here”: “...that Moses’ miracle staff be an image of the miraculous powers of the cross of Our Lord... The staff is the Gospel/psalm 23 and can quell all calamity and help you through diversity” (Olearius, Biblische Erklärung vol. 1, chapters 400b and 446a. Message to the author).

Listeners and even early observers have praised the stringency and coherence of the cantata’s contents and its musical expression that exudes renunciation of the world, Franciscan simplicity and divine transcendence – things that contributed to a rather one-sided, transfigured image of Johann Sebastian Bach. It won’t hurt this work, if we decide not to single it out from among Bach’s works but rather use it to emphasise the eminence of his entire cantata opus. The cantilena with its augmented second interval in the first movement, the undulating continuo in recitative no. 2, the serene,

happy movement of the following aria and the chastened, string-accompanied recitative no. 4 with its triplet-like shimmering reminiscence of the text in the opening phrase are indeed settings that appeal even to the modern listener. But the final chorale is no less impressive. By extending the opening note by a crotchet, its beginning shifts to the unaccented second beat. This condenses the syncopations and intensifies the yearning poignancy of the word “Come”. The chromatic harmonisation of the line “lead me hence now forth” and the surprising turn of the music on “For through thee I’ll come inside” over seven notes from E flat to G major (!) again showcase Bach’s ingenious capability of penetrating text and music with simple means that must have deeply moved the listener of his day, still makes today’s hard-boiled audience pay attention, and invites us to engage in contemplation.

*

Blessed is the man BWV 57

Composed for: 26 December 1725

Performed on: Christmas Monday

Text: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (movements 1 - 7). Movement 1: Jac. 1, 12. Movement 8: verse 6 of the chorale *Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen* by Ahasverus Fritsch (1668).

Complete editions: BG 12:107 – NBA I/3

Christmas Monday – is a feast we associate with festive spirit, gleaming trumpets and merry music. But not in this cantata. Both religions still celebrate the feast of the martyr St. Stephen on 26 December. Of course, it was no coincidence that the church commemorates the

utterly unfestive stoning of the deacon by the hostile part of the Jerusalem congregation on this day. After Christ's actual birthday on 25 December the following days were to be devoted to the memory of the "comites Christi", in other words his disciples: St. Stephen, the first follower killed in Christ's name, St. John, the Evangelist, on the 27th, and on 28th December the innocent children of Bethlehem killed by Herod – another event that doesn't betray much Christmas spirit but reminds us to this very day of the proximity and inseparable relation between birth and death, joy and sorrow. This cantata is Bach's only work focusing on this aspect of Christmas Monday. Nine years later he performed the second part of the Christmas Oratorio, which dealt with the shepherds in the field ...

The cantata starts with a reading from the epistle of James – interestingly, Felix Mendelssohn Bartholdy also used this source for the great tenor cavatina of his Paulus Oratorio, which starts with the stoning of St. Stephen. Bach insists with long, promising notes on the word "blessed". While the two recitatives (no. 4 and no. 6) represent a conversation between Jesus and the soul soaring up to him in (the common) dialogue form, Bach condenses his skilful handling of *affekt* in the two arias. The first one emphasises the soul's yearning for death not only through its quiet basic mood, but also through striking intervals plunging into the deep ("I yearn for death"). Aria no. 5, in contrast, shows a victorious Christ; Bach uses the repetitive string figures to more or less the same effect as in his St. John Passion (no. 16e: *Meine Diener würden darum kämpfen* or no. 30 *Der Held aus Juda siegt mit Macht*). The last aria (no. 7), again with the soul portrayed by a soprano solo, features a solo violin with a strange vibrant motif that seems to revolve around itself and go beyond the bar

ends; Alfred Dürr interpreted this "as a rapturous sinking into Jesus' arms". But only faith can save us from death. St. Stephen saw the gates of heaven open wide, and Jesus, says the affirmative final chorale, lifts the soul – as the crude harmony of the final line goes to show again – from the tortured body and up into eternity.

Résiste donc au péché BWV 54

Création: 1714

Destination: dimanche Oculi

Texte: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711)

Éditions complètes: BG 12^e: 61 – NBA I/18:3

Au mois de juin 1708, Johann Sebastian Bach commença dans son poste d'organiste et de musicien de musique de chambre à la cour de Weimar. La tâche qu'il devait remplir à ce poste n'était pas de composer des cantates. Quatre années et demi plus tard, en février 1713, il exécuta à Weissenfels sa première cantate d'hommage «profane» «Was mir behagt ist nur die muntere Jagd» (Seule la chasse joyeuse me convient) BWV 208 (ÉDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). À la fin de la même année, Bach pose sa candidature au poste de Friedrich Wilhelm Zachow, titulaire de l'orgue de la Liebfrauenkirche à Halle. Peu de temps après, probablement par crainte de le perdre, les ducs de Weimar le nomme «Konzertmeister» (Maître de concert), nomination qu'ils accompagnent de l'obligation de composer une cantate chaque mois. C'est ainsi qu'en 1714 commença une première phase de production régulière de cantates à usage religieux. À Mühlhausen, ont été créées six cantates (conservées), une autre pour la candidature à Halle, et les cantates BWV 18 et BWV 199 qui sont une sorte d'œuvres occasionnelles, peuvent être datées de l'année 1713. En d'autres mots, Bach met à profit les expériences musicales qu'il fit entre 1708 et 1714, et se consacra à nouveau à la musique vocale. Et comme d'usage, on reconnaît ici trois éléments qui sont essentiels dans la musique de Bach: les traces de la tradition, la marche dans le sens du modernisme et le lien entre ces deux aspects.

Quant à la forme, la cantate BWV 54, une «Cantata» pour alto soliste et cordes, est digne représentante de l'élément cité en dernier. Elle suit le nouveau style italien sous la forme la plus concise possible, celle de Air – Récitatif – Air, ainsi que le modèle textuel du réformateur Erdmann Neumeister, valorisant explicitement le récitatif. Bach emprunta lui-même le texte, comme celui de la cantate BWV 199, au recueil qui venait d'être imprimé à Darmstadt, le *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* de Georg Christian Lehms; Bach ne mit en musique d'autres textes de ce poète que plus tard à Leipzig, en y ajoutant néanmoins une strophe choral à chaque fois (la cantate BWV 57 contenue dans ce CD en fait partie).

Le mouvement instrumental à cinq voix adhère, lui, plutôt à la mode française, plus ancienne ; Bach divise les violons et également les altos ; à Weimar, il avait à sa disposition un effectif total de 22 musiciens de cour de sorte qu'il n'était pas difficile de doter ces registres. Bach ne poursuivit ce mouvement à cinq voix dans ses cantates que jusque Pâques 1715, entre autres dans les BWV 12, 21, 31, 61, 172 et 182.

Le contenu de la cantate esquisse une image simple : le péché est «vu de l'extérieur d'or», mais vu de l'intérieur n'est qu'une «ombre vide» et est donc du côté de Satan. Bach illustre dans son air d'introduction le conflit existant entre l'être et le paraître en laissant des dissonances (tout d'abord lors de l'attaque des voix !) faire irruption dans l'atmosphère particulièrement belle du début et en toutes sortes d'harmonies audacieuses dans la partie centrale. Dans le récitatif, même l'auditeur moderne peut encore saisir l'interprétation d'expressions comme «ombre vide», «caveau badigeonné» ou «épée tranchante». L'air qui suit est le premier air régi par un principe de fugue dans l'œuvre des cantates de Bach. Aux violons

et altos maintenant réunis, vient s'ajouter un troisième registre, la voix chantée ; la thématique chromatique rappelle encore une fois le péché, le diable et la «sordide emprise». Le contrepoint et l'harmonie se condensent dans les ritournelles instrumentales ainsi que dans le da capo. C'est au moment où la voix chantée termine sa partie que le thème fugué apparaît pour la première et unique fois dans la basse continue. Le thème apprivoise en quelque sorte cette voix agissant jusqu'à présent en mouvements de doubles croches excités et arpentant l'espace – la véritable dévotion dont il est question dans le texte, semble résister à l'inconstance et au chaos, la musique se met au rang du monde bien ordonné. Voici une l'expressivité toute moderne et produite avec des moyens traditionnels!

Alfred Dürr oppose à l'opinion invoquée en général, prétendant que ce morceau avait été créé pour le dimanche Oculi, le 3^{ème} dimanche du temps de la Passion, son avis faisant observer que, si cela était le cas, Bach aurait enfreint dans l'année 1714 au roulement mensuel de création de cantates. Il ajoute qu'une autre cantate a été exécutée en 1715 et que Bach avait perfectionné son style dans l'année 1716, sa dernière année à la cour de Weimar. Dürr propose en contrepartie, comme jour de destination, le 7^{ème} dimanche après la Trinité de l'année 1714.

Moi pauvre humain, esclave du péché BWV 55

Création: pour le 17 novembre 1726

Destination: le 22^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 5 : Strophe 6 du choral «Werde munter, mein Gemüte» (Éveille-toi, mon âme) de Johann Rist (1642).

Éditions complètes: BG 12:75 – NBA I/26:57

On a l'impression que les éditeurs de l'édition complète de Bach d'après laquelle le catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach s'oriente, avaient essayé d'élaborer des rapports entre les contenus des cantates. En effet, la cantate BWV 55 se consacre comme la cantate BWV 54 qui a été créée plus de douze années plus tard, au thème du péché : le «serviteur impitoyable» de l'Évangile (Matthieu 18, 23-35) se transforme à présent (dans les mouvements 1 et 2) en esclave du péché dont la faute ne pourra être effacée que par la seule miséricorde de Dieu dans les deux mouvements suivants. L'esclave du péché est décrit en intervalles diminués et doit chanter dans une situation remarquablement exposée alors que – dans le mouvement d'introduction – la flûte, le hautbois d'amour, les deux violons et le continuo l'enferment dans un entrelacement à cinq voix. Le récitatif suivant est un exemple remarquable de l'art de Bach qui consiste à reproduire une expression de rhétorique par le biais du contrepoint et de l'harmonie. Ensuite, la cantate se tourne vers l'idée de la miséricorde. La flûte et après elle le chanteur implore cette miséricorde avec des appoggiatures et des motifs gémissant très expressifs avant qu'un récitatif accompagné des cordes ne crée une atmosphère sereine et tranquille. De même que la cantate BWV 52 «Falsche Welt, dir trau ich nicht» (Monde fourbe, je ne te fais pas confiance) jouée le dimanche d'après, la BWV 55 est aussi une «Cantata»

pour voix soliste et instruments – cependant comme celle-ci, elle ne renonce pas à un choral final apportant une confirmation supplémentaire. Bach a réutilisé la même strophe une fois encore quelques temps plus tard dans la Passion selon Saint-Matthieu, il l’emploie néanmoins ici d’une manière beaucoup plus déterminée.

*

Je porte volontiers la Croix BWV 56

Création: pour le 27 octobre 1726

Destination: le 19^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 5: Strophe 6 du choral «Du, o schönes Weltgebäude» (Ô toi, belle construction du monde) de Johann Franck (1653).

Éditions complètes: BG 12^e:89 – NBA I/24:175

Comme les cantates destinées aux dimanches qui suivent ce dimanche (BWV 49 pour le 3 novembre, BWV 55 pour le 17 novembre et BWV 52 pour le 24 novembre), la célèbre cantate de la «Croix» qui fut exécutée le 27 octobre 1726 est une (désignée ainsi par Bach lui-même) «Cantata» pour voix soliste et orchestre. Le choral de fin ajouté montre uniquement que la forme n’était pas pour Bach sacro-sainte mais – en ce qui concerne les cantates – était toujours au service d’une certaine interprétation théologique. On offre des explications très différentes à la compréhension du mot «Kreuzstab» (Croix) (Bach écrit: Xstab!). D’une part, on est amené à croire que le poète qui n’est d’ailleurs plus connu aujourd’hui, a été capable d’emprunter chez Erdmann Neumeister et dans sa cantate «Ich will den Kreuzweg gerne gehen» (Je prends volontiers le chemin de la croix) destinée au 21^{ème} dimanche après la Trinité. De temps en temps, il est fait référence à la métaphore du voyage en

bateau qui se trouve dans le texte, surtout dans les récitatifs n° 2 («Mon passage sur la terre est semblable à un voyage en bateau» etc.) et n° 4 («Port = port du repos») ainsi que dans le choral de fin («Détache le gouvernail de mon bateau»). Gustaf Adolf Theill (Musique et Église 5/1985, page 226 et suivantes) propose plutôt de comprendre le mot «Croix» dans sa signification contemporaine: comme expression anonyme pour le «bâton de Jacob» (le précurseur du sextant), «l’instrument de navigation le plus important à côté de la boussole». Martin Petzold constate que ce mot est une notion tirée de la Bible Olearius, ce manuel de l’exégèse très répandu en Allemagne centrale et qui se trouvait également dans la bibliothèque de Bach. «Au premier plan, le texte s’oriente avec une singulière insistance au cadre donné par la guérison du paralytique» (Matthieu 9, 1 - 8, Évangile du dimanche), «lors du voyage de Jésus dans une barque sur le lac de Génésareth en direction de la ville de Capharnaüm qui sera identifiée au royaume des cieux»: «...que le bâton miraculeux de Moïse est l’image de la prodigieuse force de la Croix du Christ ... Le bâton est l’Évangile / Psaume 23, qui saura détourner tous les malheurs / et qui t’accompagnera» (Olearius, Explications bibliques Volume 1, chapitre 400b et 446a. Indication à l’auteur).

Tous les auditeurs et déjà les premiers observateurs font l’éloge de la logique et de l’homogénéité du contenu ainsi que de l’expression musicale de cette cantate qui a quelque chose du renoncement au monde, qui dégage une simplicité franciscaine et une transcendance divine – des choses qui, en toute sérénité, ont participé à donner de Johann Sebastian Bach une image très partielle. On ne porte certainement pas préjudice à cette œuvre si l’on ne la met pas en relief par rapport aux autres créations de

Bach. Elle permet bien mieux d'élever la valeur de toutes les œuvres de cantates en la prenant comme exemple. La cantilène avec l'intervalle démesuré de seconde dans le mouvement de tête, le balancement des vagues du continuo dans le récitatif n° 2, la délivrance et la gaieté de l'air qui suit et le récitatif n° 4 épuré et accompagné par les cordes avec le réemploi agité en triolet du texte du mouvement d'introduction, tout ceci représente en réalité pour l'auditeur moderne des adaptations musicales à l'abord facile. Le choral de fin n'en paraît pas moins pressant. La prolongation du ton d'introduction d'une noire repousse son départ sur l'intervalle atone deux. C'est ainsi qu'il se produit un engorgement syncopal qui creuse le désir reflété et l'insistance de l'appel «Viens». L'harmonisation chromatique des vers «emmène-moi» comme le volte-face étonnant de la musique sur les paroles «Car grâce à toi, j'approcherai» passant sur sept tons, de mi bémol – à sol majeur (!) témoignent finalement une fois de plus de la génialité de Bach qui consiste à réussir à pénétrer le texte et la musique à l'aide de moyens modestes; cette pénétration peut avoir bouleversée l'auditeur de son temps, il fait au moins dresser l'oreille du public moderne devenu insensible en l'invitant à la réflexion.

*

Bienheureux est l'homme BWV 57

Création: pour le 26 décembre 1725

Destination: le lendemain de Noël

Texte: Georg Christian Lehms (*Gottgefälliges Kirchen-Opffer* 1711) (Mouvements 1 - 7). Mouvement 1: Jacques 1, 12. Mouvement 8: Strophe 6 du choral «Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen» (As-tu donc, Jésus, complètement caché ta face) de Ahasverus Fritsch (1668).

Éditions complètes: BG 12:107 – NBA I/3

Le jour de Noël – une musique de fête avec des trompettes éclatantes et de la musique gaie vient en mémoire. Mais c'est en vain que l'on attend ceci dans cette cantate. Le 26 décembre, les deux confessions chrétiennes célèbrent aujourd'hui encore la fête du martyr de Saint-Étienne. Le souvenir de la lapidation du diacre, acte n'ayant absolument aucun rapport avec Noël et proféré par la section ennemie de la Communauté de Jérusalem, n'a évidemment pas été placé sur ce jour sans dessein bien précis. Après le jour de la naissance du Christ à proprement dit, le 25 décembre, on se devait donc de commémorer dans les jours qui suivirent les «comites Christi», les compagnons de Jésus donc : Étienne, le premier successeur qui fut tué au nom du Christ, l'Évangéliste Jean le 27 ainsi que le 28 décembre les enfants de Bethléhem qui furent massacrés par Hérode – ce qui n'est pas non plus un événement en rapport avec Noël mais qui est jusqu'au jour d'aujourd'hui un avertissement aux humains, rappelant combien la naissance et la mort, la joie et la souffrance sont proches et inséparables les unes des autres. La cantate ci-présente est la seule œuvre de Bach qui ait pour thème cet aspect du lendemain de Noël. Neuf années plus tard, à Leipzig, on jouera la deuxième partie, rap-

portant l'histoire des bergers dans les champs de l'Oratorio de Noël.

La cantate commence par un mot tiré de l'Épître de Jacques que Felix Mendelssohn Bartholdy d'ailleurs, ce qui est très intéressant, thématise dans la grande cavatine de ténor de son Oratorio «Paulus», qui, lui, commence par la lapidation d'Étienne. Bach insiste en de longs sons prometteurs tenus sur le mot «Bienheureux». Alors que les deux récitatifs (n° 4 et n° 6) sous une forme dialoguée (qui a fait ses preuves) exposent un entretien entre Jésus et l'âme qui se dirige vers lui, Bach concentre dans les deux airs le talent avec lequel il manie l'émotion. Le premier met l'accent sur l'envie de mourir de l'âme non seulement par la gestique calme de base mais aussi par des sauts d'intervalles spectaculaires dans les basses («Je désirerais la mort»). L'air n° 5 par contre montre le Christ triomphant; Bach utilise les répétitions de figures des cordes comme dans la Passion selon Saint-Jean (n° 16: «Meine Diener würden darum kämpfen» (Mes serviteurs lutteraient pour ceci) ou n° 30 «Der Held aus Juda siegt mit Macht» (Le héros de Judée remporte la victoire avec force)). Bach équipe d'un solo de violon le dernier air (n° 7) représentant à nouveau l'âme incarnée par le solo du soprano, et il dote sa musique de nouveau d'un motif agité qui se déplace en une drôle de rotation sur lui-même, faisant saillie en bouts de mesure; Alfred Dürr a interprété ce motif «comme si elle (l'âme) se laissait tomber frénétiquement dans les bras de Jésus». Mais seule la foi est le chemin qui sauvera de la mort. Étienne vit le ciel s'ouvrir, et Jésus, interprété par le choral de fin confirmant, délivre l'âme – geste explicité une fois de plus par l'harmonie grossière des vers finaux – de ce corps torturé pour l'emporter vers l'éternité.

Resiste pues al pecado BWV 54

Génesis: 1714

Destino: domingo Oculi

Texto: Georg Christian Lehms (Ofrenda de la iglesia grata a Dios 1711)

Ediciones completas: BG 12: 61 – NBA I/18:3

En Junio del año 1708 Johann Sebastian Bach tomó posesión del cargo de organista y músico de cámara en la Corte de Weimar. En ese puesto no tuvo que componer cantatas. Cuatro años y medio después, en febrero de 1713, interpretó en Weißenfels su primera cantata de homenaje “civil” titulada “solo me gusta la alegría de la caza” BWV 208 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 65). Al final del mismo año Bach solicita el puesto de Friedrich Wilhelm Zachow como organista en la iglesia de Santa María de Halle. Poco después, quizás por miedo a perderlo, los duques de Weimar le nombran Director de Orquesta con la obligación de componer una cantata cada cuatro semanas. Así pues en el año 1714 comienza una primera fase de producción regular de cantatas para uso litúrgico. En Mühlhausen se crearon seis cantatas (que se hayan conservado). Para su solicitud de Halle compuso otra y probablemente las cantatas BWV 18 y BWV 199 se puedan incluir aún en el año 1713 como obras de ocasión. En otras palabras: las experiencias musicales que tuvo Bach entre 1708 y 1714 desembocan ahora en una renovada ocupación relacionada con la música vocal. Y, como es costumbre, se pueden identificar tres elementos en la música de Bach: las huellas de la tradición, la irrupción en la modernidad y la combinación de ambos aspectos.

Formalmente, la Cantata BWV 54, una “cantata” para solo de contralto e instrumentos de arco, se encuadra en

el tercero de los aspectos antes mencionados. Sigue el nuevo estilo italiano en su forma más escueta posible de aria-recitativo-aria así como el modelo de texto expresamente encarecedor del recitativo que utilizaba el reformador Erdmann Neumeister. Bach tomó propiamente el texto – como también el de la cantata BWV 199 – de la colección recientemente impresa en Darmstadt *Ofrenda de la Iglesia agradable a Dios* de Georg Christian Lehms; otros textos de este poeta fueron también puestos en música por Bach posteriormente en Leipzig, si bien añadiendo en cada caso una estrofa coral (entre otros el de la cantata BWV 57 también contenida en este CD).

El movimiento instrumental a cinco voces pertenece a épocas anteriores a la antigua moda francesa; Bach comparte junto a los violines también las violas; en Weimar disponía de un total de 22 músicos de la Corte, lo que le permitía cubrir fácilmente estas voces. Bach se rigió por este movimiento a cinco voces en sus cantatas, pero sólo hasta la Pascua de 1715, entre otras en la BWV 12, 21, 31, 61, 172 y 182.

El contenido de esta cantata pinta una imagen muy sencilla: el pecado es “oro por fuera” pero por dentro no es más que “sombra vacía” y por tanto obra del demonio. La dicotomía entre apariencia y realidad está ilustrada por Bach en el área de entrada mediante la irrupción de disonancias (primer empleo la voz cantora) en el hermoso y selecto ambiente del comienzo así como mediante toda clase de atrevimientos armónicos en la parte central. El oyente moderno podrá consumir aún en el recitativo la interpretación de expresiones como “sombra vacía”, “sombra blanqueada” o “afilada espada”. El aria del final es la primera fuga-aria de la obra de cantatas de Bach. A las violas, unidas ahora con los vio-

lines, se añade como tercer elemento la voz cantora; la temática llena de cromatismo evoca de nuevo el pecado, el demonio y la “legión insolente”. En los estribillos instrumentales, así como en el da capo, cobra intensidad la técnica del contrapunto y la armónica. En el momento en el que la voz cantora ha terminado su parte, entra en acción por primera y única vez el tema de la fuga en el contrabajo continuo. Esta voz que hasta ahora actuaba en excitados movimientos de semicorcheas que atraviesan el espacio, se amansa inmediatamente por el tema la correcta meditación de la que habla el texto parece resistir a lo inestable y al caos, al tiempo que la música se inserta en el orden del mundo regulado. Esta es una expresión moderna con los instrumentos de la tradición.

La opinión generalmente expuesta de que esta pieza naciera con destino al domingo Oculi, para el tercer domingo del tiempo de Pasión, es impugnada por Alfred Dürr quien llama la atención sobre el hecho de que de ese modo se vulneraría el turno de una cantata cada cuatro semanas en el año 1714, que en el año 1715 se interpretó otra cantata y que Bach habría experimentado una evolución estilística en el año 1716 que fue el último de su estancia en la Corte de Weimar. Dürr propone a cambio el domingo VII después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1714 como fecha a la que se destinaba esta composición.

*

Yo pobre hombre, esclavo del pecado BWV 55

Génesis: para el 17 de Noviembre de 1726

Destino: domingo XXII después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. 5º movimiento: estrofa 6ª del coral “Ánimate, alma mía” de Johann Rist (1642).

Ediciones completas: BG 12:75 – NBA 1/26:57

Como si quienes se ocuparon de la edición completa de Bach, por cuya sucesión se rige el índice de obras bachianas buscaran relaciones de contenido: igual que la cantata BWV 54, también la Cantata BWV 55 – que se escribió más de doce años después – se ocupa del pecado: tomando como punto de partida el “mayordomo infiel” del Evangelio (Mt 18, 23-35), surge ahora el esclavo del pecado (en el primero y segundo movimientos) que sólo podrá ser liberado de la culpa por la misericordia de Dios en los dos movimientos subsiguientes. El esclavo del pecado se dibuja en intervalos reducidos y debe cantar en una posición llamativamente expuesta, mientras que en el movimiento de entrada se incluyen la flauta, el oboe d’amore, los dos violines y el continuo en un entramado armónico de cinco voces. El recitativo que sigue es un ejemplo notable del arte con que Bach era capaz de ganar expresión retórica mediante la conducción de las voces y la armonía. A continuación, la cantata deriva hacia la idea de la misericordia. La flauta y después de ella el cantor la piden con expresiva reserva y motivos de anhelo antes de que el recitativo acompañado de instrumentos de arco cree una atmósfera esclarecida y sosegada. Igual que la cantata BWV 52 “Mundo falso, en ti no confío”, puesta en música el domingo siguiente, también la BWV 55 es una “cantata” para voz de solo e instrumentos, si bien tampoco ésta prescinde – igual que aquella – de un coral de cierre que

viene a suponer un refuerzo adicional. Bach ha utilizado la misma estrofa poco después en la Pasión según San Mateo, pero en esta ocasión la ha abordado con mucha mayor decisión.

*

Llevaré con gusto la cruz BWV 56

Génesis: para el 27 de Octubre de 1726

Destino: Domingo XIX después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: autor desconocido. 5º movimiento: estrofa 6 del coral “¡Oh hermoso edificio del mundo!” de Johann Franck (1653).

Ediciones completas: BG 12^a:89 – NBA I/24:175

Igual que las cantatas escritas para los domingos siguientes (BWV 49 para el 3 de noviembre, BWV 55 para el 17 de noviembre y BWV 52 para el 24 de noviembre), la famosa cantata “de la cruz” (también llamada así por el mismo Bach) puesta en música el 27 de octubre de 1726, es una “cantata” para voz de solo y orquesta. El coral de cierre que se añade pone simplemente de manifiesto que para Bach la forma no era sacrosanta, sino que en las cantatas siempre estaba al servicio de una determinada interpretación teológica. Para interpretar la expresión “madero de la cruz” (Bach escribía Xstab! = xcruz) se ofrecen interpretaciones muy diferentes. Según una de ellas es lógico atribuir al desconocido autor un préstamo tomado de Erdmann Neumeister y de su cantata “Recorreré el camino de la cruz” para el domingo XXI después de la fiesta de la Santísima Trinidad. En ocasiones se llama también la atención sobre la alegoría de la navegación contenida en el texto, particularmente en los recitativos número 2 (“Mi tránsito por el mundo es parecido a una navega-

ción” etc.) y en el número 4 (“puerto = puerto de descanso”) así como en la coral de cierre (“suelte los remos de mi pequeña nave”). Gustaf Adolf Theill (Música e Iglesia 5/1985, pág. 226 ss.) ha propuesto consecuentemente que entendamos la “cruz” en su significado contemporáneo: como expresión sinónima de “cruz geométrica”, “el instrumento de navegación más importante junto a la brújula”. Martin Petzold verifica la palabra en tanto concepto de la llamada Biblia Olearius, un compendio de textos exegéticos muy extendido en la Alemania central de la época de Bach y que también se encontraba en la biblioteca de éste. “El texto se orienta principalmente con una intensidad poco habitual en torno a la curación del parálisis” (San Mateo 9, 1-8, lectura evangélica dominical), “en el trayecto en barco de Jesús por el lago de Genezaret hacia la ciudad de Capernaum, que se identifica con el Reino de los Cielos”: “... que el cayado milagroso de Moisés sea imagen de la portentosa fuerza de la cruz de Cristo... el cayado es el Evangelio / Salmo 23, que todo mal puede deshacer y ayudarte a superar” (aclaración bíblica de Olearius, vol. I, caps. 400b y 446a. Mensaje al autor).

Todos los oyentes y ya los primeros analistas ensalzaron la permeabilidad y la apertura del contenido, así como la expresión musical de esta cantata que tiene algo de renuncia al mundo y que irradia franciscana sencillez y trascendencia sobrenatural, factores éstos que han contribuido en gran medida y en forma inspirada a una imagen verdaderamente parcial de Johann Sebastian Bach. Sin duda no estamos perjudicando a esta obra cuando no la destacamos dentro de la creación de Bach sino que la tomamos más bien como ejemplo para acentuar la naturaleza de toda la obra que suponen las cantatas. La cantinela con el exorbitante intervalo de segunda en el movimiento capital, el movimiento ondulado del continuo en el recitativo

número 2, el alegre y desinhibido movimiento del aria siguiente y el recitativo número 4 purificado y acompañado por instrumentos de arco con el retorno movido, en forma de trío, al texto del movimiento de entrada, representan también de hecho para los oyentes modernos una armonía sugerente de modo directo. Pero no es menos penetrante el efecto del coral de cierre. La prolongación del tono de entrada en una nota negra, desplaza su comienzo al segundo instante de cómputo sin acentuar. De esta forma se genera una retención sincópica que profundiza de modo anhelante la urgencia de la palabra “ven”. La armonización cromática de los versos “Ilévame adelante” como también el giro sorprendente de la música al “porque contigo entro a fondo” pasando por siete tonos desde el mi bemol al sol mayor (!) dan testimonio finalmente otra vez más de la genialidad de Bach para conseguir con medios sencillos una penetración del texto y de la música que puede haber conmovido al oyente de su época y que al resabiado público moderno le hace escuchar por lo menos y le invita a la reflexión.

*

Bendito es el hombre BWV 57

Génesis: para el 26 de Diciembre de 1725

Destino: Segundo día de Navidad

Texto: Georg Christian Lehms (*Ofrenda de la Iglesia agradable a Dios* 1711) (Movimientos 1 al 7).

Movimiento 1º: St 1,12. Movimiento 8º: estrofa 6 del coral “Pues has ocultado plenamente tu rostro, Jesús” de Ahasverus Fritsch (1668).

Ediciones completas: BG 12º:107 – NBA I/3

Día de Navidad...esto es lo que marca una música festiva con el brillo de las trompetas y la alegría en sus notas. Sería inútil tal cosa en esta cantata. Ambas confesiones

continúan celebrando incluso en nuestros días la fiesta del Protomártir San Esteban el 26 de Diciembre. La conmemoración (tan absolutamente opuesta a la Navidad) de la lapidación del Diácono por parte de una facción hostil de la comunidad de Jerusalén se colocó sin duda no por casualidad en esta fecha. Después del Nacimiento propiamente dicho, que se celebra el 25 de Diciembre, hay que recordar en los días siguientes a los “comites Christi”, sus compañeros pues: Esteban, el primer seguidor de Cristo que recibió la muerte en su nombre, el Evangelista Juan, recordado el día 27 y los niños inocentes de Belén que mandó matar Herodes, cuya festividad se celebra el día 28 del mismo mes aunque esto tampoco constituya un acontecimiento navideño sino más bien – hasta el día de hoy – una exhortación a pensar en la cercanía y en la vinculación inseparable entre nacimiento y muerte, alegría y dolor. La presente cantata es la única obra de Bach que tiene por tema este aspecto del segundo día de Navidad. Nueve años después se pone en música en Leipzig la segunda parte del Oratorio de Navidad que trata de los pastores en el campo...

La cantata comienza con una frase de la Carta de Santiago, que – por interesante que parezca – fue tomado también como tema por Felix Mendelssohn Bartholdy en la gran Cavatina de tenor del oratorio “Pablo”, que comienza con la lapidación de San Esteban. Bach insiste sobre la palabra “bendito” con largas notas mantenidas en tono prometedor. Mientras los dos recitativos (nº 4 y nº 6) representan en forma dialógica (y contenidas) un dialogo entre Jesús y el alma que se le entrega, reúne Bach todo su arte para avanzar con el afecto en las dos arias. La primera acentúa el anhelo de morir del alma no sólo mediante el gesto básico sosegado sino también por llamativos intervalos hacia lo

profundo (“me deseo la muerte”). En cambio, el aria nº 5 muestra al Cristo victorioso; las figuras repetitivas de los instrumentos de arco son utilizadas por Bach de modo similar a como lo hace en la Pasión según San Juan (nº 16: “mis siervos lucharían” o nº 30: “el escudo de Judá vence con poderío”). El último aria (nº 7), que otra vez representa con el solo de soprano al alma incorporada, aparece equipada por Bach con un violín solista y su música de nuevo con un motivo destacado en los extremos del compás al tiempo que excitado y arremolinado en sí mismo; Alfred Dürr lo ha interpretado “como un extasiado autoabandono en los brazos de Jesús”. Pero la salvación de la muerte no sólo es posible por la fe. San Esteban vio el cielo abierto y Jesús – así lo subraya vigorosamente el coral de cierre – toma el alma (tal como otra vez pone de relieve la cruda técnica armónica del verso final) llevándosela desde el cuerpo martirizado hacia la eternidad.

Vol. 19

Kantaten • Cantatas

BWV 58-61

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 58), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 59-61)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 58-61), Wolfram Wehnert (BWV 58), Friedrich Mauermann (BWV 61)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart

Aufnahmezeit/Recording location/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

Februar 1971 (BWV 58), Januar/Februar 1974 (BWV 61), September 1976 / Januar 1977 (BWV 59),
Dezember 1977 / Januar 1978 (BWV 60)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian
Johann Sebastian Bach.
BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ach Gott, wie manches Herzeleid *BWV 58 (14'47)*

Ah god, how oft a heartfelt grief • Ô Seigneur, quelle affliction • Ah Dios, cuántas angustias

Ingeborg Reichelt - soprano • Wolfgang Schöne - basso • Werner Keltch - Violino • Hannelore Michel - Violoncello •
Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten *BWV 59 (10'48)*

He who loves me will keep my commandments • Celui qui m'aime gardera ma parole •

Quien me ame mantendrá mi palabra

Arleen Augér - soprano • Niklaus Tüller - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer - Tromba • Wieland Junge - Timpani •
Wolfgang Rösch - Violino • Reinhard Werner - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

O Ewigkeit, du Donnerwort *BWV 60 (17'29)*

Eternity, thou thundrous word • Ô éternité, parole foudroyante • Oh eternidad, palabra atronadora

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Günther
Passin, Allan Vogel - Oboe, Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Hans Häublein
- Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • David Deffner - Organo • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Nun komm, der Heiden Heiland *BWV 61 (18'07)*

Now come, the gentiles' savior • Viens à présent, Sauveur des païens • Ven Redentor de los gentiles

Helen Donath - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen
Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“

No. 1	Aria con Choral (Coro S, B): Ach Gott, wie manches Herzeleid <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	1	4:12
No. 2	Recitativo (B): Verfolgt dich gleich die arge Welt <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	2	1:42
No. 3	Aria (S): Ich bin vernügt in meinem Leiden <i>Violino I solo, Violoncello, Cembalo</i>	3	5:02
No. 4	Recitativo (S): Kann es die Welt nicht lassen <i>Violoncello, Cembalo</i>	4	1:18
No. 5	Aria con Choral (Coro S, B): Ich hab für mir ein schwere Reis <i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	5	2:33
Total Time BWV 58			14:47

BWV 59 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“

No. 1	Duetto (S, B): Wer mich liebet, der wird mein Wort halten <i>Tromba I+II, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	6	3:55
No. 2	Recitativo (S): O, was sind das für Ehren <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	7	2:22
No. 3	Choral: Komm, Heiliger Geist, Herre Gott <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	8	1:35
No. 4	Aria (B): Die Welt mit allen Königreichen <i>Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	9	2:56
Total Time BWV 59			10:48

BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“

No. 1	Aria (Coro A, T):	O Ewigkeit, du Donnerwort	10	4:52
		<i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A, T):	O schwerer Gang	11	2:27
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A, T):	Mein letztes Lager will mich schrecken	12	3:25
		<i>Oboe d'amore I, Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (A, B):	Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt	13	5:20
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Choral:	Es ist genug; Herr, wenn es dir gefällt	14	1:25
		<i>Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 60 17:29

BWV 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“

No. 1	Coro:	Nun komm, der Heiden Heiland	15	4:42
		<i>Violino I+II, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (T):	Der Heiland ist gekommen	16	1:31
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (T):	Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche	17	5:00
		<i>Violino I+II e Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (B):	Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an	18	1:07
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (S):	Öffne dich, mein ganzes Herze	19	4:42
		<i>Violoncello, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Amen, Amen	20	1:05
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 61 18:07

Total Time BWV 58, 59, 60, 61 61:11

1. Aria con Choral

Ach Gott, wie manches Herzeleid

Nur Geduld, Geduld, mein Herze,

Begegnet mir zu dieser Zeit!

Es ist eine böse Zeit.

Der schmale Weg ist Trübsals voll,

Doch der Gang zur Seligkeit

Den ich zum Himmel wandern soll.

Führt zur Freude nach dem Schmerze.

2. Recitativo

Verfolgt dich gleich die arge Welt,

So hast du dennoch Gott zum Freunde,

Der wider deine Feinde

Dir stets den Rücken hält.

Und wenn der wütende Herodes

Das Urteil eines schmähen Todes

Gleich über unsern Heiland fällt,

So kommt ein Engel in der Nacht,

Der lässet Joseph träumen,

Daß er dem Würger soll entfliehen

Und nach Ägypten ziehen.

Gott hat ein Wort, das dich vertrauend macht.

Er spricht: Wenn Berg und Hügel niedersinken,

Wenn dich die Flut des Wassers will ertrinken,

So will ich dich doch nicht verlassen noch versäumen.

3. Aria

Ich bin vergnügt in meinem Leiden,

Denn Gott ist meine Zuversicht.

Ich habe sichern Brief und Siegel,

1. Aria and Chorale

Ah God, how oft a heartfelt grief

Just forbear, forbear, my spirit,

Confronteth me within these times!

This is such an evil age!

The narrow path is sorrow-filled

Yet the road to blessedness

Which I to heaven travel must.

Leads to pleasure after sorrow.

2. Recitative

Pursue thee though wicked world,

Yet thou hast even God as ally,

Who shall, thy foes opposing,

E'er cover thy retreat.

And when enraged the furious Herod

The judgement of a death most scornful

Upon our Saviour once pronounced,

There came an angel in the night

Who sent a dream to Joseph,

That he the strangler should be fleeing

And Egypt's refuge seeking.

God hath a word which thee with trust doth fill.

He saith: Though hill and mountain fall in ruin,

E'en though the floodtide's waters seek to drown thee.

Yet will I still not e'er forsake thee or neglect thee.

3. Aria

I am content in this my sorrow,

For God is my true confidence.

I have a certain seal and charter,

1. Air avec choral

Ô Seigneur, quelle affliction

Patience, patience, mon cœur,

Dans mon cœur en ces jours!

C'est un mauvais moment à passer.

Il est semé d'embûches, l'étroit sentier

Pourtant la voie de la félicité

Que je dois prendre pour aller au ciel.

Mène à la joie en passant par la douleur.

2. Récitatif

Si le mauvais monde te persécute,

Dieu, lui, reste ton ami

Qui contre tes ennemis

Ne cesse de te soutenir.

Et si Hérode, dans sa colère,

Condamne notre Sauveur,

À une mort ignominieuse,

Un ange arrive alors dans la nuit

Et apparaît en songe à Joseph

Lui disant d'échapper à l'étrangleur

Et de fuir vers l'Égypte.

La parole de Dieu est une parole de confiance.

Il dit : les montagnes et les collines peuvent s'effondrer,

Les flots peuvent vouloir te noyer,

Je ne te quitterai pas ni ne te négligerai.

3. Air

Je suis heureux dans ma souffrance,

Car Dieu est mon espoir.

J'ai scellé ma lettre,

1. Aria con Coral

¡Ah Dios, cuántas angustias

Paciencia, corazón, paciencia,

Me invaden en estos tiempos!

Son tiempos difíciles.

Lleno de tribulaciones está el estrecho camino,

Ciertamente, el camino a la bienaventuranza

Que debo recorrer hasta el cielo.

Conduce a la dicha después del dolor.

2. Recitativo

Aunque te persiga el perverso mundo,

Tienes, sin embargo, a Dios como amigo,

Quien de tus enemigos

Te cubre siempre las espaldas.

Y cuando el enfurecido Herodes

Dicta la sentencia de una abominable muerte

Sobre nuestro Salvador,

El ángel se le aparece durante la noche

En sueños a José,

Para que pueda huir del verdugo

Y marcharse a Egipto.

Dios tiene una palabra que te da confianza.

Él dice: aún cuando montes y cerros se desplomen,

O la creciente de las aguas quiera ahogarte,

No te dejaré ni te abandonaré.

3. Aria

Estoy satisfecho con mi pena,

Pues Dios es mi confianza.

Tengo un seguro documento sellado,

Und dieses ist der feste Riegel,
Den bricht die Hölle selber nicht.

4. Recitativo

Kann es die Welt nicht lassen,
Mich zu verfolgen und zu hassen,
So weist mir Gottes Hand
Ein andres Land.
Ach! könnt es heute noch geschehen,
Daß ich mein Eden möchte sehen!

5. Aria con Choral

Ich hab für mir ein schwere Reis
Nur getrost, getrost, ihr Herzen,
Zu dir ins Himmels Paradeis,
Hier ist Angst, dort Herrlichkeit!
Da ist mein rechtes Vaterland
Und die Freude jener Zeit
Daran du dein Blut hast gewandt.
Überwieget alle Schmerzen.

BWV 59

1. Duetto

*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und
mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm
kommen und Wohnung bei ihm machen.*

2. Recitativo

O, was sind das für Ehren,
Worzu uns Jesus setzt?

And this abides a mighty barrier,
Unrent in truth by hell itself.

4. Recitative

E'en though the world refrain not
To pursue me and to hate me,
God's hand doth show to me
Another land.
Ah, could today it only happen
That I my Eden might behold yet!

5. Aria and Chorale

I stand before a toilsome road
Just take heart, take heart, ye spirits,
To thee in heaven's paradise;
Here is fear, there glory reigns!
There is my proper fatherland,
And the pleasure of that day
For which thou thine own blood hast shed.
Overcometh ev'ry sorrow.

1. Duet

*He who loves me will keep my commandments, and
my Father, too, will love him, and we shall unto him
come then and make our dwelling with him.*

2. Recitative

Oh, what are then these honors
To which us Jesus leads?

Et voici son solide verrou
Que même l'enfer ne forcera pas.

4. Récitatif

Si le monde ne peut s'empêcher
De me persécuter et de me haïr,
La main de Dieu me montrera
Un autre pays.
Ah, pourrais-je aujourd'hui encore
Voir mon Eden!

5. Choral et air

Difficile est le voyage qui me reste à faire
Soyez sans crainte, sans crainte, ô cœurs,
Vers Toi, au Paradis,
Ici règne la peur, là-haut la splendeur!
Car là est ma vraie patrie,
Et la joie de ce jour
Et c'est pour lui que Tu as versé Ton sang.
L'emportera sur toutes les douleurs.

1. Duo

Celui qui m'aime gardera ma parole et mon Père l'aimera, et nous viendrons vers lui et nous établirons notre demeure.

2. Récitatif

Ô quels honneurs
Nous accorde Jésus

Y ello es el firme cerrojo,
Que ni el mismo infierno puede violar.

4. Recitativo

Si el mundo no puede dejar
De perseguirme y odiarme,
La mano de Dios
Me indica otro lugar.
¡Ah, Si pudiera suceder hoy todavía,
Que llegara a ver mi Edén!

5. Aria con Coral

Tengo ante mí un difícil viaje
¡Consolaos, corazones, consolaos
Hacia Ti, al paraíso celestial;
Aquí hay congoja, allí esplendor!
Allí está mi verdadera patria,
Y la alegría de aquel momento
Por la que has dejado tu sangre.
Prevalecerá sobre todos los dolores.

1. Duetto

Quien me ame mantendrá mi palabra y mi Padre lo amará y a él nos llegaremos y en él haremos nuestra morada.

2. Recitativo

¿Oh, qué honores son éstos
Que Jesús nos hace?

Der uns so würdig schätzt,
 Daß er verheißt,
 Samt Vater und dem heiligen Geist
 In unsern Herzen einzukehren.
 O! was sind das vor Ehren?
 Der Mensch ist Staub,
 Der Eitelkeit ihr Raub,
 Der Müh und Arbeit Trauerspiel
 Und alles Elends Zweck und Ziel.
 Wie nun? Der Allerhöchste spricht:
 Er will in unsern Seelen
 Die Wohnung sich erwählen?
 Ach, was tut Gottes Liebe nicht?
 Ach, daß doch, wie er wollte,
 Ihn auch ein jeder lieben sollte!

3. Choral

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
 Erfüll mit deiner Gnaden Gut
 Deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.
 Dein brünstig Lieb entzünd in ihn'.
 O Herr, durch deines Lichtes Glanz
 Zu dem Glauben versammelt hast
 Das Volk aus aller Welt Zungen;
 Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
 Alleluja, alleluja.

4. Aria

Die Welt mit allen Königreichen,
 Die Welt mit aller Herrlichkeit
 Kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
 Womit uns unser Gott erfreut:
 Daß er in unsern Herzen thronet
 Und wie in einem Himmel wohnet.
 Ach! Gott, wie selig sind wir doch!

He finds in us such worth,
 That he hath pledged
 With Father and the Holy Ghost
 Within our hearts to make his dwelling.
 Oh, what are then these honors?
 For man is dust,
 Of vanity the prey,
 Of toil and work a tragedy,
 Of ev'ry woe the end and goal.
 What then? The Lord Almighty saith:
 He will within our spirits
 Elect to make his dwelling.
 Ah, what doth God's dear love not do?
 Ah, would that as he wanted,
 Now each and ev'ry man should love him.

3. Chorale

Come Holy Spirit, God the Lord,
 And fill with thy most precious grace
 Thy believers in heart, will and mind.
 Thine ardent love ignite them.
 O Lord, through thine own brilliant light
 To faith thou hast assembled now
 The folk of ev'ry tongue and clime;
 May this, O Lord, be sung to praise thee.
 Alleluia, alleluia.

4. Aria

The world with all its realms and kingdoms,
 The world with all its majesty
 Is to this majesty no equal
 Through which our God doth make us glad:
 That he's enthroned within our spirits
 And there as in a heaven dwelleth.
 Ah, God, though blessed we may be,

Qui nous estime si dignes
 De sorte qu'il nous promette,
 Accompagné du Père et du Saint-Esprit,
 De s'installer dans nos cœurs.
 Ô quels honneurs!
 L'homme n'est que poussière,
 Proie de la vanité,
 Lamentables son travail et labeur
 Et le but et sens de tout n'est que misère.
 Qu'en est-il? Le Très-Haut parle,
 Il veut pénétrer dans nos âmes,
 Y élire son domicile.
 Ah, de quoi l'amour de Dieu n'est-il pas capable?
 Ah, que sa volonté soit faite
 Et que chacun l'aime aussi!

3. Choral

Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu!
 Emplis de la bonté de ta grâce
 Le cœur, l'esprit et les sens de tes fidèles.
 Enflamme en eux ton amour ardent.
 Ô Seigneur, par l'éclat de ta lumière,
 Tu as rassemblé en une seule foi
 Un peuple parlant toutes les langues du monde;
 Que l'on en fasse ta louange, Seigneur.
 Alléluia! Alléluia!

4. Air

Le monde avec tous les royaumes,
 Le monde avec toute la splendeur
 Ne peut pas égaler cette magnificence
 Par laquelle notre Dieu nous enchante :
 Il trône dans notre cœur
 Et y demeure comme dans un ciel.
 Ah, ah, Dieu, quelle n'est pas notre félicité!

Que tan dignos nos considera
 Que nos promete
 Junto con el Padre y el Santo Espíritu
 A nuestro corazón venir.
 ¿Oh, qué honores son éstos?
 Es polvo el hombre,
 Su vanidad latrocinio,
 Los esfuerzos y el trabajo triste desdicha
 Y motivo y destino de toda miseria.
 ¿Cómo pues el Altísimo dice
 Nuestra alma
 Por morada tener quiere?
 ¡Oh, qué no podrá el amor de Dios?
 ¡Ay, ámenlo también a El todos
 Como es Su deseo.

3. Coral

Ven Santo Espíritu, Señor Dios,
 Haz pleno de valor y sentido por Tu Gracia y bondad
 El corazón de Tus creyentes,
 Haz que arda en él Tu amor.
 ¡Oh Señor, por Tu luminoso esplendor
 En la fe has reunido
 Al pueblo de todas las hablas;
 A ti, pues, sean los cánticos de alabanza.
 Aleluya, aleluya.

4. Aria

El mundo con todos los reinos,
 El mundo con toda su magnificencia
 Esta majestad igualar no puede
 Con la que nuestro Dios nos alegra:
 Que entrona a nuestros corazones
 Y como en cielo en ellos mora.
 ¡Ay Dios, qué dichosos somos

Wie selig werden wir erst noch,
 Wenn wir nach dieser Zeit der Erden
 Bei dir im Himmel wohnen werden?

BWV 60

1. Aria (Duetto)

Furcht
 O Ewigkeit, du Donnerwort,
 O Schwert, das durch die Seele bohrt,
 O Anfang sonder Ende!
 O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
 Ich weiß vor großer Traurigkeit
 Nicht, wo ich mich hinwende;
 Mein ganz erschrocknes Herze bebt,
 Daß mir die Zung am Gaumen klebt.
 Hoffnung
Herr, ich warte auf dein Heil.

2. Recitativo

Furcht
 O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!
 Hoffnung
 Mein Beistand ist schon da,
 Mein Heiland steht mir ja
 Mit Trost zur Seite.
 Furcht
 Die Todesangst, der letzte Schmerz
 Ereilt und überfällt mein Herz
 Und martert diese Glieder.
 Hoffnung
 Ich lege diesen Leib vor Gott zum Opfer nieder.

How blessed shall we still become
 When we, our earthly time completed,
 With thee in heaven shall be dwelling.

1. Aria (Duet)

Fear
 Eternity, thou thundrous word,
 O sword that through the soul doth bore,
 Beginning with no ending!
 Eternity, time lacking time,
 I know now faced with deepest grief
 Not where to seek my refuge.
 So much my frightened heart doth quake
 That to my gums my tongue doth stick.
 Hope
Lord, I wait now for thy help.

2. Recitative

Fear
 O toilsome road to final strife and battle!
 Hope
 My sponsor is at hand,
 My Saviour stands nearby
 With help beside me.
 Fear
 The fear of death, the final pain
 Rush on and overwhelm my heart
 And torture all my members.
 Hope
 I lay before the Lord in sacrifice my body.

Et quelle ne sera pas notre félicité
Lorsque, notre temps étant écoulé sur la terre,
Nous demeurerons au ciel à tes côtés.

Y cuán más dichosos seremos
Cuando tras el siglo terrenal
Junto a Ti en el Cielo vivamos.

1. Air (Duo)

Crainte
Ô éternité, parole foudroyante
Ô glaive qui transperce l'âme
Ô commencement sans fin!
Ô éternité, temps sans temps,
Je ne sais, par tant de tristesse,
À qui m'adresser;
Mon cœur plein d'effroi frémit tant
Que ma langue reste collée au palais.
Espérance
J'espère en ton secours, ô Éternel!

2. Récitatif

Crainte
Qu'il est dur, le chemin qui mène aux derniers combats!
Espérance
Mon secours est déjà là,
Mon Sauveur se tient à mes côtés
Et me dispense son réconfort!
Crainte
Les affres de la mort, l'ultime douleur
Surprennent et s'emparent de mon cœur
Et font souffrir le martyr à mes membres.
Espérance
Je donne ce corps en offrande à Dieu.

1. Aria (Dueto)

Temor
¡Oh eternidad, palabra atronadora,
Oh espada, que atraviesa el alma,
Oh principio sin fin!
Oh eternidad, tiempo sin tiempo,
Ante tan gran tristeza
Ignoro adonde dirigirme;
Mi corazón tan asustado se estremece tanto,
Que la lengua se me pega al paladar.
Esperanza
"Señor, espero tu salvación."

2. Recitativo

Temor
¡Oh penoso camino hacia el combate final y la lucha!
Esperanza
Mi auxilio ya está aquí,
Mi Salvador está
Con el consuelo a mi lado.
Temor
La angustia mortal, el último dolor,
Sobrecogen y sorprenden mi corazón
Y martirizan estos miembros.
Esperanza
Yo entrego, en sacrificio, este cuerpo a Dios.

Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,
 Genug, es reinigt mich zu Gottes Preis.
 Furcht
 Doch nun wird sich der Sünden große Schuld
 vor mein Gesichte stellen.
 Hoffnung
 Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.
 Er gibt ein Ende der Versuchungsplagen,
 Daß man sie kann ertragen.

3. Aria (Duetto)

Furcht
 Mein letztes Lager will mich schrecken,
 Hoffnung
 Mich wird des Heilands Hand bedecken,
 Furcht
 Des Glaubens Schwachheit sinket fast,
 Hoffnung
 Mein Jesu trägt mit mir die Last.
 Furcht
 Das offene Grab sieht greulich aus,
 Hoffnung
 Es wird mir doch ein Friedenshaus.

4. Recitativo ed Arioso

Furcht
 Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt
 Und reiße fast
 Die Hoffnung ganz zu Boden.
 Christus
Selig sind die Toten;
 Furcht
 Ach! Aber ach, wieviel Gefahr
 Stellt sich der Seele dar,

And though the fire of grief be hot,
 Enough! It cleanseth me to God's own praise.
 Fear
 But now will stand my sin's own
 grievous guilt before my face accusing.
 Hope
 God will on their account not sentence thee to death,
 though.
 He sets a limit to temptation's torments
 So that we can endure them.

3. Aria (Duet)

Fear
 My final bed would bring me terror,
 Hope
 But yet the Savior's hand will guard me,
 Fear
 My faith's own weakness faileth near,
 Hope
 My Jesus bears with me the weight.
 Fear
 The open grave so cruel appears,
 Hope
 It will be yet my house of peace.

4. Recitative and Arioso

Fear
 But death abides to human nature most perverse
 And hurleth nigh
 All hope to its destruction.
 Christ
Blessed are the dead men.
 Fear
 Ah, ah, alas! What jeopardy
 The soul will have to face

Même si le feu de l'affliction est brûlant,
 Il me purifie à la gloire de Dieu.
 Crainte
 Cependant je vais voir défiler sous mes yeux tous les
 grands péchés que j'ai commis!
 Espérance
 Dieu ne te condamnera pas pour autant.
 Il met un terme aux tourments de la tentation
 Afin que l'on puisse la supporter.

3. Air (Duo)

Crainte
 La pensée de ma dernière couche me terrifie,
 Espérance
 C'est la main du Sauveur qui me couvrira,
 Crainte
 La foi faible se décourage presque,
 Espérance
 Mon Jésus porte avec moi le fardeau.
 Crainte
 La vue de la tombe ouverte est abominable.
 Espérance
 Elle sera pourtant un havre de paix pour moi.

4. Récitatif et arioso

Crainte
 La mort reste haïe de la nature humaine
 Et terrasse presque
 L'espoir en entier.
 Christ
Bienheureux sont les morts;
 Crainte
 Hélas, mais hélas, à combien de périls
 L'âme s'expose-t-elle

Si la tribulación es ardiente como el fuego,
 Es suficiente y me purifica para gloria de Dios.
 Temor
 ¡Pero ahora aparecerá ante mí la gran culpa
 De mis pecados!
 Esperanza
 Dios no dictará por ello la sentencia de muerte.
 El pone un límite a los tormentos de la tentación,
 Para que puedan ser soportados.

3. Aria (Duetto)

Temor
 Mi último lecho me aterra,
 Esperanza
 La mano del Salvador me cobijará,
 Temor
 La débil fe ya casi se desploma,
 Esperanza
 Mi Jesús comparte mi carga.
 Temor
 La tumba abierta se ve espantosa,
 Esperanza
 Será para mí una morada de paz.

4. Recitativo y Arioso

Temor
 La muerte sigue siendo aborrecible a la naturaleza humana
 Y arrastra casi por el suelo
 A la esperanza.
 Cristo
Bienaventurados los muertos.
 Temor
 ¡Ay, pero ay, cuántos peligros
 Se presentan ante el alma.

Den Sterbeweg zu gehen!
 Vielleicht wird ihr der Höllenrachen
 Den Tod erschrecklich machen,
 Wenn er sie zu verschlingen sucht;
 Vielleicht ist sie bereits verflucht
 Zum ewigen Verderben.

Christus

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;

Furcht

Wenn ich im Herre sterbe,
 Ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe?
 Der Leib wird ja der Würmer Speise!
 Ja, werden meine Glieder
 Zu Staub und Erde wieder,
 Da ich ein Kind des Todes heiße,
 So schein ich ja im Grabe zu verderben.

Christus

*Selig sind die Toten, die in dem Herre sterben, von
 nun an.*

Furcht

Wohlan!

Soll ich von nun an selig sein:
 So stelle dich, o Hoffnung wieder ein!
 Mein Leib mag ohne Furcht im Schläfe ruhn,
 Der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.

5. Choral

Es ist genug;
 Herr, wenn es dir gefällt,
 So spanne mich doch aus!
 Mein Jesus kömmt;
 Nun gute Nacht, o Welt!
 Ich fahr ins Himmelshaus,
 Ich fahre sicher hin mit Frieden,
 Mein großer Jammer bleibt danieden.
 Es ist genug.

In making death's last journey!
 Perhaps the jaws of hell will threaten
 Its death to fill with terror
 When they attempt to swallow it;
 Perhaps it is already cursed
 To everlasting ruin.

Christ

Blessed are the dead men who in the Lord have died now.

Fear

If in the Lord I die now,
 Can then salvation be my lot and portion?
 My flesh, indeed, the worms will nurture!
 Yea, change will all my members,
 To dust and earth returning,
 For I a child of death am reckoned
 And seem, in truth, within the grave to perish.

Christ

*Blessed are the dead men who in the Lord have died
 now, from now on.*

Fear

Lead on!

If from now on, I shall be blest,
 Present thyself, O Hope, again to me!
 My body may unfearing rest in sleep,
 My spirit can a glance into that bliss now cast.

5. Chorale

It is enough;
 Lord, if it be thy will,
 Then let me rest in peace!
 My Jesus comes;
 To thee, O world, good night!
 I fare to heaven's house,
 I fare in peace henceforth securely,
 My great distress shall bide behind me.
 It is enough.

En prenant le chemin de la mort!
 Peut-être que le gouffre de l'enfer
 Lui rendra-t-il la mort effrayante.
 Quand il essaie de l'engloutir;
 Peut-être est-elle déjà condamnée
 À la perdition éternelle.

Christ

Bienheureux sont ceux qui meurent dans le Seigneur.

Crainte

Si je meurs dans le Seigneur,
 La félicité me sera-t-elle donnée en partage?
 Le corps sera la pâture des vers!
 Oui, mes membres redeviendront
 Poussière et terre,
 Puisque je m'appelle enfant de la mort,
 Ma destinée semble être de pourrir dans la tombe.

Christ

*Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur,
 dès maintenant.*

Crainte

Courage!

Si je dois connaître dès maintenant la félicité:
 Reviens, ô espérance!
 Mon corps peut sans crainte reposer dans le sommeil,
 Mon esprit peut jeter un regard sur cette joie.

5. Choral

C'en est assez:

Seigneur, quand il te plaira,
 Délivre-moi donc de mes liens.

Mon Jésus vient:

à présent, bonne nuit, ô monde!

Je m'en vais vers la demeure céleste,
 Je m'en vais dans la certitude et la paix,
 Ma grande misère reste ici-bas.
 C'en est assez.

Que transita el camino hacia la muerte!
 Quizás las fauces infernales
 llenen la muerte de terror
 Cuando traten de devorarla;
 Quizás ya esté condenada
 A eterna perdición.

Cristo

Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor.

Temor

Si muero en el Señor,
 ¿Será la bienaventuranza mi parte y herencia?
 ¡Mi cuerpo por cierto será alimento de los gusanos!
 Sí, mis miembros
 Vuelven al polvo y a la tierra,
 Puesto que soy una criatura de la muerte,
 Me pudriré en la sepultura.

Cristo

*Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor,
 a partir de ahora.*

Temor

¡Pues bien!

Si desde ahora he de ser bienaventurado:
 ¡preséntate nuevamente, oh esperanza!
 Mi cuerpo podrá descansar sin temor en el sueño,
 El espíritu podrá vislumbrar aquella dicha.

5. Coral

Es suficiente:

Señor, cuando sea tu voluntad,

¡Líbrame pues!

Mi Jesús viene:

¡Mundo, adiós!

Voy a la morada celestial,

Voy seguro y en paz,

Mi gran aflicción queda detrás.

Es suficiente.

1. Coro (Overture)

Nun komm, der Heiden Heiland,
 Der Jungfrauen Kind erkannt,
 Des sich wundert alle Welt;
 Gott solch Geburt ihm bestellt.

2. Recitativo

Der Heiland ist gekommen,
 Hat unser armes Fleisch und Blut
 An sich genommen
 Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.
 O allerhöchstes Gut!
 Was hast du nicht an uns getan?
 Was tust du nicht
 Noch täglich an den Deinen?
 Du kömmt und läßt dein Licht
 Mit vollem Segen scheinen.

3. Aria

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
 Und gib ein selig neues Jahr!
 Befördre deines Namens Ehre,
 Erhalte die gesunde Lehre
 Und segne Kanzel und Altar!

4. Recitativo

*Siehe, ich stehe vor der Thür und klopfe an. So
 jemand meine Stimme hören wird und die Thür
 aufthun, zu dem werde ich eingehen und das
 Abendmahl mit ihm halten und er mir mir.*

1. Chorus (Overture)

15

Now come, the gentiles' Savior,
 As the Virgin's child revealed,
 At whom marvels all the world
 That God him this birth ordained.

2. Recitative

16

To us is come the Savior,
 Who hath our feeble flesh and blood
 Himself now taken
 And taketh us as kinsmen of his blood.
 O treasure unexcelled,
 What hast thou not for us then done?
 What dost thou not
 Yet daily for thy people?
 Thy coming makes thy light
 Appear with richest blessing.

3. Aria

17

Come, Jesus, come to this thy church now
 And fill with blessing the new year!
 Advance thy name in rank and honor,
 Uphold thou ev'ry wholesome doctrine,
 The pulpit and the altar bless!

4. Recitative

18

*See nor, I stand before the door and on it knock. If
 anyone my voice will now pay heed and make wide the
 door, I will come into his dwelling and take with him
 the evening supper, and he with me.*

1. Chœur (Ouverture)

Viens à présent, Sauveur des païens,
Reconnu comme l'enfant de la Vierge,
Le monde entier s'en étonne
Que Dieu aie demandé une telle naissance.

2. Récitatif

Le Sauveur est venu,
Il s'est fait siens notre pauvre chair
Et notre pauvre sang
Et nous accepte comme ses consanguins.
Ô bonté suprême,
Que n'as-tu point fait pour nous?
Que ne fais-tu chaque jour
Pour les tiens?
Tu viens et fais briller ta lumière
Dans toute ta grâce.

3. Air

Viens, Jésus, descends dans ton église
Et apporte-nous une Nouvelle Année heureuse!
Achemine la gloire de ton nom,
Maintiens la bonne doctrine
Et bénis la chaire et l'autel.

4. Récitatif

*Vois, je suis devant la porte et je frappe. Si quelqu'un
entend ma voix et m'ouvre la porte, alors j'entrerai et
je célébrerai la communion avec lui et lui avec moi.*

1. Coro (Obertura)

Ven, Redentor de los gentiles,
Reconocido como el hijo de la Virgen,
lleno de asombro está el mundo:
De que Dios haya ordenado este nacimiento.

2. Recitativo

El Salvador ha venido,
Nuestra pobre carne y sangre
Ha asumido
Y nos acepta como hermanos de sangre.
Oh, perfección suprema,
¿Qué es lo que no has hecho por nosotros?
¿Qué es lo que no haces
Cada día con los tuyos?
Tú vienes y dejas que tu luz
Brille con la más rica bendición.

3. Aria

Ven, Jesús, ven hacia tu Iglesia
Y concédenos un feliz año nuevo.
Afirma la gloria de tu nombre,
Mantén la sana doctrina
Y bendice el púlpito y el altar.

4. Recitativo

*Mira, estoy parado delante de tu puerta y golpeo.
Si alguien escucha mi voz y abre la puerta,
hacia él iré y celebraré la Santa Cena y él conmigo.*

5. Aria

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kömmt und ziehet ein.

Bin ich gleich nur Staub und Erde,
Will er mich doch nicht verschmäh'n,
Seine Lust an mir zu sehn,
Daß ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd ich sein!

6. Choral

Amen, Amen!

Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!
Deiner wart ich mit Verlangen.

5. Aria

Open wide, my heart and spirit,
Jesus comes and draws within.

Though I soon be earth and ashes,
Me he will yet not disdain,
That his joy he find in me
And that I become his dwelling.
Oh, how blessed shall I be!

6. Chorale

Amen, amen!

Come, thou lovely crown of gladness, do not tarry.
Here I wait for thee with longing.

19

20

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rillings Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

5. Air

Mon cœur entier, ouvre-toi,
Jésus arrive et s'y installe.

Même si je serai bientôt poussière et terre,
Il ne veux pas faire fi
De voir sa joie en moi,
Que je devienne sa demeure,
Oh que je serai alors heureux!

6. Choral

Amen, Amen.

Viens, belle couronne de joie, ne te fais pas attendre.
Je me languis de toi.

5. Aria

Ábrete plenamente, mi corazón,
Jesús viene y se instala.

Si bien sólo seré polvo y tierra,
El no me despreciará,
Y verá su gozo en mí,
Para que yo sea su morada.
¡Oh, cuán bendito seré!

6. Coral

Amén, amén.

¡Ven, hermosa corona de alegría, no tardes!
Con ansiedad te espero.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 58

Entstehung: zum 5. Januar 1727

Bestimmung: Sonntag nach Neujahr

Text: Dichter unbekannt. Satz 1 mit Verwendung der Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Martin Moller (1587). Satz 5 mit Verwendung der Strophe 2 des Liedes „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“ von Martin Behm (1610).

Gesamtausgaben: BG 12:135 – NBA I/4:219

Der Sonntag nach Neujahr gehörte im Bewußtsein der zu Bachs Zeit lebenden Menschen noch zum engeren Weihnachtsfestkreis. Man fand es also normal, wenn an diesem Tag im Jahre 1735 der fünfte Teil des Weihnachts-Oratoriums aufgeführt wurde. Dieser berichtet, in Vorbereitung auf das Epiphaniastag, vom Besuch der drei Weisen aus dem Morgenland bei König Herodes. Gelesen wurde an diesem Tag jedoch das Evangelium von der Flucht nach Ägypten (Matth. 2, 13-23). Da Bach für den 5. Januar 1727 nicht einem zyklischen Werk verpflichtet war, konnte er sich diesem Text zuwenden. Deutlich scheint, daß Bach dabei, nach dem fast täglichen Musizieren in den vergangenen Wochen, Rücksicht auf seine Musiker nahm. Jedenfalls ist die vorliegende Kantate mit nur knappen Mitteln besetzt: zwei Solisten (wahlweise dazu die einstimmige chorische Wiedergabe der Choral-melodien in den Ecksätzen), Streicher und basso continuo. Bei einer Wiederaufführung des Stücks im Jahre 1733 oder 1734 war die Situation möglicherweise spannender: Bach konnte in den Rahmensätzen den Apparat um drei Oboen erweitern. Zugleich komponierte er den Mittelsatz (Nr. 3), wie aus der erhaltenen Continuo-stimme der Fassung von 1727 abzulesen ist, völlig neu; die Frage, ob er hier auch einen neuen Text vertonte, ist nicht mehr zu beantworten.

Die quantitativ geringe Besetzung stellt für Bach keinen Grund dar, Abstriche am Raffinement der äußeren und inneren Gestaltung dieser Predigtmusik zu machen. Die fünfsätzige Kantate ist symmetrisch aufgebaut. Zwei Dialoge bilden den Rahmen. Die zentrale Arie wird mit ihm durch je ein Rezitativ verbunden. Dieser Satz bringt auch das theologische Anliegen der Kantate auf den Punkt: Die Seele, wie so oft von der Sopranstimme abgebildet, ist vergnügt in ihrem Leiden; und wenn die Welt es nicht lassen kann, sie zu hassen – so fährt sie im folgenden Rezitativ fort – weist Gottes Hand ihr ein andres Land zu. Dies ist die subjektive, individualisierende Übertragung der biblischen Geschichte von der Flucht der heiligen Familie vor Verfolgung und Not. Der liedhafte, vom Violinsolo umspielte Gesangsart vermag das gewisshafte Ruhen in bewegter Umwelt durchaus darzustellen.

Das vorausgehende Rezitativ teilt Bach dem Baß, der Vox Christi zu; Harmonik und Stimmführung betonen Begriffe wie „schmäher Tod“, „Würger“, „Berg und Hügel“. Anders als in anderen Dialogkantaten (z.B. der erst zwei Monate zuvor entstandenen Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 oder, mehr noch, in der ebenfalls auf dieser CD zu hörenden Kantate BWV 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“) läßt Bach den Dialog sich hier nicht im Zentrum des Werks, sozusagen aus dem Vortrag subjektiver Befindlichkeiten heraus entwickeln. Vielmehr entwickelt sich hier das Subjektive aus dem Dialog heraus und wieder auf ihn zu. In beiden Rahmensätzen singt der Sopran den Cantus firmus, während die Baßstimme ihn weiterführt und kommentiert. Eingangs beschwichtigt sie die Furcht, die in dem ersten Choraltext sowie im chromatisch absteigenden „Lamento“-Baß ausgedrückt wird; zum Abschluß bestätigen sich beide gemeinsam in konzertant beschwingter Zuversicht. Daß Bach erst unmittelbar vor der Aufführung auf die Idee

kam, den Dialog zwischen Seele und Christus in dieser Form zu betonen, scheint der Umstand zu beweisen, daß er die Baßpartie der Sätze 1 und 2 in der Partitur dem Alt, in den anschließend ausgeschriebenen Stimmen jedoch dem Baß zuwies.

*

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten BWV 59

Entstehung: (spätestens) zum 16. Mai 1723

Bestimmung: 1. Pfingsttag

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 1: Johannes 14, 23. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ von Martin Luther (1524).

Gesamtausgaben: BG 12:153 – NBA I/13: 67

Die meisten im Gottesdienst aufgeführten Kantaten Bachs schließen mit einem Choral. Wiederum in den meisten Fällen korrespondiert das Gewicht dieses Stückes mit dem Beginn der Kantate, vor allem, wenn es sich um eine feiertäglich große Besetzung handelt. Bei Kantaten ohne Choral handelt es sich meistens um eine „Cantata“, ein Stück also für eine Stimme (oder einen Dialog) mit Instrumenten. Dies als Regel vorausgesetzt, stellt die vorliegende Pfingstkantate eine Ausnahme dar. Sie beginnt durchaus festlich, in einer scheinbar doppelchörigen Anlage zwischen Streichern und Trompeten. Holzbläser (Oboen und Flöten) besetzt Bach allerdings nicht, es fehlt auch die gewohnte dritte Trompete, und vor allem gibt es keinen Chor, sondern „nur“ ein dialogisch vertontes Bibelwort. Hier ist von der Liebe die Rede und von gemeinsamer Wohnung – also liegt eine Anknüpfung an die Art nahe, in der Bach gewöhnlich Texte aus dem Hohelied Salomonis vertonte (z.B. in der Kantate BWV 49): ein Dialog zwischen Christus (Baß) und der gläubigen Seele (Sopran).

Damit aber nicht genug. Einem streicherbegleiteten Rezitativ des Soprans, das beim umfassenden Liebesgedanken der Schlußzeile in ariose Verzückung gerät, folgt ein Choral. Bei Martin Luthers vielgesungenem Pfingstlied ist jetzt nicht nur der Chor gefordert, sondern auch eine teilweise obligate Führung der Streicher. Sie verleiht dem Satz festliche Fülle. Darauf folgt eine Baß-Arie mit obligatem Violinsolo, die den Himmel als allen Königreichen der Welt überlegenen Ort preist. Hier endet die Kantate. In der autographen Partitur steht „Chorale segue“ – aber welcher Choral sollte folgen? Der in Neumeisters Text, von dem Bach nur die Sätze 1 bis 4 vertont, folgende fünfte Satz, die Choralstrophe „Gott Heiliger Geist, du Tröster wert“? Ein anderes Stück?

Vermutlich ist die Kantate in der vorliegenden Form ein Torso. Vielleicht auch wurde dieser Kantatenteil als Stück vor der Predigt zusammen mit einer anderen, nach der Predigt gegebenen Kantate musiziert, etwa der Weimarer Kantate „Erschallet ihr Lieder“ BWV 172; solche Doppelaufführungen pflegte Bach vor allem in jenen Jahren 1723 und 1724, aus denen das erhaltene Notenmaterial dieser Kantate stammt: die Partitur von 1723, die Stimmen aus dem folgenden Jahr. Vielleicht auch, so hat Friedrich Smend 1938 vermutet, wurde dieser Torso nicht in St. Thomas oder St. Nicolai aufgeführt, sondern, mit geringer befähigten Kräften, in der Paulinerkirche, der Universitätskirche also, für deren „Alten Gottesdienst“ an den hohen Festtagen Bach ebenfalls zuständig war (und gesondert honoriert wurde). Wie die Kantate im Idealzustand geklungen haben mag, zeigt ein Blick auf die gleichnamige Kantate BWV 74, die Bach zum Pfingstfest 1725 aufführte. Dieses Werk, ansonsten einen Text der Christiane Mariane von Ziegler vertonend, eröffnet Bach mit einem Rückgriff auf die Sätze Nr. 1 und Nr. 4 aus BWV 59 – mit Trompeten, mit Holzbläsern und dem festlichen Eingangschor.

O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 30

Entstehung: zum 7. November 1723

Bestimmung: 24. Sonntag nach Trinitatis

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: mit Verwendung der Strophe 1 des Liedes „O Ewigkeit, du Donnerwort“ von Johann Rist (1642) und 1. Mose 49, 18. Satz 4: mit Verwendung von Offenbarung 14, 13. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist“ von Franz Joachim Burnmeister (1662).

Gesamtausgaben: BG 12:171 – NBA I/27:3

Auch diese Kantate ist in Form eines Dialogs gehalten. Diesmal sprechen jedoch nicht Jesus und die Seele miteinander, sondern die beiden allegorischen Figuren Furcht und Hoffnung. Sie werden ausgedrückt durch die Stimmen Alt und Tenor. Wie auch BWV 58 ist diese Kantate fünfsätzig und symmetrisch angelegt: Choralbearbeitung und Choralatz als Rahmen, danach und davor ein Rezitativ, im Zentrum eine Arie. Freilich wird der Dialog ganz anders durchgeführt, ohne seine Kunstfertigkeit einzubüßen.

Der Eingangssatz beginnt mit einer repetierenden, vor Furcht bebenden Streicherfigur. Die Oberstimme formt die Choralzeile vor, die die Altstimme, Interpretin der Furcht, vorzutragen hat – ein Dialog zwischen Instrumenten und Gesang also, zu dem sich noch ein Duett der beiden Oboi d'amore gesellt. Dazwischen tritt, gleichsam als Antithese, die Tenorstimme, Verkünderin der Hoffnung, um das Wort aus 1. Mose 49, 18 „Herr, ich warte auf dein Heil“ vorzutragen. Auch im folgenden Rezitativ sprechen Furcht und Hoffnung miteinander – beide erhalten je ein ausdrucksvolles Melisma zugewiesen, die Furcht auf das Wort „martern“, die Hoffnung auf „ertragen“. In der folgenden Arie erreicht der Dialog

dramatische Tiefe. Jeden der drei Teile leitet die Furcht ein. Das letzte Wort behält jedoch die Hoffnung, wobei die Motive beider Stimmen sich ähneln oder sogar am selben Punkt beginnen. Auf der instrumentalen Ebene debattieren gleichzeitig die Oboi d'amore in punktiertem Rhythmus mit der gleichmäßig fließenden Violinstimme.

Im vierten Satz, wieder einem Rezitativ, passiert etwas Überraschendes: die Hoffnung verstummt, eine dritte Person tritt auf, um die Furcht zu besänftigen. Es ist die Vox Christi in Gestalt der Baßstimme. Ihr dreimaliges Eingreifen verdichtet sich motivisch und im Umfang, um so das Offenbarungswort „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben“ verheißungsvoll zu intensivieren. So kann der Schlußchoral alle Beteiligten umfassen und bekräftigend auf den Dialog verzichten. Allein, welches Wunderwerk ist dieser Choralatz!

Zunächst wiederholen die vier Töne, die die erste Zeile des Cantus firmus bilden, die ersten vier Töne des die Kantate einleitenden Instrumentalvorspiels. Dieses wiederum bezog sein Material aus dem Beginn des Donnerwort-Chorals. Aber nur scheinbar ist es eine Wiederholung: Aus a-h-cis-d wird a-h-cis-dis (Text: „Es ist genug“). Diese finale Steigerung umreißt (von a bis dis) das Tritonus-Intervall, jenen berüchtigten „Diabolus in Musica“ also, der die Distanz zwischen Grund- oder Endton einer Oktave zu ihrem mittleren, zentralen Ton umspannt. Zugleich benennt das Intervall die Ausgangspunkte der im Quintenzirkel am weitesten voneinander entfernten Tonarten – eine Art Quadratur aus Tod und Leben, Verzweiflung und Zuversicht, Furcht und Hoffnung also. Aber nicht genug. Die Harmonisierung der gerade einmal vier Töne treibt Bach von A-Dur über E und Fis (in Terzlage) bis zum Septakkord auf Gis, einer

Tonart mit acht Kreuzen! Was wird der Hörer, der den Disput zwischen Furcht, Hoffnung und Verheißung verfolgt hatte und nun das Resümee hören will, hierbei gedacht haben?

Daß man diesen ohnehin ungewöhnlichen, weil aus drei Ganztonschritten bestehenden Choralbeginn auch „konventionell“ harmonisieren kann, zeigt Bach bei der Wiederholung auf die Worte „Mein Jesus kommt“. In der viertletzten Zeile schreibt Bach, auf die Worte „Ich fahre sicher hin mit Frieden“, wiegende Achtelmotive in die Baßstimme. Danach aber, wenn es heißt „der große Jammer bleibt danieden“, führt er den Baß chromatisch abwärts, wobei ihm Tenor und Alt stellenweise folgen oder entgegenarbeiten und so eine schier unerträgliche harmonische Spannung erzeugen.

Als Alban Berg 1935 sein Violinkonzert schrieb und es dem „Andenken eines Engels“, nämlich der verstorbenen Manon Gropius widmete, verwendete er unter anderem diesen Choral. Natürlich berührte ihn der Text. Und Berg war überrascht, daß die vier ersten Töne, jene für die Barockmusik ganz ungewöhnlichen drei Ganztonschritte also, mit den letzten vier Tönen einer von ihm selbst für das Konzert erfundenen Zwölftontreihe identisch waren. Nicht zuletzt aber hat Berg die unerhört moderne, das tonale System fast sprengende, harmonische Ausdeutung fasziniert, die an einer unscheinbaren Stelle irgendwo im Kantatenwerk die visionären Qualitäten der Musik Johann Sebastian Bachs dokumentiert.

*

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61

Entstehung: zum 2. Dezember 1714

Bestimmung: 1. Advent

Text: Erdmann Neumeister (1714). Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Nun komm, der Heiden Heiland“ von Martin Luther (Verdeutschung des Hymnus „Veni redemptor gentium“, 1524) und 1. Mose 49, 18. Satz 4: Offenbarung 3, 20. Satz 6: Abgesang der Strophe 7 des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599).

Gesamtausgaben: BG 16:3 – NBA I/1:3

Wie der Opernkomponist vom Libretto ist der Kantatenkomponist vom Text abhängig, den er zur Vertonung auswählt, schreiben läßt oder übernehmen muß. In seinen Weimarer Jahren, als er, mit der Bestallung zum Konzertmeister, seit März 1714 im vierwöchigen Turnus auch Kantaten zu komponieren und aufzuführen hatte, griff Bach meist auf die Texte des Hofpoeten Salomon Franck zurück. Nur wenn dieser – aus welchen Gründen auch immer – nicht lieferte, besonders in der Zeit vor dem Druck des Kantatenjahrgangs „Evangelisches Andachts-Opfer“ im Jahre 1715, mußte Bach sich um andere Texte bemühen. Das aktuellste und modernste, was er dabei finden konnte, waren die Dichtungen des Hamburger Pastors Erdmann Neumeister. Nicht nur, daß in ihnen Bibelwort und Choralstrophe als integraler Bestandteil enthalten waren: Neumeister gab die von ihm verfaßten Texte zur Vertonung in den Formen Rezitativ und Arie vor, mithin den dramatischen Mitteln der italienischen Oper. Ferner erwachsen seine Texte unmittelbar aus der sonntäglichen Predigtarbeit. Martin Petzoldt hat das eine „homiletische Methode“ genannt, die das Ziel verfolgte, „den ‘einfachen Stil’ der Belehrung im Glauben mit dem hohen und kunstvollen Stil, der bis da-

hin vor allem im weltlichen Bereich Anwendung gefunden hatte, zu verbinden“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 1, Stuttgart u.a. 1996, S. 130).

Die vorliegende Adventskantate – Bach selbst nennt sie „Concerto“ – gibt hierüber beredte Auskunft. Die einrahmenden, vergleichsweise neutralen Choralworte von der Ankunft des Heilands in der Welt werden auf den Einzug Christi in die Kirche und in den einzelnen Christen umgedeutet. Zu Beginn des Kirchenjahres schreibt Bach sinnfällig eine Ouvertüre im punktierten französischen Rhythmus, wie sie, vom Versailler Hofe Ludwigs XIV. aus, in klarer, herrschaftsanzeigender Funktion seinerzeit in ganz Europa bekannt war. In diesen Satz hinein baut er den Choral. Die Melodie läßt er sogleich fundamenthaft in der Continuostimme anklingen. Anschließend wird die erste Zeile von den einzelnen Chorstimmen nacheinander vorgetragen. Erst die zweite Zeile erklingt im vierstimmigen Satz. Die dritte wird motettisch und fugiert aufgelockert, die vierte wieder schlicht vierstimmig gesungen.

Das folgende Rezitativ geht rasch in ein gewißhaftes Ariooso über. Die Arie Nr. 3 stellt dem Tenorsolisten ein im 9/8-Takt bewegtes Unisono der ansonsten – wie häufig in frühen Kantaten Bachs – geteilten Violinen und Violoncellos gegenüber. Danach tritt der Baß als „Vox Christi“ auf; das aus dem Offenbarungswort zitierte Anklopfen wird von den Streicher-Pizzicati eindringlich umgesetzt. Die Sopranarie Nr. 5 ist ein intimer, in drei Abschnitte unterschiedlicher Intensität gegliederter Monolog und wird deshalb nur vom Continuo gestützt.

Als Schlußchoral gibt Neumeister nur einen Choralabschnitt vor – aus Mißachtung gegenüber dem Choral oder weil dieser, mit „Amen“ das Vorausgehende bekräf-

tigende Textabschnitt so gut und unmittelbar paßt, ist nicht zu entscheiden. Der fröhlich bewegte Satz erweckt durch die obligaten, zum Abschluß in die Höhe geführten Streicher einen vollstimmigen Eindruck und formuliert so eine gebührende Antwort auf den gewichtigen Eingangsschor.

In Leipzig hat Bach diese Kantate mindestens einmal wiederaufgeführt und ihr vielleicht, durch Hinzunahme von Oboenstimmen, einen noch festlicheren Charakter verliehen, bevor dann bis zum Weihnachtsfest keine Figuralmusik in den Kirchen mehr erklang.

Oh God how oft a heartfelt grief BWV 58

Composed for: 5 January 1727

Performed on: Sunday after New Year's Day

Text: Unknown author. Movement 1 uses verse 1 of the hymn with the same opening line by Martin Moller (1587). Movement 5 uses verse 2 of the hymn "O Jesu Christ, meins Lebens Licht" by Martin Behm (1610).

Complete editions: BG 12:135 – NBA 1/4:219

Sunday after New Year's Day still belonged to the narrower circle of Christmas celebrations for people in Bach's day. So they did not find it unusual to hear the fifth part of the Christmas Oratorio on this day in 1735. This part prepares the listener for Epiphany and tells of the visit of the three Wise Men from the East to King Herod. However, the Gospel reading of the day was on the flight into Egypt (Matt. 2, 13-23). As Bach didn't have any cycle to consider for 5 January 1727, he was able to focus on this text. It was quite obvious that Bach didn't want to make life too hard for his musicians after the exhausting daily rehearsals of the past few weeks. In any case this cantata has a rather sparse orchestration: two soloists (optionally with a monophonic chorus arrangement of the chorale melodies in the framing movements), strings and basso continuo. When the work was performed again in 1733 or 1734 the situation may have been more relaxed: Bach was able to add three oboes to his framework movements. Simultaneously he completely recomposed the central movement (no. 3), as can be seen from the preserved continuo part of the 1727 version; we no longer know whether he also used a new text.

The small cast was no reason for Bach to make this sermon music any less sophisticated in its external and internal composition. The five-part cantata is symmetri-

cal. Two dialogues constitute the framework. The central aria is connected with it by one recitative each. This movement also recapitulates the theological message of the cantata: The soul, again represented by the soprano, is content in its sorrow; and although the world won't refrain from pursuing and hating it – it adds in the following recitative – God's hand will show it another land. This is the subjective, individualised interpretation of the sacred family's flight from persecution and distress. The song-like vocal part embellished by a violin solo is well able to portray secure repose against a volatile background.

Bach wrote the previous recitative for the bass in the Vox Christi role; harmony and composition emphasise the terms "death most scornful", "strangler", "hill and mountain". Unlike in other dialogue cantatas (e.g. cantata "Ich geh und suche mit Verlangen" (BWV 49) composed only two months previously or, even more so and also on this CD, cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort") Bach doesn't allow the dialogue to develop in the centre of the composition, based on the presentation of subjective circumstances. The subjective aspect rather develops from the dialogue and goes back to it again. In the two framework movements the soprano sings the cantus firmus, which the bass continues with its own comments. Initially it calms the fear expressed in the first chorale text and in the chromatically descending lamento bass; finally the two confirm one another jointly in an atmosphere of concertante and joyful optimism. The fact that Bach ascribed the bass part in movements 1 and 2 to the alto in the score but later in the written out parts to the bass seems to prove that Bach only decided to emphasise the dialogue between Christ and the soul in this manner during or right before the performance.

He who loves me will keep my commandments BWV 59

Composed for: 16 May 1723 (at the latest)

Performed on: First Day of Pentecost (Whitsunday)

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 1: John 14, 23. Movement 3: verse 1 of the hymn “Komm, Heiliger Geist, Herre Gott” by Martin Luther (1524).

Complete editions: BG 12:153 – NBA I/13: 67

Most of Bach's cantatas performed in church services end with a chorale. And in most cases the significance of this piece corresponds to the beginning of the cantata, especially if the orchestration is large and festive. Cantatas without a chorale are mostly what Bach called a “cantata”, a piece for one voice (or a dialogue) with instruments. If we take this as a rule, the Pentecost cantata is an exception. It starts quite festively, in what seems to be a double-choir arrangement accompanied by strings and trumpets. However, Bach uses no woodwind instruments (oboes and flutes), and there's no familiar third trumpet, and, above all, there's no choir, “just” Bible text arranged in dialogue form. The text speaks of love and a shared dwelling – so we have a resemblance to how Bach usually arranged texts from the Song of Songs (e.g. in cantata BWV 49): a dialogue between Christ (bass) and the faithful soul (soprano).

But that's not all. The string-accompanied soprano recitative that goes into aria-like raptures at the mention of God's love in the last line, is followed by a chorale. Martin Luther's frequently performed Pentecost hymn isn't just a challenge for the choir but also demands a sometimes obbligato command of the strings. They give this movement its festive splendour. There follows a bass aria with obbligato violin solo that praises heaven

as a place superior to all kingdoms on earth. Here the cantata ends. In the autograph score it says “Chorale segue” – but which chorale was to follow? The following fifth line from Neumeister's text, of which Bach only used lines 1 to 4 – chorale verse “Gott Heiliger Geist, du Tröster wert”? Or a completely different composition?

Perhaps the cantata in its present form is a torso. Or perhaps this part of the cantata was performed before the sermon together with another cantata performed after the sermon, for example the Weimar cantata “Erschallet ihr Lieder” (BWV 172); Bach favoured double bills like this in 1723 and 1724, the period from which the preserved score material dates: the score from 1723, the voices from the following year. Perhaps, as Friedrich Smend conjectured in 1938, this torso wasn't performed at St. Thomas or St. Nicolai, but with lesser talents, in the Paulinerkirche, which was the university church, for the “Old Service” of which Bach was responsible on high feast days (and received extra pay). A look at eponymous cantata BWV 74, which Bach performed at Pentecost 1725, shows us how the cantata must have ideally sounded. Bach starts this composition, which otherwise features a text by Christiane Mariane von Ziegler, by resorting to movements no. 1 and no. 4 from BWV 59 – with trumpets, woodwind instruments, and a festive opening chorus.

*

Eternity, thou thundrous word BWV 60

Composed for: 7 November 1723

Performed on: 24th Sunday after Trinity

Text: Unknown author. Movement 1: using verse 1 of the hymn “O Ewigkeit, du Donnerwort” by Johann Rist (1642) and Gen. 49, 18. Movement 4: using Revelation 14, 13. Movement 5: verse 5 of the hymn “Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist” by Franz Joachim Burmeister (1662).

Complete editions: BG 12:171 – NBA I/27:3

This cantata is also written in the form of a dialogue. This time, however, it's not Jesus and the soul talking to one another, but the two allegorical figures of Fear and Hope, represented by alto and tenor. Like BWV 58 this cantata also features a five-part symmetrical structure: Chorale arrangement and chorale movement as a framework, and sandwiched between two recitatives a central aria. Of course, the dialogue features a completely different development but is nonetheless accomplished.

The opening movement starts with a thudding, fearful string figure. The higher voice forms the line of the chorale, which the alto voice, representing fear, has to sing – this is a dialogue between instruments and voices, accompanied by a duet of the two oboi d'amore. The tenor voice comes in-between, like an antithesis, as a herald of hope to perform the reading from Gen. 49, 18 “Lord, I wait now for thy help”. Fear and Hope continue their dialogue in the following recitative – both voices feature an expressive melisma, Fear on the word “torture”, Hope on “endure”. In the following aria the dialogue acquires dramatic intensity. Fear starts every one of the three sections. But Hope always has the last word, the motifs of the two voices are in fact similar or

even start at the same point. On the instrumental level the oboi d'amore debate in a dotted rhythm with the evenly flowing violin.

In the fourth movement, again a recitative, something astonishing happens: Hope falls silent, a third person comes to calm Fear. It is the Vox Christi sung by the bass. It intervenes three times, becoming more and more intense and explicit, encouragingly stressing the words from the Revelation “Blessed are the dead, those who in the Lord have died”. Thus, the final chorale can comprise the entire cast and dispense affirmatively with the dialogue. But what a marvel that chorale movement is!

First the four notes that form the first line of the cantus firmus, repeat the first four notes of the instrumental prelude, which in turn used the material from the beginning of the thundrous word chorale. But this is only a superficial repetition: A-B-C sharp-D becomes A-B-C sharp-D sharp (text: “It is enough”). This final augmentation (from A to D sharp) comprises the tritone interval, the notorious “Devil in Music”, which spans the distance between the root or final note of an octave and its central note. Simultaneously, the interval designates the initial notes of the keys that are the furthest apart in the circle of fifths – a kind of square consisting of life and death, optimism and despair, in other words fear and hope. But that's not all. Bach drives the harmonisation of these four simple notes from A major through E and F sharp (second inversion of the triad) to the seventh chord on G sharp, a key with eight sharps! We can only speculate what the listener thought who followed the dispute between fear, hope and promise and now wanted to hear the outcome.

Bach shows that a conventional harmonisation of this unusual chorale beginning with its three whole-tone steps is also possible, when he repeats them on the words “My Jesus comes”. In the fourth line before last Bach composes undulating quaver motifs for the bass on the words “I fare in peace henceforth securely”. But then, when the text goes “My great distress shall bide behind me”, he plunges the bass into a chromatic descent, followed partly or opposed by tenor and alto, which creates an almost unbearable harmonic tension. When Alban Berg wrote his violin concerto in 1935 and dedicated it to the “memory of an angel”, the late Manon Gropius, he used this chorale. Of course, the text moved him. And Berg was surprised that the four first notes, those three whole-tone steps that were completely unusual for baroque music, were identical with the last four notes of a twelve-tone series he had invented for the concerto. But, not least, Berg was fascinated by this incredibly modern harmonic interpretation reaching almost beyond the scope of the tonal system, which documents the visionary qualities of Johann Sebastian Bach’s music hidden somewhere among his cantatas.

*

Now come the gentiles’ Savior BWV 61

Composed for: 2 December 1714

Performed on: Advent Sunday

Text: Erdmann Neumeister (1714). Movement 1: verse 1 of the hymn “Nun komm, der Heiden Heiland” by Martin Luther (German version of “Veni redemptor gentium”, 1524) and Gen. 49, 18. Movement 4: Rev. 3, 20. Movement 6: conclusion of the last verse of “Wie schön leuchtet der Morgenstern” by Philipp Nicolai (1599).

Complete editions: BG 16:3 – NBA I/1:3

Like the opera composer has to rely on his libretto, the cantata composer depends on the text he chooses to set to music written on his instructions or which he has to adopt. In his Weimar years, where his appointment since March 1714 as concertmaster obliged him to write and perform a cantata every four weeks, Bach mostly used texts by the court poet Salomon Franck. Only when the latter failed to deliver – for whatever reason – especially prior to publication of the cantata cycle Evangelisches Andachts-Opffer in 1715, Bach had to look for other texts. The most up-to-date and topical texts he could find where by the Hamburg-based minister Erdmann Neumeister. Not only did they merge Scripture and chorale as integrated parts, Neumeister wrote his texts for musical arrangement in the form of recitative and aria, using the dramatic means of the Italian opera. Moreover, his texts developed directly from his Sunday sermons. Martin Petzoldt called this method “homiletic”, as it aimed to combine “the ‘simple style’ of preaching the faith with the high and elaborate style used hitherto primarily in the secular world” (Die Welt der Bach-Kantaten, vol. 1, Stuttgart etc. 1996, p. 130).

This Advent cantata – Bach himself called it a concerto – eloquently tells us of this. The framing, comparably neutral words of the chorale on the arrival of the Saviour in the world are reinterpreted to fit Christ's entry into church and into every Christian. At the beginning of the ecclesiastical year Bach aptly wrote an overture in the dotted French rhythm, as was popular all over Europe, starting at Louis XIV's court of Versailles in a clear show-of-power function. He integrated the chorale in this movement. The melody then appears fundamentally in the continuo voice. Then the individual voices of the choir alternately sing the first line. Only the second line is arranged in a four-part setting. The third is broken down in motet and fugue-style, the fourth sung simply in a four-part setting again. The following recitative soon leads into an assertive arioso. Aria no. 3 contrasts the tenor solo with a vivid unison in 9/8 time of the otherwise – as is often the case in Bach's early cantatas – divided violins and violas. Then the bass comes in as Vox Christi; the knocking quoted from the Revelation is intensely portrayed by pizzicato chords in the strings. The soprano aria no. 5 is an intimate monologue, divided into three sections of varying intensity and is therefore accompanied by the continuo only.

For the final chorale Neumeister only specifies a section of a chorale – whether to express his contempt of the chorale or because the section, which confirms the previous texts with its “Amen”, fits the bill so well – who can tell? Through the obbligato strings that rise towards the end, this joyful, vivid movement is richly voiced and a fitting counterpart to the weighty opening chorus. Bach performed this cantata at least one more time in Leipzig and perhaps made it sound even more festive by adding oboe voices before no more figural music was performed in the churches until Christmas.

Ô Seigneur, quelle affliction BWV 58

Création: pour le 5 janvier 1727

Destination: dimanche après le Jour de l'An

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 utilise la strophe 1 du cantique qui a le même début de Martin Moller (1587). Mouvement 5 utilise la strophe 2 du cantique «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» (Ô Jésus-Christ, la lumière de ma vie) de Martin Behm (1610).

Éditions complètes: BG 12:135 – NBA 1/4:219

Dans la conscience des hommes qui vivaient à l'époque de Bach, le dimanche qui suit le jour de l'An faisait encore très étroitement partie du cycle de la fête de Noël. On considérait donc comme tout à fait normal d'exécuter à ce jour précis de l'année 1735 la cinquième partie de l'Oratorio de Noël. En guise de préparation à la Fête de l'Épiphanie, cette partie raconte la visite des trois rois mages venant de l'Orient chez le roi Hérode. Cependant, l'Évangile lu ce jour rapportait l'histoire de la fuite vers l'Égypte (Matthieu 2, 13-23). Puisque Bach n'était pas obligé de livrer une œuvre cyclique pour ce 5 janvier 1727, il a pu se consacrer en toute liberté à ce texte. Il semble nettement que, ce faisant, Bach ménagea ses musiciens qui avaient dû jouer presque chaque jour durant les semaines passées. En tout cas, la cantate présente a un effectif très limité : deux solistes (un chœur à une voix qui reproduisait en plus les mélodies du choral dans les mouvements extrêmes), des cordes et la basse continue. Lors d'une deuxième exécution du morceau dans l'année 1733 ou 1734, la situation était probablement plus décontractée : Bach a pu là élargir l'appareil, dans les mouvements extrêmes, de trois hautbois. En même temps, il fit une toute nouvelle composition du mouvement du milieu (n° 3), comme on peut le voir dans la voix de continuo conservée dans la version de 1727 ; il n'est plus possible

de répondre à la question à savoir s'il mit là aussi un nouveau texte en musique.

L'effectif quantitativement faible n'est pas une raison suffisante pour que Bach fasse des concessions au raffinement de la structure externe et interne de cette musique de prédication. La cantate à cinq mouvements est construite avec grande symétrie. Deux dialogues forment le cadre. L'air central est relié aux dialogues respectivement par un récitatif. Ce mouvement dégage l'essentiel du message théologique de la cantate : l'âme, comme si souvent représentée par la voix du soprano, se complait dans sa douleur ; et si le monde ne cesse de la haïr, – elle continue ainsi dans le récitatif suivant – la main de Dieu lui montrera un autre pays. Ceci est la traduction subjective et individualisée de l'histoire biblique de la fuite de la sainte famille devant la persécution et la misère. La partie de chant mélodieuse, enveloppée du solo du violon, est tout à fait en mesure de représenter le calme serein dans un monde agité.

Dans le récitatif précédent, Bach attribue la Voix du Christ à la basse ; l'harmonie et le contrepoint, mettent l'accent sur des termes comme «mort ignominieuse», «étrangleur», «les montagnes et les collines». À la différence d'autres cantates à dialogue (par ex. la cantate «Ich geh und suche mit Verlangen» (Je vais à ta recherche plein de désir) BWV 49 créée seulement deux mois auparavant ou, mieux encore, dans la cantate BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort» (Ô éternité, parole foudroyante) qui se trouve également sur ce CD), Bach ne laisse pas le dialogue se développer au centre de l'œuvre, pour ainsi dire le dégageant de la déclamation d'humeurs subjectives. Tout au contraire, le subjectif se dégage du dialogue et se dirige vers lui. Le soprano chante le cantus firmus dans les deux mouvements extrêmes alors que la voix de basse le poursuit et le commente. Au début, cette voix apaise

la crainte qui est exprimée dans le premier texte choral ainsi que dans la basse ascendante chromatique en «lamento»; à la fin, les deux voix se confirment mutuellement en une confiance concertante légère. Le fait que Bach n'ait eu l'idée de mettre le dialogue entre l'âme et le Christ en relief sous cette forme que pendant ou immédiatement avant l'exécution semble se confirmer par le fait que, dans la partition, il attribua au contralto la partie chantée par la basse des mouvements 1 et 2 mais à la basse dans les voix qui sont inscrites ensuite.

*

Celui qui m'aime gardera ma parole BWV 49

Création: (au plus tard) pour le 16 mai 1723

Destination: le premier jour de la Pentecôte

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 1: Jean 14, 23. Mouvement 3: Strophe 1 du cantique «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» (Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu) de Martin Luther (1524).

Éditions complètes: BG 12:153 – NBA I/13: 67

La plupart des cantates qui furent exécutées lors d'un service religieux, se terminaient par un choral. En revanche, dans la plupart des cas, le poids de ce morceau correspondait à celui du début de la cantate, surtout quand il s'agissait d'un effectif important pour un jour de fête. Dans le cas des cantates sans choral, on est en présence en général d'une «Cantata», une pièce donc pour une voix (ou un dialogue) avec instruments. Si l'on considère cela comme règle, la cantate de Pentecôte ci-présente représente une exception. Elle commence, il est vrai, solennellement, construite comme si elle était destinée à un chœur double entre les cordes et les trompettes. Bach n'avait cependant pas pourvu la cantate d'instruments à vent en

bois (hautbois et flûtes), la troisième trompette habituelle manque également, et avant tout, il n'y a pas de chœur mais «uniquement» une parole biblique mise en musique sous la forme d'un dialogue. Il est ici question d'amour et de demeure commune – on est donc tenté à croire qu'il y a là un rattachement à la manière habituelle dont Bach adaptait des textes tirés du Cantique des cantiques de Salomon (par ex. dans la cantate BWV 49): un dialogue entre le Christ (basse) et l'âme croyante (soprano).

Mais n'en restons pas là. Le récitatif du soprano accompagné des cordes, soprano qui tombe en extase en un arioso au moment d'exprimer l'amour globalisant du verset de la fin, est suivi d'un choral. Dans ce cantique de la Pentecôte de Martin Luther qui fut beaucoup chanté, non seulement le chœur est requis mais aussi une conduite en partie obligée des cordes. Elle confère une opulence solennelle à ce mouvement. Un air de basse avec solo de violon obligé qui loue le ciel en tant que lieu supérieur à tous les royaumes du monde, suit ce mouvement. La cantate se termine ici. Dans la partition autographe, on trouve là la note «chorale segue» (choral suit) – mais de quel choral s'agit-il? Le cinquième mouvement suivant le texte de Neumeister dont Bach a mis en musique les mouvements 1 à 4, la strophe choral «Gott Heilger Geist, du Tröster wert» (Dieu, Esprit Saint, ô consolateur)? Un autre morceau?

Sous sa forme présente, la cantate est probablement un fragment. Il se peut aussi que cette partie de la cantate ait été jouée comme pièce, placée avant le sermon, avec une autre cantate qui fut jouée après le sermon, à savoir la cantate de Weimar «Erschallet ihr Lieder» (Résonnez cantiques) BWV 172; Bach avait l'habitude de faire ces exécutions doubles surtout dans les années 1723 et 1724, années d'où proviennent la notation conservée de cette cantate: la partition datant de 1723, les voix de l'année sui-

vante. Il se peut également, à en croire Friedrich Smend en 1938, que ce fragment ne fut pas exécuté à St. Thomas ni à St. Nicolai mais avec un effectif moins qualifié, à l'église Saint-Paul, l'église de l'université donc, Bach étant également responsable (et rétribué à part) de l'exécution du «service religieux des anciens» lors des jours de fêtes importantes. Si l'on jette un regard sur la cantate qui porte le même nom BWV 74, que Bach exécuta lors de la fête de la Pentecôte de l'année 1725, on se rendra compte de la forme sous laquelle la cantate présente aurait pu se présenter dans son état idéal. Bach ouvre cette œuvre qui met en outre un texte de Christiane Mariane von Ziegler en musique, en réemployant les mouvements n° 1 et n° 4 de BWV 59 – avec des trompettes, avec des instruments à vent en bois et le chœur solennel du début.

*

Ô éternité, parole foudroyante BWV 60

Création: pour le 7 novembre 1723

Destination: le 24^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: avec l'emploi de la strophe 1 du cantique «O Ewigkeit, du Donnerwort» (Ô éternité, parole foudroyante) de Johann Rist (1642) et Genèse 49, 18. Mouvement 4: avec l'emploi de l'Apocalypse 14, 13. Mouvement 5: Strophe 5 du cantique «Es ist genug, sei nimm, Herr, meinen Geist» (C'en est assez, prends, Seigneur, mon esprit) de Franz Joachim Burmeister (1662).

Éditions complètes: BG 12:171 – NBA I/27:3

Cette cantate a également la forme d'un dialogue. Néanmoins cette fois-ci, ce ne sont pas Jésus et l'âme qui parlent ensemble mais les deux allégories de la crainte et de l'espérance. Elles sont exprimées par les voix alto et ténor. Comme la cantate BWV 58, cette cantate est divisée en

cinq mouvements et est symétrique: arrangement choral et mouvement choral encadrant le tout, avant et après un récitatif, au centre un air. Certes, le dialogue est exécuté tout à fait différemment sans pourtant perdre de son brio.

Le mouvement du début commence par une figuration des cordes répétitive et tremblant d'effroi. La voix supérieure préface le verset choral que la voix d'alto, interprète de la crainte, doit présenter ensuite – un dialogue entre les instruments et le chant, auquel donc un duo de deux hautbois d'amour vient se joindre. Entre les deux, pour ainsi dire comme antithèse, paraît la voix du ténor, annonciatrice de l'espérance, afin de présenter la parole tirée de la Genèse 49, 18 «Herr, ich warte auf dein Heil» (J'espère en ton secours, ô Éternel!). Dans le récitatif qui suit, la crainte et l'espérance parlent l'une avec l'autre – un mélisme expressif est attribué à chacune d'entre elle, pour la crainte sur le mot «marnern» (souffrir le martyre), pour l'espérance sur «ertragen» (supporter). Dans l'air suivant, le dialogue atteint des proportions dramatiques. Chacune des trois parties introduit la crainte. Cependant c'est l'espérance qui a le dernier mot alors que les motifs des deux voix se ressemblent ou commencent même au même moment. Au niveau instrumental, les hautbois d'amour discutent en même temps en rythmes pointés avec les voix des violons coulant régulièrement.

Dans le quatrième mouvement, à nouveau dans un récitatif, il se passe quelque chose de surprenant: l'espérance reste muette, une troisième personne qui a pour mission d'apaiser la crainte, entre en scène. C'est la Voix du Christ sous la forme de la voix de basse. Son intervention triple se condense dans ses motifs et dans son envergure, intensifiant ainsi la parole riche en promesses de l'Apocalypse «Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben» (Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur). Le choral fi-

nal peut ainsi englober tous les participants et confirmer en renonçant au dialogue. Rien que ce mouvement choral, quelle merveille!

En premier lieu, les quatre tons qui forment les premiers vers du cantus firmus, répètent les quatre premiers tons du prélude instrumental introductif de la cantate. Ce prélude pour sa part s'est fourni dans le matériel issu du début du choral de la parole foudroyante. Mais il n'y a là que les apparences d'une répétition: les notes la – si – do dièse – ré deviennent la – si – do dièse – ré dièse (texte: «Es ist genug» = C'en est assez). Cette augmentation finale ébauche (de la à ré dièse) l'intervalle triton, cet intervalle mal famé donc qui s'appelle le «diabolus in musica» (le diable en musique) qui embrasse la distance située entre le ton premier ou le ton final d'une octave par rapport à son ton moyen, central. En même temps, l'intervalle désigne les points de départ des tonalités qui sont placées les plus éloignées l'une de l'autre dans le cercle des quintes – une sorte de quadrature que forment la mort et la vie, le désespoir et l'espérance donc. Mais c'en n'est pas assez. Bach pousse l'harmonisation de ces quatre seuls tons plus loin en partant du la majeur en passant par mi et fa dièse (en tierce) jusqu'à l'accord de septième en sol dièse, une tonalité avec huit dièses! Qu'est ce que l'auditeur qui avait suivi la controverse entre la crainte, l'espérance et la promesse et qui veut entendre à présent le résumé, a-t-il bien pu penser?

Bach montre avec la répétition sur les mots «Mein Jesus kommt» (Mon Jésus vient) que l'on peut aussi harmoniser de manière «conventionnelle» ce début de choral, de toute façon, inhabituel parce que composé de trois pas de tons majeurs. Bach écrit dans les quatre derniers vers des motifs berçant de croches dans la voix de basse sur les mots «Ich fahre sicher hin mit Frieden» (Je m'en vais dans

la certitude et la paix). Mais ensuite, quand il s'agit de «der große Jammer bleibt danieden» (la grande misère reste ici-bas), il mène la basse en chromatisme descendant, le ténor et l'alto le suivent à certains endroits ou travaillent à son encounter et produisent ainsi une tension harmonique quasiment insupportable. Lorsque Alban Berg écrivit son concerto pour violon en 1935, qu'il intitula «À la mémoire d'un ange», c'est-à-dire le dédiant à la défunte Manon Gropius, il utilisa entre autres ce choral. Bien sûr, le texte le touchait particulièrement. Et Berg fut surpris de voir que les quatre premiers tons, ces trois pas en tons majeurs qui sont tout à fait inhabituels dans la musique baroque, étaient identiques aux quatre derniers tons d'un cycle dodécaphonique qu'il avait créé pour ce concerto. Mais ce n'est pas sans raison que Berg avait été fasciné par l'interprétation harmonique incroyablement moderne, faisant presque éclater le système tonal, et qui prouve à un endroit insignifiant, quelque part dans l'œuvre des cantates, les qualités visionnaires de la musique de Johann Sebastian Bach.

*

Viens à présent, Sauveur des païens BWV 61

Création: pour le 2 décembre 1714

Destination: le 1^{er} dimanche de l'Avent

Texte: Erdmann Neumeister (1714). Mouvement 1: Strophe 1 du cantique «Nun komm, der Heiden Heiland» (Viens à présent, Sauveur des païens) de Martin Luther (transcription en allemand de l'hymne «Veni redemptor gentium», 1524) et Genèse 49, 18. Mouvement 4: Apocalypse 3, 20. Mouvement 6: extrait de la strophe 7 du cantique «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599)
Éditions complètes: BG 16:3 – NBA 1/1:3

Le compositeur de cantates est dépendant du texte qu'il choisit pour faire son adaptation musicale, qu'il fait écrire ou qu'il doit reprendre de la même manière que le compositeur d'opéra dépend du libretto. Dans les années passées à Weimar, lorsqu'il devait composer et exécuter une fois par mois régulièrement aussi des cantates et ceci depuis le mois de mars 1714, dès sa nomination au poste de maître de concert, Bach se reporta la plupart du temps aux textes du poète de cour Salomon Franck. Mais quand celui-ci – quel qu'en soit la raison – ne pouvait livrer, surtout à l'époque située avant l'impression du cycle des cantates «*Evangelisches Andachts-Opffer*» en 1715, Bach devait faire appel à d'autres textes. Les livrets qui étaient des plus actuels et des plus modernes parmi ce qu'il pouvait trouver alors, étaient les poésies du pasteur hambourgeois Erdmann Neumeister. Non seulement la parole biblique et le strophe choral y étaient intégrés, mais Neumeister présentait les textes qu'il avait rédigé sous les formes de récitatifs et d'air afin de les mettre en musique, par conséquent avec les moyens dramatiques de l'opéra italien. En outre, ses textes résultaient de son travail directement lié à la préparation du sermon du dimanche. Martin Petzoldt a désigné cette méthode par «*méthode homilétique*» qui a pour but de relier le «*style simple*» de l'instruction dans la foi avec le style élevé et complexe qui était utilisé jusque-là avant tout dans le domaine profane («*Die Welt der Bach-Kantaten*», «*Le Monde des cantates de Bach*» volume 1, Stuttgart et autres. 1996, page 130).

La cantate pour l'Avent ci-présente – Bach l'appelle «*Concerto*» – est très éloquente à ce sujet. Les paroles du choral encadrant le tout et de teneur neutre comparées à d'autres, faisant état de l'arrivée du Sauveur dans le monde, changeant de signification pour devenir l'image de l'entrée du Christ dans l'église et dans le cœur des chrétiens. Au début de l'année religieuse, Bach écrit de toute

évidence une ouverture en rythme français pointé comme cela était connu dans toute l'Europe à cette époque ; cette méthode faisant fonction de démonstration nette de la puissance, la cour de Louis XIV à Versailles jouant le rôle de modèle. Il insère le choral dans ce mouvement. Il laisse en même temps retentir la mélodie dans la voix du continuo, en tant que fondement. Ensuite les premiers vers sont exposés successivement par les différentes voix du chœur. Le deuxième vers est présenté en style homophone par les quatre voix. Le fugato léger démarre sur le troisième vers en motet, le quatrième est à nouveau chanté modestement à quatre voix. Le récitatif suivant se mue vite en un sérieux arioso. L'air n° 3 oppose au soliste ténor une partie à l'unisson des violons et violes qui sont, à l'habitude, - il en est ainsi souvent dans les premières cantates de Bach – séparés, partie mouvementée en mesures à 9/8. Ensuite, la basse entre en scène et chante la «*Vox Christi*»; les coups frappés à la porte, illustrant la citation tirée de l'Apocalypse, sont interprétés avec insistance par le pizzicato des cordes. L'air du soprano n° 5 qui est un monologue intime, divisé en trois parties d'intensité différentes, ne réclame donc que la basse continue.

En guise de choral final, Neumeister n'impose qu'une partie de choral – il n'est pas possible de savoir si c'était par mépris vis à vis du choral ou parce que cette partie avec son «*Amen*», placé immédiatement après elle, s'adapte très bien et confirme le texte précédent. Les cordes obligés, s'élevant finalement vers les hauteurs, donnent l'impression d'interpréter toutes les voix dans le mouvement au tempo joyeux et sont une sorte de réponse adéquate au volumineux chœur d'introduction. Bach a exécuté cette cantate au moins une fois à Leipzig et lui a peut-être conféré un caractère encore plus solennel en y ajoutant les registres des hautbois avant d'interrompre le cycle de musique figurative jusqu'à la fête de Noël.

¡Ah Dios, cuántas angustias! BWV 38

Génesis: para el 5 de Enero de 1727

Destino: domingo después de Año Nuevo

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1º aplicado a la estrofa 1ª de la canción de idéntico inicio de Martin Moller (1587). Movimiento 5º aplicado a la estrofa 2ª de la canción "Oh Jesucristo, luz de mi vida" de Martin Behm (1610).

Ediciones completas: BG 12:135 – NBA I/4:219

En la mentalidad de los coetáneos de Bach, el domingo que sigue a Año Nuevo formaba parte del círculo festivo directamente vinculado a la Navidad. Por lo tanto se consideraba normal que ese día del año 1735 se interpretase la quinta parte del Oratorio de Navidad. En él se nos cuenta, a modo de preparación de la fiesta de la Epifanía, la visita de los tres Magos de oriente al rey Herodes. Pero en esa fiesta se leía el Evangelio de la huida de Egipto (Mat 2, 13-23). Teniendo en cuenta que Bach no estaba obligado a crear cíclicamente una obra para el día 5 de enero de 1727, pudo afrontar perfectamente este texto. Parece claro que al ocuparse de él, y después de crear música casi todos los días durante las semanas precedentes, Bach tuvo en cuenta a sus músicos. En todo caso la presente cantata tiene una cobertura de medios muy escasos: dos solistas (añadiendo opcionalmente la reproducción al unísono por parte del coro de las melodías corales en los movimientos extremos), instrumentos de arco y basso continuo. En una posterior interpretación de esta pieza en el año 1733 ó 1734, la situación puede que estuviese algo más distendida: Bach pudo ampliar el conjunto instrumental con tres oboes en los movimientos marco. Al mismo tiempo compuso, de nueva y absoluta creación, el movimiento central (número 3) tal como puede leerse en la voz del continuo que se ha conservado de la versión de

1727; pero no podemos responder la interrogante de si en este caso estaba poniendo música a un texto nuevo.

La cobertura cuantitativamente pequeña no supone para Bach razón alguna para hacer abstracción en cuanto a refinamiento de la configuración externa e interna de esta música homilética. Esta cantata de cinco movimientos tiene una estructura simétrica. El marco lo forman dos diálogos. El aria central se une a él a través de un recitativo. Este movimiento pone en su justo punto también el interés teológico de la cantata: el alma, representada por la voz de soprano como es habitual se complace en su padecimiento; y si el mundo no le permite odiarlo –así continúa en el siguiente recitativo–, Dios le señala otro país. Esta es la transmisión individualizante y subjetiva de la historia bíblica de la huida de la Sagrada Familia ante la persecución y la necesidad. La parte cantada que interpreta el solo de violín puede representar perfectamente el descanso confiado dentro de un entorno lejano.

Bach asigna el recitativo precedente al bajo que es la Vox Christi; la armonía y la conducción de la voz acentúan conceptos como "muerte ignominiosa", "estrangulador" y "montaña y colina". En contraste con lo que ocurre en las otras cantatas dialogadas (por ejemplo en la que creó dos meses antes "Camino y busco con anhelo" BWV 49, ó, más aún en la cantata que también puede oírse en este CD "Oh eternidad, palabra atronadora" BWV 60) Bach no hace que el diálogo se desarrolle aquí en el centro de la obra por así decirlo partiendo de la presentación de circunstancias subjetivas. Por el contrario, aquí lo subjetivo se desarrolla a partir del diálogo para volver a él. En ambos movimientos extremos canta el soprano el cantus firmus mientras que la voz del bajo viene a darle continuidad y comentario. Al comienzo se apacigua el temor que se expresa en el primer texto coral así como en el ba-

jo “Lamento” decreciente; para el final se confirman ambos juntamente en la confianza aplacada y concertante. El hecho de que Bach no tuviera hasta poco antes de la interpretación la idea de acentuar de esta forma el diálogo entre el alma y Cristo, parece demostrarse por la circunstancia de que la parte del bajo de los movimientos 1 y 2 de la partitura, fuese asignada por él al contralto mientras que las voces que a continuación concurren las asignó al bajo.

*

Quien me ame, mantendrá mi palabra BWV 59

Génesis: (a más tardar) para el 16 de Mayo de 1723

Destino: domingo I de Pentecostés

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 1º: Juan 14, 23. Movimiento 3º: estrofa 1ª de la canción “Ven Espíritu Santo, Señor Dios” de Martin Lutero (1524).

Ediciones completas: BG 12:153 – NBA I/13: 67

La mayoría de las cantatas de Bach que se interpretaban en el servicio religioso, concluían con un coral. Nuevamente en la mayoría de los casos el peso de esta pieza se corresponde con el comienzo de la cantata, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una gran cobertura para un día festivo. En el caso de las cantatas sin coral, nos encontramos la mayoría de las veces ante una “Cantata” es decir ante una pieza para una voz (o para un diálogo) con instrumentos. Dando por supuesto esta norma general, la presente cantata de Pentecostés representa una excepción. Su comienzo es totalmente festivo en una disposición aparentemente de doble coro entre instrumentos de arco y trompetas. No obstante, Bach no cubre los instrumentos de viento de madera (oboes y flautas), y también falta la acostumbrada tercera trompeta, y sobre

todo no hay coro sino “solamente” una frase bíblica acentuada en tono dialogal. En ella se habla del amor y de la mansión común, es decir, que se presume la idea del modo en que Bach solía poner en música los textos del Cantar de los cantares de Salomón (por ejemplo en la cantata BWV 49): un diálogo entre Cristo (el bajo) y el alma fiel (soprano).

Pero esto no es suficiente. A un recitativo del soprano acompañado por instrumentos de arco, que desemboca en un éxtasis arioso con la amplia idea del amor en el verso final, sigue un coral. Para el canto de Pentecostés obra de Martin Lutero, tantas veces entonado, se exige aquí no solamente el coro sino también una conducción parcialmente obligada de los instrumentos de arco. Con ella se confiere al movimiento una plenitud festiva. Le sigue un aria de bajo con solo de violín obligado que ensalza al cielo como lugar que está por encima de todos los reinos del mundo. Aquí termina la cantata. En la partitura autógrafa aparece la expresión “Chorale segue”, pero ¿qué coral habría de seguir?, ¿sería el quinto movimiento siguiente del texto de Neumeister (del que Bach solo puso en música los movimientos 1 al 4), que es la estrofa coral “Dios Espíritu Santo consolador”?, o ¿sería otra pieza?

Presumiblemente esta cantata en la forma actual es un fragmento inacabado. Tal vez también se puso en música esta parte de la cantata como pieza que precede a la homilía, junto con otra cantata que se interpretaba después de dicha homilía, por ejemplo la cantata de Weimar “Resonad vuestros cánticos” BWV 172; este tipo de interpretaciones dobles fue cultivado por Bach sobre todo en aquellos años 1723 y 1724, periodo del que procede el material musical que se nos ha conservado de esta cantata: la partitura de 1723 y las voces del año siguiente. Quizás también, como sospechaba Friedrich Smend en 1938,

este fragmento incompleto no se interpretó en Santo Tomás o en San Nicolás, sino con fuerzas muy poco dotadas, en la iglesia de San Pablo, es decir en la iglesia de la universidad de cuyo “antiguo servicio religioso” era igualmente responsable Bach en las grandes solemnidades (por lo que recibía una retribución adicional). El modo en que podía sonar en estado ideal, se nos muestra contemplando la cantata BWV 74 del mismo nombre, que Bach interpretó para la fiesta de Pentecostés de 1725. Esta obra, que por lo demás pone en música un texto de Christiane Mariane von Ziegler, es iniciada por Bach recurriendo a los movimientos número 1 y número 4 de BWV 59, con trompetas, instrumentos de viento de madera y con el coro festivo de entrada.

*

¡Oh eternidad, palabra atronadora! BWV 60

Génesis: para el 7 de Noviembre de 1723

Destino: Domingo XXIV después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: Autor desconocido. Movimiento 1º aplicado a la estrofa 1ª de la canción “Oh eternidad, palabra atronadora” de Johann Rist (1642) y Génesis 49, 18. Movimiento 4º aplicado a Apocalipsis 14, 13. Movimiento 5º aplicado a la estrofa 5ª del cántico “Ya estoy saciado, toma pues mi espíritu” de Franz Joachim Burmeister (1662).

Ediciones completas: BG 12:171 – NBA I/27:3

También esta cantata se ha conservado en forma de diálogo. Pero esta vez no hablan Jesús y el alma entre sí sino las dos figuras alegóricas del miedo y la esperanza. Se expresan mediante las voces del contralto y del tenor. Igual que ocurre en BWV 58, esta cantata tiene una disposición simétrica en cinco movimientos: transcripción

coral y movimiento coral como marco seguido y precedido por un recitativo mientras que en el centro tenemos un aria. Sin duda el diálogo discurre de manera totalmente distinta sin pagar tributo a su artificialidad.

El movimiento de entrada comienza con una figura de instrumentos de arco que tiemblan de miedo. La voz superior prefigura el verso coral que ha de exponer la voz del contralto en su condición de intérprete del temor: un diálogo por lo tanto entre los instrumentos y el cántico, al cual se une un dueto de los dos Oboi d’amore. Entre ellos aparece inmediatamente como antítesis la voz de tenor proclamadora de esperanza en torno a la frase del Génesis 49, 18 “En tu salvación espero, Señor”. También en el siguiente recitativo se establece un diálogo entre el miedo y la esperanza: a cada uno de ambos se le asigna un melisma expresivo, al miedo la palabra “torturar” y a la esperanza el término “soportar”. En el aria siguiente el diálogo alcanza una dramática profundidad. El miedo sirve de introducción a cada una de las tres partes. Pero la última palabra se reserva a la esperanza en la que se asemejan los motivos de ambas voces e incluso comienzan en el mismo punto. En el plano instrumental debaten simultáneamente los Oboi d’amore en ritmo punteado con la voz del violín que fluye uniformemente.

En el cuarto movimiento, de nuevo un recitativo, ocurre algo sorprendente: la esperanza enmudece y aparece una tercera persona para atenuar el temor. Es la Vox Christi en la figura de la voz del bajo. Su triple intervención toma cuerpo desde el punto de vista del motivo y del alcance, para intensificar así de forma prometedora “Bienaventurados los difuntos que mueren en el señor”. De este modo el coral de cierre podrá abarcar a todos los participantes y prescindir más aún del diálogo. ¡Qué obra más única y admirable es este movimiento coral!

En primer lugar las cuatro tonos que forman el primer verso del cantus firmus repiten los cuatro primeros tonos del prólogo instrumental introductorio de la cantata. Este a su vez extrae su material del comienzo del coral referido a la palabra atronadora. Pero sólo aparentemente se trata de una repetición: desde la – si bemol – do sostenido – re, se deriva la – si bemol – do sostenido – re sostenido (texto: “Es suficiente”). Esta progresión final rompe (desde la hasta re sostenido) el intervalo de tritono es decir aquél repetido “Diabolus in Música” que recorre la distancia entre la nota básica o la nota final de una octava con respecto a su nota media central. Al mismo tiempo el intervalo pone nombre a los puntos de partida de las tonalidades más distantes entre sí que el círculo de quinta ... una especie de cuadratura formada por la muerte y la vida, la desesperación y la confianza, el temor y la esperanza. Pero no es suficiente. La armonización de las cuatro notas simultáneas es impulsada por Bach desde La pasando por Mi y Fa sostenido (en la posición tercera) hasta el acorde de séptima en Sol sostenido, un acorde con cuatro sostenidos. ¿Qué habrá pensado aquí el oyente que había seguido la disputa entre el miedo, la esperanza y la promesa y que ahora desea escuchar el resumen?

Que es posible armonizar “convencionalmente” este insólito comienzo del coral que consta de tres pasos de tonos completos, lo demuestra Bach en la repetición de las palabras “mi Jesús viene”. En la cuarta línea empujando por el final, escribe Bach motivos balanceantes de corchea en la voz del bajo sobre las palabras “avanzaré seguro hacia la paz”. Pero a continuación se dice que “queda en tierra el gran gemido”, lleva el bajo cromáticamente hacia la zona inferior seguido acá y allá por el tenor y el contralto ó actúa al encuentro para generar de esta forma una tensión armónica perfectamente insostenible.

Cuando Alban Berg escribió su concierto para violín en 1935 dedicándolo a la “memoria de un ángel”, es decir al fallecido Manon Gropius, se sirvió entre otras cosas de este coral. Lógicamente le llegó al fondo el texto. Y Berg se asombró al comprobar que las primeras cuatro notas, es decir aquellos tres pasos de tonos completos totalmente insólitos en la música barroca eran idénticas a los últimos cuatro tonos de una serie dodecaédrica inventada por él mismo para el concierto. Pero no es menos importante que a Berg le fascinó la inaudita (por moderna) interpretación armónica que casi hace saltar por los aires el sistema tonal: esa interpretación que documenta en cualquier punto inapreciable situado en la obra de las cantatas las cualidades intuitivas de la música de Johann Sebastian Bach.

*

Ven Redentor de los gentiles BWV 61

Génesis: para el dos de diciembre de 1714

Destino: primer domingo de Adviento

Texto: Erdmann Neumeister (1714). Movimiento 1º: estrofa 1ª de la canción “Ven Redentor de los gentiles” de Martín Lutero (traducción al Alemán del himno “Veni redemptor gentium”, 1524) y Génesis 49, 18. Movimiento 4º: Apocalipsis 3, 20. Movimiento 6º: interpretación de la estrofa 7ª de la canción “Qué hermoso brilla el lucero del alba” de Philipp Nicolai (1599).

Ediciones completas: BG 16:3 – NBA I/1:3

Como el compositor operístico depende del libreto, también el compositor de las cantatas depende del texto que ha elegido para poner en música, que ha ordenado escribir ó que tiene que aceptar. En sus años de Weimar en que con el nombramiento de director de orquesta se com-

prometió a componer y a interpretar cantatas desde marzo de 1714 en un turno cíclico de cuatro semanas, Bach recurre frecuentemente a los textos del poeta de la corte Salomon Franck. Sólo cuando éste por las razones que fueron no le suministraba material, especialmente en la época anterior a la impresión del ejercicio anual de las cantatas “Ofrenda de meditación evangélica”, en el año 1715 tenía que esforzarse Bach por conseguir otros textos. El más actual y más moderno que podía encontrar en este empeño era el correspondiente a los poemas del pastor hamburgués Erdmann Neumeister. Y no sólo porque ellos entrelazaban como parte integrante la palabra bíblica y la estrofa coral. Neumeister presentaba los textos que él componía para ser puestos en música en las formas de recitativo y aria, junto con los recursos dramáticos de la ópera italiana. Por lo demás sus textos brotaban directamente de la labor homilética dominical. Martin Petzoldt lo denominó “método homilético” que perseguía el objetivo de “enlazar el ‘estilo simple’ de la enseñanza en la fe con el elevado y artístico estilo que se había complicado hasta entonces sobre todo en el ámbito mundano” (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 1, Stuttgartart e.o. 1996, pág. 130).

La presente cantata de Adviento –llamada por Bach “Concerto”– ofrece información ilustrada sobre este tema. Las palabras del coral que le sirven de marco y que son comparativamente neutrales al referirse a la venida del Salvador al mundo, se cambian de interpretación aplicándose a la entrada de Cristo en la iglesia y en cada uno de los cristianos. Al comienzo del año litúrgico escribe Bach con acierto una obertura en ritmo francés punteado tal como se conocía en su tiempo desde la corte de Versalles de Luis XIV en toda Europa cumpliendo una clara función de manifestación de dominio. En este movimiento construye Bach el coral haciendo que suene la

melodía inmediatamente como fundamento en la voz del continuo. Seguidamente se presenta el primer verso de las diferentes y sucesivas voces del coro. El segundo verso suena en movimiento a cuatro voces. El tercero se convierte en motete y tiene un efecto atrayente mientras el cuarto se canta de nuevo a cuatro voces simples. El siguiente recitativo pasa rápidamente a un arioso seguro. El aria número 3 coloca al tenor solista frente a un unísono movido en compás de 9/8 frente a los violines y violas compartidos, por lo demás como suele ocurrir en las primeras cantatas de Bach. Seguidamente interviene el bajo como “Vox Cristi”; la llamada a la puerta, citada a partir de la frase del Apocalipsis, se materializa de modo penetrante por parte del pizzicato de instrumentos de arco. El aria de soprano número cinco es un monólogo íntimo articulado en tres fragmentos de diversa intensidad y por ello sólo recibe el apoyo del continuo.

Como coral de cierre solamente presenta Neumeister un fragmento de coral... No podemos dirimir la alternativa de si es por desprecio frente al coral o porque éste encaje tan perfecta e inmediatamente con el “Amen” el fragmento textual reforzante que precede. El movimiento de alegre ritmo suscita mediante los instrumentos de arco obligados que al final se llevan a las alturas, una impresión de plenitud vocal con lo que viene a formular una respuesta conveniente al importante coro de entrada. Bach volvió a interpretar por lo menos otra vez esta cantata en Leipzig imprimiéndole todavía un carácter más festivo al añadirle voces de oboe, antes de que dejara de oírse en las iglesias música figurada alguna hasta la fiesta de Navidad.

Vol. 20

Kantaten • Cantatas

BWV 62-64

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 62, 63 Sätze 1-3, 7), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 63, Sätze 4-6), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 64)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 62-64), Wolfram Wehnert (BWV 63)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:

BWV 62: Oktober 1979/Februar, April 1980

BWV 63: 1971/Februar, März 1981 (Sätze 1-3, 7)

BWV 64: September 1977/Januar 1978/April 1981 (Satz 5)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Raúl Neumann, Juan La Moglie

Johann Sebastian

BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Nun komm, der Heiden Heiland *BWV 62 (19:34)*

Now come, the gentiles' Saviour • Viens à présent, Sauveur des païens • Ven Redentor de los gentiles

Inga Nielsen - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso

Bernhard Schmid - Cornetto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Christen, ätzt diesen Tag *BWV 63 (28:29)*

Christians, etch ye now this day • Chrétiens, gravez ce jour • Cristianos gravad este día

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari (No. 2), Hildegard Laurich (No. 5) - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein (No. 3), Wolfgang Schöne (No. 6) - basso

Bernhard Schmid, Georg Rettich, Ludwig Ebner, Josef Hausberger - Tromba • Hans Joachim Schacht - Timpani • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Muckel-Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget *BWV 64 (20'49)*

Mark ye how great a love this is that the Father hath shown us • Voyez, de quel amour le Père nous a fait preuve •

Mirad qué amor el Padre nos mostró

Arleen Augér - soprano • Ann Murray - alto • Philippe Huttenlocher - basso

Günther Passin - Oboe d'amore • Walter Forchert - Violino • Reinhard Werner - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 62 „Nun komm, der Heiden Heiland“

No. 1	Coro:	Nun komm, der Heiden Heiland	1	4:43
		<i>Cornetto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (T):	Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis	2	6:53
		<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (B):	So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron	3	0:43
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (B):	Streite, siege, starker Held!	4	5:40
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (S, A):	Wir ehren diese Herrlichkeit	5	0:55
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 6	Choral:	Lob sei Gott dem Vater ton	6	0:40
		<i>Cornetto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 62				19:34

BWV 63 „Christen, ätztet diesen Tag“

No. 1	Coro:	Christen, ätztet diesen Tag	7	5:57
		<i>Tromba I-IV, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Recitativo (A):	O selger Tag! o ungemeines Heute	8	3:20
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (Duetto S, B):	Gott, du hast es wohl gefüget	9	5:48
		<i>Oboe I solo, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	So kehret sich nun heut das bange Leid	10	0:56
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Aria (Duetto (A, T):	Ruft und fleht den Himmell an	11	4:20
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Recitativo (B):	Verdoppelt euch demnach	12	1:12
		<i>Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Coro:	Höchster, schau in Gnaden an	13	6:56
		<i>Tromba I-IV, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
Total Time BWV 63				28:29

BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“

No. 1	Coro:	Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget	14	3:22
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Choral:	Das hat er alles uns getan	15	0:46
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Recitativo (A):	Geh, Welt! behalte nur das Deine	16	0:54
	<i>Violoncello, Organo</i>			
No. 4	Choral:	Was frag ich nach der Welt	17	0:58
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Aria (S):	Was die Welt in sich hält	18	5:32
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (B):	Der Himmel bleibet mir gewiß	19	1:26
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Aria (A):	Von der Welt verlang ich nichts	20	6:39
	<i>Oboe d'amore, Violoncello, Organo</i>			
No. 8	Choral:	Gute Nacht, o Wesen	21	1:12
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 64 20:49

Total Time BWV 62, 63, 64 68:52

1. Coro

Nun komm, der Heiden Heiland,
 Der Jungfrauen Kind erkannt,
 Des sich wundert alle Welt,
 Gott solch Geburt ihm bestellt.

2. Aria

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:
 Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.
 Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,
 Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,
 O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht befleckt.

3. Recitativo

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
 Sein eingeborner Sohn.
 Der Held aus Juda bricht herein,
 Den Weg mit Freudigkeit zu laufen
 Und uns Gefallne zu erkaufen.
 O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

4. Aria

Streite, siege, starker Held!
 Sei vor uns im Fleische kräftig!
 Sei geschäftig,
 Das Vermögen in uns Schwachen
 Stark zu machen!

1. Chorus

Now come, the gentiles' Saviour,
 As the Virgin's child revealed,
 At whom marvels all the world,
 That God him this birth ordained.

2. Aria

Admire, all ye people, this mystery's grandeur:
 The highest of rulers appears to the world.
 Here are all the treasures of heaven discovered,
 Here for us a manna divine is ordained,
 O wonder! Virginity bideth unblemished.

3. Recitative

Now comes from God's great majesty and throne
 His one begotten Son.
 The man from Judah now appears
 To ruin his course with gladness
 And us the fallen bring redemption.
 O splendid light, o sign of grace most wonderful!

4. Aria

Fight victorious, hero strong!
 Show for us in flesh thy power!
 Ever striving
 Our own power, now so feeble,
 Strong to temper.

1. Chœur

Viens à présent, Sauveur des païens,
Reconnu comme l'enfant de la Vierge,
Le monde entier s'en étonne:
Que Dieu aie demandé une telle naissance.

2. Air

Admirez, ô êtres humains, ce grand mystère:
Le plus grand Souverain paraît au monde.
Voici que les trésors du ciel se dévoilent,
Voici qu'une manne divine nous est accordée,
Ô miracle! L'innocence n'est même pas maculée.

3. Récitatif

Ainsi sort de la gloire de Dieu et de son trône
Son fils unique.
Le héros de Judée fait irruption
Prêt à prendre le chemin dans la joie
Et nous racheter, nous les déçus.
Ô éclat lumineux, ô merveilleuse lumière de bénédiction!

4. Air

Combats, vainc, valeureux héros!
Sois pour nous vigoureux dans ta chair!
Affaire-toi
À renforcer
Nos capacités à nous, faibles humains!

1. Coro

Ven Redentor de los gentiles,
reconocido como el hijo de la Virgen,
lleno de asombro está el mundo,
de que Dios haya ordenado este nacimiento.

2. Aria

Admirad, oh gente, este gran misterio:
el supremo soberano aparece ante el mundo.
Aquí se descubren los tesoros del cielo,
aquí se nos entrega un maná divino,
¡oh milagro! La virginidad no ha sido manchada.

3. Recitativo

Así proviene de la gloria y el trono de Dios
su Hijo primogénito.
El héroe de Judea irrumpe,
para recorrer el camino con gozo
y para redimirnos a los caídos.
¡Oh luz espléndida, oh maravilloso resplandor de bendición!

4. Aria

¡Lucha, vence, poderoso héroe!
¡Muéstranos tu fuerza en la carne!
¡Sé solícito,
trata siempre de que el poder en los débiles
se torne fuerte!

5. Recitativo

Wir ehren diese Herrlichkeit
 Und nahen nun zu deiner Krippen
 Und preisen mit erfreuten Lippen,
 Was du uns zubereit';
 Die Dunkelheit verstört uns nicht
 Und sahen dein unendlich Licht.

6. Choral

Lob sei Gott dem Vater ton,
 Lob sei Gott, sein'm eingen Sohn,
 Lob sei Gott, dem Heiligen Geist
 Immer und in Ewigkeit!

BWV 63

1. Coro

Christen, ätzt diesen Tag
 In Metall und Marmorsteine.
 Kommt und eilt mit mir zur Krippen
 Und erweist mit frohen Lippen
 Euren Dank und eure Pflicht;
 Denn der Strahl, so da einbricht,
 Zeigt sich euch zum Gnadenscheine.

5. Recitative

We honor this great majesty
 And venture nigh now to thy cradle
 And praise thee now with lips of gladness
 For what thou us hast brought;
 For darkness did not trouble us
 When we beheld thy lasting light.

6. Chorale

Praise to God, the Father, be,
 Praise to God, his only Son,
 Praise to God, the Holy Ghost,
 Always and eternally!

1. Chorus

Christians, etch ye now this day
 Both in bronze and stones of marble!
 Come, quick, join me at the manger
 And display with lips of gladness
 All your thanks and all you owe;
 For the light which here breaks forth
 Shows to you a sign of blessing.

5. Récitatif

Nous rendons gloire à cette magnificence
Et nous approchons à présent de ta crèche
Et louons en paroles de joie
Ce que tu nous as apprêté;
L'obscurité ne nous effraie pas
Car nous voyons ta lumière infinie.

6. Choral

Gloire à Dieu, le Père,
Gloire à Dieu, son Fils unique,
Gloire à Dieu, le Saint-Esprit,
À jamais et aux siècles des siècles!

1. Chœur

Chrétiens, gravez ce jour
Dans le métal et le marbre.
Venez vite avec moi vers la crèche
Et rendez grâce en chants joyeux
Reconnaissants et soumis!
Car le rayon qui perce là,
Se montre à vous comme un rayon de grâce.

5. Recitativo

Honramos esta majestad
y nos acercamos a tu establo
para alabar con labios alegres,
lo que Tú nos has deparado;
La oscuridad no nos perturba
y vemos tu luz infinita.

6. Coral

¡Alabado sea Dios, el Padre
Alabado sea Dios, su único Hijo,
Alabado sea Dios, el Espíritu Santo,
por siempre y eternamente!

1. Coro

Cristianos gravad este día
En metal y mármol.
Venid y apresuraos conmigo hasta el pesebre
Y mostrad de vuestros labios alegres
Vuestra gratitud y deber,
Pues la luz llegándose
Cual resplandor de la Gracia se os muestra.

2. Recitativo

O selger Tag! o ungemeines Heute,
 An dem das Heil der Welt,
 Der Schilo, den Gott schon im Paradies
 Dem menschlichen Geschlecht verhieß,
 Nunmehr so vollkommen dargestellt
 Und suchet Israel von der Gefangenschaft
 und Sklavenketten
 Des Satans zu erretten.
 Du liebster Gott, was sind wir arme doch?
 Ein abgefallnes Volk, so dich verlassen;
 Und dennoch willst du uns nicht hassen;
 Denn eh wir sollen noch nach dem Verdienst
 zu Boden liegen.
 Eh muß die Gottheit sich bequemen,
 Die menschliche Natur an sich zu nehmen
 Und auf der Erden
 Im Hirtenstall zu einem Kinde werden.
 O unbegreifliches, doch seliges Verfügen!

3. Aria (Duetto)

Gott, du hast es wohl gefügt,
 Was uns itzo widerfährt
 Drum laßt uns auf ihn stets trauen
 Und auf seine Gnade bauen,
 Denn er hat uns dies beschert,
 Was uns ewig nun vergnügt.

4. Recitativo

So kehret sich nun heut
 Das bange Leid,

2. Recitative

8

O blessed day! O day exceeding rare, this,
 On which the world's true help,
 The Shiloh, whom God in the Paradise
 To mankind's race already pledged,
 From this time forth was perfectly revealed
 And seeketh Israel now from the prison and the chains
 of slav'ry
 Of Satan to deliver.
 Thou dearest God, what are we wretches then?
 A people fallen low which thee forsaketh;
 And even still thou wouldst not hate us;
 For ere we should according to our merits lie in ruin,
 Ere that, must deity be willing,
 The nature of mankind himself assuming,
 Upon earth dwelling,
 In shepherd's stall to be a child incarnate
 O inconceivable, yet blessed dispensation!

3. Aria (Duet)

9

God, thou hast all well accomplished
 Which to us now comes to pass.
 Let us then forever trust him
 And rely upon his favor,
 For he hath on us bestowed
 What shall ever be our pleasure.

4. Recitative

10

Transformed be now today
 The anxious pain,

2. Récitatif

Oh, jour béni! Oh jour d'aujourd'hui inhabituel,
 Lors duquel le Salut du monde,
 Le Schilo que Dieu déjà au Paradis
 Avait promis au genre humain,
 S'est révélé à présent à lui
 Et cherche à délivrer Israël de la captivité et de ses
 chaînes de l'esclavage
 De Satan.
 Ô Dieu bien-aimé! Misérables que nous sommes?
 Un peuple déchu qui t'a abandonné.
 Et pourtant Tu ne veux pas nous haïr!
 Car avant que nous gisions à terre sous le poids de nos
 fautes,
 La divinité doit consentir
 À se façonner à l'image humaine
 Et sur la terre,
 Naître dans une bergerie.
 Ô quelle décision inconcevable mais bénie!

3. Air (Duo)

Dieu, tu en as décidé ainsi,
 De ce qui adviendra de nous à présent.
 Ayons donc toujours confiance en lui
 Et comptons sur sa Grâce,
 Car c'est lui qui offre
 Ce qui fera notre bonheur à tout jamais.

4. Récitatif

Ainsi la situation a changé aujourd'hui,
 Les jours d'angoisse

2. Recitativo

¡Oh bendito día! ¡Oh excelso día,
 En el que la salvación del mundo,
 El héroe que Dios en el Paraíso prometió
 Se ha revelado plenamente
 Y liberará a Israel del cautiverio
 Y de las cadenas de la esclavitud de Satán.
 ¡Ay, amado Dios, cuán miserables somos,
 Un caído pueblo así te abandona,
 Y a pesar de eso no nos odias!
 Antes bien por nuestras faltas postrarnos deberíamos.
 Y he aquí que la divinidad
 La naturaleza humana en sí toma,
 En la tierra,
 En establo de pastores su Hijo.
 ¡Oh indecible, oh bendita dicha!

3. Aria (Duetto)

Dios, Tu has dispuesto
 Lo que ahora vivimos.
 Haz pues que en él confiemos
 Y construir sobre su Gracia,
 Ya que nos ha traído
 Lo que ahora y eternamente felices nos hace.

4. Recitativo

Y así conviértense hoy
 Los crudos pesares

Mit welchem Israel gängstet und beladen,
In lauter Heil und Gnaden.
Der Löw aus Davids Stamme ist erschienen,
Sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt,
Womit er uns in vor'ge Freiheit setzt.

5. Aria (Duetto)

Ruft und fleht den Himmel an,
Kommt, ihr Christen, kommt zum Reih'n,
Ihr sollt euch ob dem erfreuen,
was Gott hat anheut getan!
Da uns seine Huld verpfleget
Und mit so viel Heil beleget,
Daß man nicht g'nug danken kann.

6. Recitativo

Verdoppelt euch demnach, ihr heißen
Andachtsflammen,
Und schlagt in Demut brünstiglich zusammen!
Steigt fröhlich himmeln an,
Und danket Gott vor dies, was er getan.

7. Coro

Höchster, schau in Gnaden an
Diese Glut gebückter Seelen!
Laß den Dank, den wir dir bringen,
Angenehme vor dir klingen,
Laß uns stets in Segen gehn,
Aber niemals nicht geschehn,
Daß uns Satan möge quälen.

Which Israel hath troubled long and sorely burdened
To perfect health and blessing.
Of David's stem the lion now appeareth,
His bow already bent, his sword already honed,
With which he us to former freedom brings.

5. Aria (Duet)

Call and cry to heaven now,
Come, ye Christians, come in order,
Ye should be in this rejoicing
Which God hath today achieved!
For us now his grace provideth
And with such salvation sealet, h
More than we could thank him for.

6. Recitative

Redouble then your strength, ye ardent flames of
worship,
And come in humble fervor all together!
Rise gladly heavenward
And thank your God for all this he hath done!

7. Chorus

Highest, look with mercy now
At the warmth of rev'ent spirits!
Let the thanks we bring before thee
To thine ears resound with pleasure
Let us e'er in blessing walk,
Let it never come to pass
That we Satan's torments suffer.

Qu'endurait Israël,
Se sont transformés en Salut et Grâce.
Le lion de la famille de David est apparu,
Son arc est tendu, son épée est fourbie,
Avec laquelle il nous libérera.

5. Air (Duo)

Appelez et suppliez le Ciel,
Venez, ô chrétiens, venez dans les rangs,
Venez vous réjouir
De ce que Dieu a fait pour vous!
Car il nous approvisionne de sa clémence
Et nous recouvre de tant de salut
Qu'on ne peut lui en être assez reconnaissant.

6. Récitatif

Redoublez de vigueur donc, ô flammes brûlantes du
recueillement
Et unissez vos forces dans la ferveur et l'humilité!
Montez gaiement au ciel
Et rendez grâce à Dieu de ce qu'il a fait pour vous!

7. Chœur

Toi, le Très-Haut, considère avec bienveillance
Ces âmes ardentes et courbées devant toi!
Que les actions de grâces que nous t'apportons
Soient agréables à tes yeux,
Donne-nous toujours ta bénédiction
Mais ne permets jamais
Que Satan ne nous tourmente.

Que a Israel oprimen y atemorizan
En pura salvación y Gracia.
El León de la estirpe de David ha llegado,
Tensado su arco está, aguzada la espada
Con los que nuestra antigua libertad restituirá.

5. Aria (Duetto)

¡Clamad e invocad al cielo,
Venid cristianos, venid a las filas
Alegría sentir debéis
De lo que Dios os ha concedido!
Pues tal clemencia nos hace
Y tanto de salvación nos colma
Que en la justa medida agradecerlo no podemos.

6. Recitativo

¡Creded pues, ardientes llamas de la contemplación,
Y manteneos en unión y humildad con fervor!
Elevaos alegres al cielo
Agradeciendo lo que Dios os hace.

7. Coro

¡Altísimo, mira con tu Gracia
Hacia estas almas humilladas con fervor!
Que la gratitud que te ofrecemos
Complazca a tus oídos,
Danos que en bendición vivamos
Y en todo momento líbranos
De las insidias de Satán.

1. Coro

*Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget,
daß wir Gottes Kinder heißen.*

2. Choral

Das hat er alles uns getan,
Sein groß Lieb zu zeigen an.
Des freu sich alle Christenheit
Und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrieleis!

3. Recitativo

Geh, Welt! behalte nur das Deine,
Ich will und mag nichts von dir haben,
Der Himmel ist nun meine,
An diesem soll sich meine Seele laben.
Dein Gold ist ein vergänglich Gut,
Dein Reichtum ist geborget,
Wer dies besitzt, der ist gar schlecht versorget.
Drum sag ich mit größtem Mut:

4. Choral

Was frag ich nach der Welt
Und allen ihren Schätzen,
Wenn ich mich nur an dir,
Mein Jesu, kann ergötzen!

1. Chorus

14

*Mark ye how great a love this is that the Father hath
shown us, that we should be called God's children.*

2. Chorale

15

This hath he all for us now done
His great love to show alone.
Rejoice then all Christianity,
Give thanks for this eternally.
Kyrieleis!

3. Recitative

16

Hence, world! Retain then thy possessions.
I seek and want to gain nought from thee,
Now heav'n is my possession,
In which my soul shall find its true refreshment.
Thy gold, it is mere passing wealth,
Thy riches are but borrowed.
Their owner hath exceeding scant provisions.
I say thus with new strength of heart:

4. Chorale

17

What need I of this world
And all its idle treasures,
If I may but in thee,
My Jesus, find my pleasure!

1. Chœur

Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve afin que nous nous appelions les enfants de Dieu.

2. Choral

Par tout ce qu'il a fait pour nous,
Il a prouvé son grand amour.
Que toute la chrétienté s'en réjouisse
Et lui rende grâces pour l'éternité.
Kyrieleis!

3. Récitatif

Éloigne-toi, monde, et garde donc ce qui t'appartient,
Je n'en veux pas, je ne veux rien recevoir de toi,
Seul le Ciel m'appartient à présent,
C'est lui qui réconfortera mon âme.
Ton or est un bien périssable,
Ta richesse est enfouie,
Celui qui la possède est très mal pourvu.
C'est pourquoi je dis consolé et courageux:

4. Choral

Que m'importent le monde
Et tous ses trésors,
Alors qu'en toi, seul,
Mon Jésus, je trouve ma jouissance!

1. Coro

*Mirad qué amor el Padre nos mostró,
que hijos de Dios somos.*

2. Coral

En todo lo que por nosotros ha hecho
Su gran amor nos ha mostrado.
Por eso la cristiandad entera alégrase
Y eternamente agradéceselo.
¡Kirieleison!

3. Recitativo

¡Vete mundo! Con lo tuyo quédate,
Ni quiero ni deseo de ti nada poseer,
El cielo ahora mi parte es,
En él complácese mi alma.
Fugaz bien el oro es,
Oculta tu riqueza está
Y quien eso posea mal acopio tiene.
Por eso con firme valor exclamo:

4. Coral

Qué me importan el mundo
Y todos sus tesoros
Si para gozarme, Jesús,
De Ti necesito sólo.

Dich hab ich einzig mir
 Zur Wollust fürgestellt:
 Du, du bist meine Lust;
 Was frag ich nach der Welt!

5. Aria

Was die Welt
 In sich hält,
 Muß als wie ein Rauch vergehen.
 Aber was mir Jesus gibt
 Und was meine Seele liebt,
 Bleibet fest und ewig stehen.

6. Recitativo

Der Himmel bleibet mir gewiß,
 Und den besitz ich schon im Glauben.
 Der Tod, die Welt und Sünde,
 Ja selbst das ganze Höllenheer
 Kann mir, als einem Gotteskinde,
 Denselben nun und nimmermehr
 Aus meiner Seele rauben.
 Nur dies, nur einzig dies
 Macht mir noch Kümmeris,
 Daß ich noch länger soll auf dieser Welt verweilen;
 Denn Jesus will den Himmel mit mir teilen,
 Und darzu hat er mich erkoren,
 Deswegen ist er Mensch geboren.

Thee have I, only thee,
 Envisioned as my joy:
 Thou, thou art my delight;
 What need I of this world!

5. Aria

What the world
 Doth contain
 Must as though mere smoke soon vanish.
 But what I from Jesus have
 And that which my soul doth love,
 Bides secure and lasts forever.

6. Recitativo

That heaven waits for me is sure,
 Which I possess in faith already.
 Nor death, nor world, nor error,
 In truth, nor all the host of hell
 Can rob me, one of God's own children,
 Of heaven, now or anytime,
 And from my spirit take it.
 But this, but this one thing
 Doth cause me yet remorse,
 That I still longer here within this world should linger;
 For Jesus would a share of heaven grant me,
 And it was for this that he chose me,
 For this was he as man begotten.

C'est toi seul que j'ai choisi
 Pour objet de volupté:
 Toi, toi, tu es mon plaisir;
 Que m'importe le monde!

5. Air

Ce que le monde
 Porte en soi
 S'en ira comme une fumée.
 Mais ce que Jésus me donne,
 Et ce que mon âme aime
 Reste inchangé et demeure éternellement.

6. Récitatif

Le Ciel m'est assuré,
 Et je le possède déjà dans la foi.
 La mort, le monde et les péchés,
 Oui, même l'armée entière des enfers
 Ne pourra me ravir, moi enfant de Dieu,
 Ceci plus jamais de mon âme.
 Un seul et unique souci me ronge
 C'est que je doive séjourner encore longtemps
 sur cette terre;
 Car Jésus veut partager le ciel avec moi,
 Et il m'a élu pour cela,
 C'est ainsi qu'est né l'homme.

Mi deleite solamente
 En Ti fundado está:
 Tú, tú eres mi gozo;
 Nada el mundo me interesa.

5. Aria

Aquello que el mundo
 En sí contiene
 Como el humo se consumirá.
 Mas lo que Jesús me da
 Y mi alma ama
 Firme eternamente permanecerá.

6. Recitativo

Cierto es el cielo para mí,
 Pues ya en la fe lo poseemos.
 Ni la muerte, ni el mundo ni el pecado,
 Ni todos los ejércitos infernales
 Puesto que un hijo de Dios soy
 Ni ahora ni nunca
 De mi alma arrebatarlo pueden.
 Y sólo esto causa de mi dolor es,
 En el mundo por largo tiempo permanecer,
 Pues Jesús compartir el cielo conmigo desea,
 Y por eso me ha enaltecido,
 Y por eso Él como hombre ha nacido.

7. Aria

Von der Welt verlang ich nichts,
 Wenn ich nur den Himmel erbe.
 Alles, alles geb ich hin,
 Weil ich genug versichert bin,
 Daß ich ewig nicht verderbe.

8. Choral

Gute Nacht, o Wesen,
 Das die Welt erlesen,
 Mir gefällst du nicht.
 Gute Nacht, ihr Sünden,
 Bleibet weit dahinten,
 Kommt nicht mehr ans Licht!
 Gute Nacht, du Stolz und Pracht;
 Dir sei ganz, du Lasterleben,
 Gute Nacht gegeben!

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rillings Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

7. Aria

From the world I long for nought,
 If I but inherit heaven.
 All, yea, all I offer up,
 For I enough assurance have
 That I'll never know destruction.

8. Chorale

Now good night, existence
 Which the world hath chosen!
 Thou dost please me not.
 Now good night, transgression,
 Get thee far behind me,
 Come no more to light!
 Now good night, thou pomp and pride!
 Once for all, thou life of trouble,
 Thee "good night" be given!

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

7. Air

Je ne réclame rien du monde
 Pourvu que j'hérite du Ciel.
 Tout, tout, je donne tout
 Parce que je suis suffisamment sûr
 Que je subsisterai pour l'éternité.

8. Choral

Bonne nuit, ô être
 Qui a choisi le monde!
 À moi, tu ne me plais pas.
 Bonne nuit, vous les péchés,
 Restez loin derrière,
 Ne paraissez plus à la lumière!
 Bonne nuit, toi l'orgueil et le faste!
 À toi, vie de dépravation,
 Je te souhaite bonne nuit à jamais!

7. Aria

Del mundo nada quiero
 Si el cielo he de heredar.
 A todo, a todo renuncio,
 Pues grande es mi certeza:
 Por siempre no pereceré.

8. Coral

¡Buenas noches, oh ser
 Que has elegido el mundo!
 A mí no me complaces.
 ¡Buenas noches, pecados,
 Id atrás,
 No vengáis a la luz ya!
 ¡Buenas noches, oh soberbia y fasto!
 Buenas noches tengas, por fin,
 Tú, viciosa vida.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 62

Entstehung: zum 3. Dezember 1724

Bestimmung: 1. Advent

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Zehn Jahre nach der ersten schrieb Bach seine zweite Kantate über Martin Luthers Adventslied. Das Lied, eine Verdeutschung des lateinischen Hymnus „Veni redemptor gentium“, war gewissermaßen das Hauptlied unter den am 1. Advent im Gottesdienst gesungenen Choralen; 1714 hatte der Weimarer Konzertmeister lediglich dessen erste Strophe herangezogen. Der Rest des Textes von Erdmann Neumeister hatte daraus eine eigene theologische Gedankenführung entwickelt und Bach die damals neuartige, der italienischen Oper folgenden Form von Rezitativ und Arie vorgegeben.

1724, in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr, schreibt Bach Choralkantaten. Der Text dieser Kantaten übernimmt oder lehnt sich an den Wortlaut bekannter Kirchenlieder an, während das musikalische Material deutlichen Bezug auf die Chormelodien nimmt. Dies schließt die formale Beibehaltung von Rezitativen und Arien nicht aus; jedoch wird in ihnen der Text der mittleren Choralstrophen zusammengefaßt und seine Gedanken komprimiert wiedergegeben, während die Rahmensätze, in der Regel ein großformatiger Eingangsschor und ein schlichter Choralatz zum Abschluß, den Text wörtlich wiedergeben.

Interessanterweise hat Bach auf dem Einband beider erhaltenen Partituren den Ablauf des Leipziger (Advents-)

Gottesdienstes vermerkt. Dies verwundert im Fall der Kantate BWV 61 insofern, als dieses Stück bereits in Weimar komponiert worden war und von einer Wiederaufführung in Leipzig nichts bekannt ist. Alfred Dürr vermutet in diesem, als Quelle für die Aufführungsspraxis Bachscher Kantaten im Gottesdienst höchst erfreulichen Umstand, denn auch nicht mehr als „eine äußerliche Hervorhebung des Beginns eines neuen Kirchenjahres“ (Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, S. 102). Martin Petzoldt hingegen schließt aus der Diktion dieser Gottesdienstordnungen, „daß sie offenbar für einen Organisten gedacht waren, die nur als Vertreter tätig war; durch die Niederschrift Bachs sollte er offenbar sichere Kenntnis davon erhalten, zu welchen Gelegenheiten er zu ‘praeludiren’ hatte“ (Die Welt der Bach Kantaten, Bd. 3, Stuttgart u.a. 1999, S. 79).

Frappierend wirkt einmal mehr, wie Bach aus dem musikalischen Material der überaus charakteristischen Chormelodie ein repräsentatives Musikstück wie den Eingangsschor entwickelt. Die Melodie insgesamt besteht im wesentlichen aus Tonfolgen im Sekundabstand. An drei Stellen weitet sich diese Distanz zu Terzen. Und nur an einer Stelle, nämlich von der dritten zur vierten Note in der ersten und (identischen) letzten Choralzeile, umreißt sie eine Quart. Vor diesem Intervall steht, gleichsam als Ausgleich, ein repetierender Ton. Insgesamt also liegen die Töne der Melodie ungewöhnlich dicht beieinander. In dieser kleinteiligen Struktur findet Bach die Idee für seine Musik. Der unisono gespielte Eingangston h fächert sich auf in Tonrepetitionen und gebrochene Akkorde der Streicher sowie ein sequenzartiges, in Sekundschritten sich bewegendes Motiv. Sein „anapästischer“ Rhythmus wirkt affirmativ und schwungvoll. Es wird zunächst von den Oboen gespielt. Sobald die Streicher es in abgewandelter Form übernehmen, zitiert der

Baß die erste Zeile des Cantus firmus. Solchermaßen eingeführt scheint nun die ganze Orchestereinführung diesen charakteristischsten Teil des Chorals – mit den Repetitionen, dem Quartsprung und den auf- und abstrebenden Sekundschritten – zu betonen. Noch einmal folgt der Cantus firmus, jetzt in den Oboen, bevor die Chorstimmen einsetzen. Sie imitieren die Choralzeile vor, die dann, in langen Werten und unterstützt von einer Blechbläserstimme, endlich im Sopran erklingt. In gleicher Weise werden die drei übrigen Zeilen des Chorals durchgeführt, wobei die instrumentalen Zwischenspiele im wesentlichen bei der aus der ersten Zeile entwickelten Motivik verharren.

Dieser Eingangssatz ist ein festliches Stück und zieht den Hörer, wie man heute sagen würde, „hinein“ in das, was die Kantate über die bevorstehende Geburt des Erlösers nun verhandeln wird. Da ist zunächst eine ermutigende Arie im Siciliano-Rhythmus und in voller Besetzung – „hier werden die Schätze des Himmels entdeckt“! Im folgenden Rezitativ betont Bach durch Stimmführung und ariose Elemente Gottes Herrlichkeit und Thron, den „eingebornen Sohn“ (Abwärtsbewegung!), und Worte wie „Freudigkeit“ und „heller Glanz“. Die aufrüttelnde Musik der Arie Nr. 4 befaßt sich vor allem mit dem Gedanken des Streitens für den Sieg. Lediglich die Erwähnung des „Fleisches“ ist Bach ein retardierendes, eingetrübtes Moment wert. Eigentlich handelt es sich um eine bloße Continuo-Arie. Bach läßt mit der Baßstimme jedoch in Oktavlage die übrigen Streicher unisono mitspielen – „das Vermögen in uns Schwachen stark zu machen“?

Das folgende, von den nun wieder akkordisch geführten Streichern begleitete Rezitativ besänftigt die Szenerie; ungewöhnlich, daß Bach gleich zwei parallel geführte

Stimmen besetzt, ohne diesen eine dramatische, dialogisierende Rolle zuzuweisen! Der nun für Bachs Satz- und Klangkünste sensibilisierte Hörer mag darüber nachsinnen, in welcher Absicht Bach die letzte Zeile des Schlußchorals („immer und in Ewigkeit“) mit auffällig vielen von Kreuzen vorgezeichneten Tönen harmonisiert und dadurch in entlegene Bereiche des Tonspektrums vordringt.

*

Christen, ätzt diesen Tag BWV 63

Entstehung: zum 25. Dezember 1714

Bestimmung: 1. Weihnachtstag

Text: Dichter unbekannt, vielleicht Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Gesamtausgaben: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Zwischen dem 1. Advent und Weihnachten schwieg in Leipzig die Figuralmusik. Insofern hatte Bach etwas mehr Zeit als üblich, sich und seine Musiker auf die folgende Festzeit vorzubereiten. Für die Gottesdienste seines ersten Weihnachtsfestes in Leipzig schrieb er ein Sanctus (BWV 238) sowie das Magnificat in Es-Dur mit den weihnachtlichen Einlegesätzen (BWV 243 a). Diese Stücke wurden am ersten Feiertag im um 7 Uhr beginnenden Amt in der Thomaskirche (BWV 238) sowie dem Vespertagesdienst in der Nikolaikirche (BWV 243 a) musiziert. Für die verschiedenen Gottesdienste der folgenden Tage entstanden außerdem die Kantaten „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40), „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“ (BWV 64) sowie, bis zum Epiphaniastag am 6. Januar, die Kantaten BWV 190, 153 und 65.

Es verwundert also nicht, daß Bach für den 1. Weihnachtstag auf eine bereits früher entstandene Kantate zurückgriff. „Christen ätzet diesen Tag“ wurde allerdings gleich dreimal musiziert: im Amt der Thomaskirche, anschließend im Gottesdienst der Pauliner Kirche und schließlich in der um 13.30 Uhr beginnenden Vesper in der Nikolaikirche. Diese Häufung von Terminen hing mit Bachs zahlreichen Aufgaben als Director musicus und Hauptverantwortlichem für die Kirchenmusik in Leipzig zusammen, die an den hohen Feiertagen verständlicherweise kumulierten.

Die Kantate BWV 63 ist wohl 1714 im Weimarer Weihnachtsgottesdienst erklingen. Seit jenem Jahr gehörte die Komposition von Kantaten, wenn auch nur im monatlichen Turnus, zu Bachs Amtspflichten. Entstanden ist das Stück vielleicht noch früher. 1713 hatte sich Bach an die Liebfrauenkirche zu Halle an der Saale beworben. Obwohl er das Amt nicht erhielt, beteiligte er sich drei Jahre später noch an der Abnahme der neuen Orgel dieser Kirche. Möglicherweise wurde die festliche und nicht geringe Eindrücke vom Können seines Schöpfers hinterlassende Kantate bei einer dieser Gelegenheiten aufgeführt. Außerdem weist der Text in die Geburtsstadt Händels. Auffällig stimmt er mit einem Libretto überein, das der Pfarrer der Liebfrauenkirche, Johann Michael Heineccius, für eine vom Musikdirektor der Marktkirche, Gottfried Kirchhoff, komponierten Kantate zum Reformationsjubiläum 1717 verfaßte. Gab es eine gemeinsame Urform?

Alfred Dürr verdanken wir die Beobachtung, daß die Kantate, wiewohl zu Weihnachten 1723 und – mit einer obligaten Orgelstimme anstelle der Oboe im 3. Satz – möglicherweise 1729 aufgeführt, kaum weihnachtliche Züge trägt. Es fehlen z.B. „die Hirtenmusik, das Wie-

genlied, das ‘Ehre sei Gott in der Höhe’ der Engel, Weihnachtslieder, überhaupt jeglicher Choral“. Dafür ist die Kantate auffällig symmetrisch gebaut. Das Secco-Rezitativ im Zentrum umschreibt die zentrale Botschaft des Festes, daß nämlich banges Leid in Heil und Gnade sich kehrt. Vor und nach diesem Rezitativ erklingt je eine Arie. Vor bzw. nach diesen Arien steht je ein umfängliches, accompagnato begleitetes Rezitativ. Beide Stücke zeichnet die weite harmonische Führung und Affektbeladenheit aus. Den Rahmen bildet je ein festlicher Chor, in dem Bach – einmalig in seinem Oeuvre – vier (!) Trompeten besetzt.

Übrigens sind von diesem Stück je zwei Stimmen für die Alt- und Tenorpartie erhalten. Wenn aus diesen Stimmen je zwei Sänger gesungen haben und man für Sopran und Baß dasselbe Volumen annehmen darf, werden an den Aufführungen sechzehn Sänger mitgewirkt haben – ein Argument gegen die Theorie der Chorzusammensetzung aus je vier Solisten und Ripienisten. Rein aufführungspraktisch macht diese recht große Sängerzahl natürlich Sinn – das festliche Volumen des Orchesterapparates und die gleich dreifache Aufführung an einem Tag hat die Musiker sicher besonders gefordert.

*

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget BWV 64

Entstehung: zum 27. Dezember 1723

Bestimmung: 3. Weihnachtstag

Text: Frei nach Johann Oswald Knauer (1720). Satz 1: 1. Johannes 3, 1. Satz 2: Strophe 7 des Liedes „Gelobet seist du, Jesu Christ“ von Martin Luther (1524). Satz 4: Strophe 1 des Liedes „Was frag ich nach der Welt“ von Balthasar Kindermann (1664). Satz 8: Strophe 5 des Liedes „Jesu, meine Freude“ von Johann Franck (1650).
Gesamtausgaben: BG 16: 113 und 371 – NBA I/3

Bachs geistliche Kantaten sind Predigtmusik. Das heißt: sie standen im Gottesdienst an einem bestimmten Platz und hatten die deutliche Funktion, im Kontext von Liturgie, Verkündigung und Auslegung auch die sinnliche Wahrnehmung des Gottesdienstbesuchers anzusprechen. Daß diese Funktionalität zeitgebunden ist, liegt auf der Hand. Eine sich verändernde Gesellschaft entwickelt, wenn überhaupt, andere Bedürfnisse und Ausdrucksweisen persönlichen Glaubens. Die Kirche folgt ihr darin. Bachs Kantatenmusik unterliegt daher der Gefahr einer Musealisierung. Der einst lebendige Ausdruck religiöser Befindlichkeit wandelt sich zum Kulturgut, das es zu pflegen gilt, und sei es auf die eindimensionale Weise, nur die Fassade zu reinigen, um, auf Kosten des Kontextes, eine Art authentischen Zustand wiederherzustellen.

Immerhin eröffnet und rechtfertigt sich damit auch der philologische Blick auf die formale Gestaltung. Von ihrer Wirkung auf den zeitgenössischen Hörer läßt sich nur schwer etwas sagen. Was wird der Besucher des Gottesdienstes am Morgen des 27. Dezember 1724 in der Leipziger Thomaskirche bei der Aufführung der vorliegenden Kantate gedacht und empfunden haben? Nach den

Festmusiken der vergangenen Tage hörte er einen Eingangschor, der ohne jedes instrumentale Vorspiel mit dem *tutti* gesungenen Wort „Sehet“ beginnt, um sich dann der Vorstellung eines langen, gewundenen Fugenthemas in den Sopranstimmen hinzugeben. Die Stimmen setzen in absteigender Reihenfolge ein: Alt, Tenor, Baß. Ein großes Intervall läßt das Wort „welch“ hervorstechen. Ebenso insistiert die Aufforderung, hinzusehen auf die Liebe des Vaters. Sie wird durch einen Halteton betont. Den Schluß des hier vertonten Bibelwortes hängt Bach lapidar und kadenzartig an diese Fuge an.

Gleich danach folgt ein Choral und, nach einem kurzen Rezitativ, ein weiterer. Erst jetzt, als fünften Satz, schreibt Bach eine Arie, der – getrennt durch ein weiteres Rezitativ – eine zweite folgt. Die Choralstrophe „Gute Nacht, o Wesen“ beschließt die Kantate – Worte, die man am Ende einer Weihnachtskantate kaum erwarten würde. Der heutige Hörer kennt die raffinierte Choralbearbeitung Bachs aus der Motette BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69), deren immer wieder versuchte frühe Datierung in das Jahr 1723 durch diese Parallele neue Nahrung finden könnte.

Die formale Gestaltung dieser Kantate ist alles andere als gewöhnlich; eine ähnliche Zahl von Chorälen hat Bach nur noch einmal, nämlich in der tags zuvor aufgeführten Kantate „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ (BWV 40) eingesetzt. Deshalb wird gelegentlich eine Identität der Autoren beider Texte vermutet. Natürlich hat Bach in seinen ersten Leipziger Jahren und angesichts der Fülle der Kantatenproduktion viel experimentiert. Ein geeigneter Jahrgang von Texten stand nicht zur Verfügung. Hans-Joachim Schulze, der sich immer wieder mit der Frage nach Bachs Textdichtern befaßt (zuletzt in Vorträgen bei der Internationalen Bachakademie Stuttgart und

in: Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 109 ff.), weist auf die hohen Ansprüche Bachs an „theologischem Gehalt, literarischer Qualität und musikalischer Brauchbarkeit“ hin und auch auf den Willen Bachs, sich von seinem Amtsvorgänger Johann Kuhnau durch Verwendung neuer Texte abzugrenzen.

Dennoch wird man die Ursachen der ungewöhnlichen Form in den Inhalten der Texte und ihrer subtilen Auslegbarkeit durch Bachs musikalische Kunst zu suchen haben. Das heißt eben: in der Funktion dieser Musik. Zum Verständnis des Gedankengangs dieser Kantate hat man sich daher von allen modernen, in Mitteleuropa virulenten Vorstellungen des Weihnachtsfestes zu lösen. Der Eingangsschor stellt die Liebe Gottes in den Mittelpunkt. Die musikalische Rhetorik des Fugenthemas stößt den Hörer auf diesen Begriff; die unermessliche Quantität und Qualität dieser Zuwendung könnte das ungewöhnliche Intervall rechtfertigen; die Einsatzfolge der Stimmen betont die Richtung der von oben in die Welt gegebenen Liebe. Die ausgesuchte Strophe des anschließenden Chorals (Nr. 2) bekräftigt diesen Gedanken und verallgemeinert ihn für die Gesamtheit der Gemeinde. Das folgende Rezitativ beginnt mit einer aufsteigenden Tonleiter im Continuo – der Text spricht von Weltensagung und Hinwendung zum himmlischen Reichtum. Und wieder bekräftigt und verallgemeinert ein Choral diesen Gedanken.

Damit ist der Punkt erreicht, an dem einmal mehr die Frage nach dem Mit- und Gegeneinander von irdischem und himmlischem Wesen behandelt werden kann. Die Arie Nr. 5 betont dies schon in ihrer Einleitung. Tanzcharakter (Gavotte) und das in sich kreisende Motiv des Continuo (und später der Violinen) könnten Abbild des Weltlichen sein, die aufsteigende Bewegung in den Violin-

nen den Gedankengang des Rezitativs Nr. 3 fortspinnen. Der Mittelteil, der von Jesu Gaben spricht, hält sich in diesen Mitteln merklich zurück und betont stattdessen durch Haltetöne die ewige Beständigkeit dieser Gaben. Die zweite Arie (Nr. 7) dagegen scheint innerlicher und zugleich, im wiegenden 6/8-Takt und dem Erreichen einer Dur-Tonart, zuversichtlicher. Der weiche, subjektive Ton der Oboe d'amore konzertiert mit der gleichen Altstimme, die bereits im Rezitativ Nr. 3 die Weltensagung gefordert hatte und sich hier sozusagen selbst bekräftigt. Wie in der bereits genannten Motette BWV 227 insistiert Bach auf dem Wort „nichts“.

Der abschließende Choral wäre nicht von Bach, verzichtete er auf Textausdeutung durch Harmonik und Stimmführung. In diesem Fall beschreibt Bach die gänzliche Abkehr vom Lasterleben durch einen „Diabolus in musica“ (Tritonus) im Tenor. Und er trübt die Weihnachtsstimmung durch die Chromatisierung der Schlußzeile kräftig ein. Daß die Liebe Gottes sich zuletzt im Abschied von der Welt zeigt, wo es doch gerade galt, die Geburt Jesu zu feiern, bietet auch heute noch Stoff für nachdenkliche Hörer und Musikliebhaber. Ein Beispiel für die Aktualität Bachscher Musik, 250 Jahre nach dem Tod des Komponisten und am Ende eines Jahrhunderts, das vielleicht nur von der Illusion des Prinzips Hoffnung lebte.

Now come the gentiles' Saviour BWV 62

Composed for: 3 December 1724

Performed on: First Sunday in Advent

Text: Adapted from the hymn with the same opening line by Martin Luther (1524). Identical wording: Verses 1 and 8 (movements 1 and 6); reworded (by anonymous author): verses 2 to 7 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Ten years after his first version, Bach composed his second cantata on Martin Luther's Advent hymn. The hymn, which is a German adaptation of the Latin *Veni redemptor gentium*, was to some extent the most important of the chorales of the First Sunday service in Advent. In 1714, when he was still concertmaster in Weimar, Bach had only set its first verse to music, out of which the remaining text by Erdmann Neumeister developed a theological interpretation of its own, compelling Bach to use the then novel recitative/aria form taken from the Italian opera.

In 1724, his second year in office in Leipzig, Bach wrote chorale cantatas. The texts of these cantatas are taken from or closely follow those of well-known church hymns, while the musical material bears a clear reference to chorale melodies. This does not rule out the use of recitatives and arias but they serve to recapitulate the texts of the central chorale verses and demonstrate Bach's reflections in a concise form, while the framing movements – generally a large-scale opening chorus and a simple final chorale – follow the text verbatim.

Interestingly Bach noted the sequence of the Leipzig (Advent) service on the cover of both preserved scores. This is surprising for cantata BWV 61 in that this piece

was already composed in Weimar and we know nothing of a new performance in Leipzig. Alfred Dürr suggests that this circumstance, which is a very welcome source for the performance practice of Bach's cantatas in church service, only served "to highlight the beginning of a new ecclesiastical year" (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1995, p. 102). In contrast, Martin Petzoldt concludes from the diction of these service notes, "that they were obviously meant for an organist, who only worked as a replacement; Bach's notes obviously meant to tell him on what occasions it was safe to play a prelude" (*Die Welt der Bach Kantaten*, vol. 3, Stuttgart et al. 1999, p. 79).

Again it strikes us how Bach develops a prestigious composition and an opening chorus from the musical material of the highly distinctive chorale melody. The melody mainly consists of tone sequences with second intervals. Three times this interval is enlarged to a third. And only once – between the third and fourth notes of the first and (identical) last line of the chorale, is it an entire fourth. This interval is preceded by a repetitive note, as if to compensate. On balance, the notes of the melody are all unusually close together. And Bach finds inspiration for his music in this small-scale structure. Played in unison, the opening B fans out into tone repetitions and arpeggiated chords in the strings and a sequence-like motif moving in second steps. This "anapaestic" rhythm sounds affirmative and dynamic. It starts in the oboes. As soon as it moves on to the strings in a variation, the bass quotes the first line of the cantus firmus. After this prelude, the entire orchestral introduction seems to emphasise this characteristic part of the chorale – with repetitions, the leap in the fourth and the rising and falling second intervals. The cantus firmus reappears, now in the oboes, before the choir starts to

sing. It anticipates the chorale line, until it finally appears in the soprano in long notes accompanied by the brass instruments. The three other lines of the chorale are executed in a similar fashion, with instrumental episodes based mainly on motifs from the first line.

This opening movement is a festive piece of music and, speaking in modern terms, it involves the listener in what the cantata wants to tell us about the imminent birth of the Redeemer. It starts with an encouraging aria in siciliano rhythm and with full instrumentation – “here all the treasures of heaven are to be found”! In the following recitative Bach emphasises God’s glory and throne, the “begotten son” (descending movement!), and words like “gladness” and “brilliant light”. The rousing music of aria no. 4 focuses mainly on battle and victory. Only on the word “flesh” does Bach bestow a retarding, troubled element. Actually this is just a continuo aria. But Bach has the other strings playing along in unison with the bass voice – “to make the power in us weak humans strong”?

The following recitative accompanied by the – again – chordal strings calms down the situation; unusual for Bach to cast two parallel voices at once, without giving them a dramatic dialogue! The listener, who is aware of Bach’s composition and tonal skills, may reflect on what moved Bach to harmonise the last line of the final chorale (“always and in eternity”) with a conspicuous number of notes in sharp keys, thus stretching to distant realms of the tonal spectrum.

✱

Christians, etch ye now this day BWV 63

Composed for: 25 December 1714

Performed on: Christmas Day

Text: Unknown author, possibly Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Complete editions: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Between the First Sunday in Advent and Christmas no figural music was performed in Leipzig. This gave Bach a bit more time than usual to prepare himself and his musicians for the following holidays. For the services of his first Christmas in Leipzig he wrote a *Sanctus* (BWV 238) and the Magnificat in E Flat Major with extra movements for Christmas (BWV 243 a). These works were played on Christmas Day in the service in St. Thomas Church starting at 7 a.m. (BWV 238) and at Vespers in St. Nicholas Church (BWV 243 a). And for the services of the following days he composed the cantatas *For this is appeared the Son of God* (BWV 40), *Mark ye how great a love this is that the Father* (BWV 64) and, up to Epiphany on 6 January, the cantatas BWV 190, 153 and 65.

So it comes as no surprise that Bach used a previously composed cantata for Christmas Day. And *Christians, etch ye now this day* was performed three times: at service in St. Thomas, then at service in St. Paul’s and finally at Vespers starting at 1.30 p.m. in St. Nicholas. This accumulation of performances had something to do with Bach’s numerous responsibilities as musical director and the fact that he was generally in charge of all church music in Leipzig, which meant a heavy workload on major religious holidays.

Cantata BWV 63 was probably first performed at Christmas service in Weimar in 1714. Since then writing cantatas, albeit only one every month, was one of Bach's official duties. The cantata may have been composed at an even earlier date. In 1713 Bach had applied for a post at the Liebfrauen Church in Halle. Although he didn't receive the post, he did help inspect a new organ in this church three years later. Perhaps this festive cantata, which left rather a good impression of its creator's abilities, was performed on one of these occasions. Moreover, the text includes references to Händel's birthplace. It bears a remarkable resemblance to a libretto penned by the vicar of Liebfrauen Church, Johann Michael Heineccius, for a cantata by the musical director of the Market Church, Gottfried Kirchhoff, composed for the 1717 anniversary of the reformation. Perhaps both works are based on the same original.

Alfred Dürr observed that the cantata hardly shows much Christmas spirit, although it was performed at Christmas 1723 and – with an obbligato organ replacing the oboe in the third movement – possibly in 1729. For example, there is no “shepherds’ music, no lullaby, no ‘Glory be to God’ of the angels, no Christmas carols, and no chorale at all”. However, the cantata has a strikingly symmetric structure. The central secco recitative contains the key message of the feast – that anxious pain be transformed into salvation and mercy. The recitative is sandwiched between two arias. Before and after the arias come extensive, accompagnato recitatives that are striking for their wide harmonic composition and strong *affekt*. The two framework movements are festive choruses with four (!) trumpets each – a unique instrumentation in Bach's oeuvre.

By the way, two scores of this cantata each still exist for the alto and tenor voices. If we assume a cast of two singers for these voices and the same number for soprano and bass, a total of sixteen singers took part in the performances – this would speak against the theory that Bach's choir consisted of four soloists and ripieno performers each. From the practical performance aspect this rather large number of singers would of course make sense – the festive volume of the orchestra and the three performances they had to give on one day were probably rather a strain on the musicians.

*

**Mark ye how great a love this is that the Father
hath shown us BWV 64**

Composed for: 27 December 1723

Performed on: Third Day of Christmas

Text: Adapted from Johann Oswald Knauer (1720).

Movement 1: 1. John 3, 1. Movement 2: verse 7 of *Gelobet seist du, Jesu Christ* by Martin Luther (1524).

Movement 4: verse 1 of *Was frag ich nach der Welt* by Balthasar Kindermann (1664). Movement 8: verse 5 of *Jesu, meine Freude* by Johann Franck (1650).

Complete editions: BG 16: 113 and 371 – NBA I/3

Bach's sacred cantatas are sermon music. In other words, they were a fixture of the service and had a clearly defined function in that they were to appeal to the senses in the context of liturgy, evangelism and interpretation. This function obviously changed in the course of time. A changing society develops, if at all, other needs and ways to express personal beliefs, and the church follows suit. Bach's cantatas are thus at risk of becoming museum pieces. What was once the living

expression of religious belief has become a cultural heritage we need to preserve, and be it only by cleaning the facade to restore a kind of authentic state, while disregarding the context.

Still, this opens and justifies a philological view of the formal structure. It is difficult to conjecture about its impact on the contemporary listener. So what were the thoughts and feelings of the congregation in Leipzig's St. Thomas Church on the morning of 27 December 1724, when this cantata was performed? After the festive music of the past few days, they heard an opening chorus without any instrumental prelude that started with a full cast singing the words *Sehet* (Mark ye), followed by the introduction of a long, winding fugue theme in the soprano voices. The voices start in descending order: alto, tenor, bass. A big interval stresses the word *welch* (how). The command to mark the love of the Father is just as insistent. It is emphasised by a long note. Bach simply tags the remainder of the Gospel text on to this fugue like a cadence.

There follows a chorale and, after a short recitative, a second chorale. Only in the fifth movement does Bach add an aria followed by a second – after another recitative. The cantata ends with the chorale verse *Good night, thou creature* – words that we would hardly expect at the end of a Christmas cantata. Today's listener knows Bach's sophisticated chorale setting from the motet BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69), and this parallel could give fresh impetus to attempts to date the motet as early as 1723.

The formal structure of the cantata is quite extraordinary; Bach only used a similar number of chorales in one other work, the cantata of the previous day *For this*

is appeared the Son of God (BWV 40), leading to the assumption that the texts of both cantatas were by the same librettist. Of course, Bach experimented a lot in his first years in Leipzig and with his rich cantata output. No suitable libretto cycle was available to him. Hans-Joachim Schulze, who focuses on the issue of Bach's librettists (most recently in papers for the Internationale Bachakademie Stuttgart and in: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 109 ff.), points out Bach's high standards regarding "theological substance, literary quality and musical usability" and his determination to distance himself from his predecessor Johann Kuhnau by using new texts.

Still, the reasons for this unusual form are to be found in the substance of the texts and their capacity for subtle interpretation through Bach's musical abilities. In other words in the function of the music. To understand the line of thought of this cantata we must distance ourselves from any modern ideas of Christmas we may have in Central Europe. The opening chorus focuses on the love of God. The musical rhetoric of the fugue theme is a hint for the listener; the immeasurable quantity and quality of this affection could justify the unusual interval; the sequence of the voices emphasises the course of God's love descending into the world from above. The chosen verse of the following chorale (no. 2) confirms this thought and generalises it for the whole congregation. The following recitative starts with an ascending scale in the continuo – the text speaks of abandoning the world for heaven's riches. And again a chorale confirms and generalises this reflection.

This takes us to a point where the question of the co-existence or opposition of earthly and heavenly existence can be discussed. Aria no. 5 already emphasises

this in its introduction. Its dance-like character (gavotte) and the wavering continuo (and later violin) motif could portray the earthly part, while the ascending motion in the violins continues the line of thought of recitative no. 3. The heart of the cantata, which speaks of Jesus' gifts, holds back noticeably with the use of such means, while emphasising the lasting nature of these gifts through long notes. In contrast, the second aria (no. 7), seems to be more emotional and, with its swaying 6/8 time and major key, more optimistic. The soft, subjective sound of the oboe d'amore plays with the same alto voice that asked us to abandon the world in recitative no. 3 and more or less confirms itself here. Like in the already mentioned motet BWV 227 Bach stresses the word "nothing" here.

The final chorale would be no true Bach composition, if it didn't interpret the text by harmonic and compositional means. In this case Bach describes total renunciation of a life of sin through a devil in music (tritone) in the tenor. And he casts a heavy damper on the Christmas spirit with a chromatic final line. The fact that God's love finally shows itself in retirement from the world at a time when we are celebrating Jesus' birth, is still an interesting point for thoughtful listeners and music lovers. A case in point for the modernity of Bach's music, even now, 250 years after the composer's death and at the end of a century that perhaps only lived on the illusion of hope as a principle.

Viens à présent, Sauveur des païens BWV 62

Création: le 3 décembre 1724

Destination: le premier dimanche de l'Avent

Texte : suivant le lied ayant le même début de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot: Strophes 1 et 8 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): Strophes 2 à 7 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Bach écrit sa deuxième cantate sur le lied de l'Avent de Martin Luther dix après la première. Ce lied, forme allemande de l'hymne latin «Veni Redemptor gentium», était le cantique principal en quelque sorte sur lequel les chorals étaient chantés lors du service religieux du premier dimanche de l'Avent; en 1714, cependant, le «Concertmeister» de Weimar n'avait fait appel qu'à la première strophe de ce cantique. Un raisonnement théologique particulier s'était développé à partir du reste du livret écrit par Erdmann Neumeister et Bach lui avait donné la forme de récitatif et d'air, suivant le modèle de l'opéra italien, qui était alors tout nouveau.

Bach écrit des cantates-chorals en 1724 qui est sa deuxième année de fonction à Leipzig. Le texte de ces cantates reprend ou s'inspire du texte de cantiques connus alors que le matériel musical se rapporte nettement aux mélodies choral. Ceci n'exclut pas que la forme en récitatifs et airs soit conservée; néanmoins le texte des strophes choral du milieu sera résumé dans ces récitatifs et airs et les pensées qui y sont contenues, y seront présentées sous forme comprimée, alors que les mouvements extrêmes, en général un chœur d'introduction de grand format et un mouvement choral modeste comme conclusion, restituent mot pour mot le texte.

Il est intéressant de constater que Bach avait noté, sur la couverture des deux partitions conservées, le déroulement du service religieux du premier dimanche de l'Avent à Leipzig. Ceci est étonnant dans le cas de la cantate BWV 61 dans la mesure où ce morceau avait déjà été composé à Weimar et où on ne connaît pas de nouvelle exécution à Leipzig. Alfred Dürr suppose qu'il ne s'agit là que «d'une manière de mettre le début de la nouvelle année liturgique en relief», ce qui est une source extrêmement réjouissante sur la pratique d'exécution des cantates de Bach durant le service religieux (Les cantates de Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, p. 102). Martin Petzoldt par contre conclut en rapport avec ces explications sur l'ordonnance du culte «qu'elles auraient été destinées à un organiste qui jouait le rôle de remplaçant, et que Bach, par ces explications, voulait manifestement lui donner des informations précises sur les moments où il aurait à 'préluder'» (Le monde des cantates de Bach, Volume 3, Stuttgart et autres. 1999, p. 79).

Ce qui frappe une fois encore, c'est la manière dont Bach, à partir du matériel musical de la mélodie choral qui est extrêmement caractéristique, réussit à créer un morceau musical représentatif comme le chœur d'introduction. La mélodie globale se compose pour l'essentiel de successions de notes en intervalles de secondes. Cet intervalle s'élargit à des tierces à trois endroits. Et à un seul endroit, à savoir de la troisième à la quatrième note du premier et dernier (identique) vers du choral, il s'étend à une quarte. Avant cet intervalle, se trouve un ton répété, jouant en quelque sorte le rôle de compensation. Dans l'ensemble, les tons de la mélodie se trouvent très proches les uns des autres, ce qui est inhabituel. Bach trouve ses idées de composition dans cette structure en petites parties. La note d'entrée «si», jouée à l'unisson, se diversifie en répétitions de tons et en accords brisés, joués par les

cordes, ainsi qu'en un motif séquentiel, se déplaçant en intervalles de seconde. Son rythme «en anapestes» a un effet affirmatif et entraînant. Il est joué tout d'abord par les hautbois. Dès que les cordes le reprennent sous une forme modifiée, la basse chante le premier vers du cantus firmus. Introduite de la sorte, toute l'ouverture orchestrale semble mettre l'accent sur cette partie caractéristique du choral – avec les répétitions, le saut de quarte et les intervalles de secondes ascendantes et descendantes. Une fois encore, le cantus firmus suit, mais à présent joué par les hautbois avant que les voix du chœur n'attaquent. Elles préiminent le vers du choral qui retentit finalement en soprano en valeurs longues et soutenues par les cuivres. Les trois vers restants du choral sont exécutés de la même manière, alors que les intermèdes instrumentaux persèverent pour l'essentiel dans la reproduction des motifs développés dans le premier vers.

Ce mouvement d'introduction est un morceau solennel et entraîne, comme l'on dirait aujourd'hui, l'auditeur dans le débat au sujet de la proche naissance du Sauveur. Tout d'abord, un air encourageant se balance sur un rythme de sicilienne, joué par tout l'effectif – «Voici que les trésors du ciel se dévoilent!» Dans le récitatif suivant, Bach met l'accent sur la gloire de Dieu et son trône, le «fils unique» (mouvement descendant !) et les mots «joie» et «éclat lumineux», utilisant le contrepoint et les éléments arioso. La musique de l'air n° 4 qui arrache l'auditeur de toute indifférence, se consacre avant tout à l'idée du combat pour la victoire. Finalement Bach souligne, à l'aide d'un moment retardé, l'ombre au tableau que représente la «chair». Il s'agit en fait d'un simple air de basse continue. Bach laisse cependant les autres cordes jouer à l'unisson et doubler la voix de basse à l'octave supérieure – «À renforcer nos capacités à nous, faibles humains»!

Le récitatif suivant, accompagné des cordes menées à nouveau en accords, vient apaiser la scène; Bach place deux voix en duo sans leur accorder un rôle de dialogue dramatique, ce qui est inhabituel chez lui! L'auditeur qui est à présent sensibilisé à l'art des mouvements et des sonorités de Bach pourra méditer sur la question à savoir pourquoi Bach attribue au dernier vers du choral final («à jamais et aux siècles des siècles») un nombre spectaculaire de tons en dièse et pènetre ainsi dans des zones lointaines du spectre sonore.

*

Chrétiens, gravez ce jour BWV 63

Création: le 25 décembre 1714

Destination: pour le premier jour de Noël

Texte: Poète inconnu, peut-être Johann Michael Heinecius (1674-1722)

Éditions complètes: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Entre le premier dimanche de l'Avent et Noël, on ne jouait pas de musique figurative à Leipzig. C'est ainsi que Bach avait plus de temps que d'habitude pour se préparer, lui et ses musiciens, à la période de fête qui approchait. Pour les services religieux de sa première fête de Noël à Leipzig, il écrivit un Sanctus (BWV 238) ainsi qu'un Magnificat en mi bémol majeur avec les mouvements sur des textes de Noël (BWV 243 a). Ces morceaux furent joués lors du premier jour de fête pour le service commençant à 7 heures dans l'église Saint Thomas (BWV 238) ainsi que lors du service des vêpres dans l'église Saint Nicolai (BWV 243 a). Il créa les cantates «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes» (Le Fils de Dieu est apparu pour cela) (BWV 40), «Sehet, welch eine Liebe hat uns

der Vater erzeiget» (Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve) (BWV 64) ainsi que, jusqu'à la fête de l'Épiphanie, le 6 janvier, les cantates BWV 190, 153 et 65 pour les différents services religieux des jours prochains.

Il n'est donc pas étonnant que Bach recourut pour le premier jour de Noël à une cantate créée auparavant. «Chrétiens, gravez ce jour» a d'ailleurs été jouée trois fois: lors du service à l'église Saint Thomas, ensuite lors du service à l'église Saint Paul et enfin lors des vêpres qui commencent à 13.30 heures à l'église Saint Nicolai. Cette accumulation de dates venait du fait que Bach remplissait de nombreuses tâches en tant que directeur musices et en tant que premier responsable de la musique d'église à Leipzig, missions qui s'accumulaient bien sûr lors des jours de grandes fêtes.

La cantate BWV 63 a sans doute retenti en 1714 au cours du service religieux de Noël à Weimar. Depuis cette année-là, composer des cantates, si ce n'est qu'une par mois, faisait partie des devoirs que Bach devait remplir. Le morceau fut peut-être créé à une date encore plus précoce. En 1713, Bach avait posé sa candidature au poste d'organiste de la Liebfrauenkirche de Halle sur la Saale. Bien qu'il n'obtint pas ce poste, il prit part, trois années plus tard, à la réception du nouvel orgue de cette église. Il est fort probable que la cantate de fête qui, ayant laissé une impression non des moindres du talent de son créateur, ait été exécutée lors d'une de ces occasions. En outre, le texte renvoie à la ville natale de Händel. Il concorde tout particulièrement avec un livret que le pasteur de la Liebfrauenkirche, Johann Michael Heineccius, rédigea pour une cantate composée par le directeur de musique de l'église Saint Marc, Gottfried Kirchhoff, à l'occasion du deuxième centenaire de la Réforme en 1717. Existait-il une première forme commune?

Nous devons à Alfred Dürr d'avoir observé que la cantate n'évoque que de très loin l'atmosphère de Noël aussi bien lors du Noël 1723 et probablement de 1729 – avec une voix d'orgue obligé à la place des hautbois du troisième mouvement. Il y manque par exemple «la musique des bergers, le chant du berceau, la 'Gloire à Dieu au plus haut des cieux' des anges, les chants de Noël, l'œuvre est aussi dépourvue de tout choral». Par contre la cantate est construite de manière parfaitement symétrique. Le récitatif en style «sec» au centre traduit le message central de la fête, à savoir que les jours d'angoisse se transforment en Salut et Grâce. Un air se place avant et après ce récitatif. Avant et/ou après ces airs, vient un vaste récitatif en accompagnato. Ces deux pièces sont caractérisées par une large harmonie et un côté fort émotionnel. Un chœur solennel à chaque extrémité forme le cadre de la cantate, chœur dans lequel Bach – fait unique dans son œuvre – fait joué quatre (!) trompettes.

Deux voix respectivement pour la partie alto et la partie ténor ont d'ailleurs été conservées. Si l'on peut supposer que deux chanteurs par voix ont chanté ces registres et que le soprano et la basse avaient le même volume, seize chanteurs formaient alors l'effectif des exécutions – un argument qui se pose à l'encontre de la théorie qui dit que le chœur était composé de quatre solistes et de quatre ripienos. Rien que du point de vue pratique, ce nombre assez élevé de chanteurs a bien sûr un sens – le volume solennel de l'effectif orchestral et l'exécution triple pour un seul jour a sans doute exigé des musiciens des efforts particuliers.

*

Voyez, de quel amour le Père nous a fait preuve BWV 64

Création: pour le 27 décembre 1723

Destination: pour le troisième dimanche de Noël

Texte: d'après Johann Oswald Knauer (1720). Mouvement 1: Premier Épître de Jean 3, 1. Mouvement 2: Strophe 7 du lied «Gelobet seist du, Jesu Christ» (Ô Jésus-Christ, nous te louons) de Martin Luther (1524). Mouvement 4: Strophe 1 du lied «Was frag ich nach der Welt» (Que m'intéresse le monde) de Balthasar Kindermann (1664). Mouvement 8: Strophe 5 du lied «Jesu, meine Freude» (Jésus, ma joie) de Johann Franck (1650). *Éditions complètes:* BG 16: 113 et 371 – NBA I/3

Les cantates d'église de Bach sont de la musique de sermon. Ceci signifie qu'elles se trouvaient à une place spéciale au sein du service religieux et avaient une fonction évidente : refléter le contexte de la liturgie, la prédication de l'Évangile et l'exégèse mais aussi sensibiliser la perception sensorielle des paroissiens présents. Il est évident que cette fonctionnalité est liée au temps. Une société en mutation développe, si tant est, d'autres besoins et manières d'exprimer sa foi individuelle. L'église suit aussi cette évolution. La musique de cantate de Bach risque donc d'être traitée comme musique de musée. L'expression autrefois vivante de l'humeur religieuse se transforme en patrimoine culturel qu'il s'agit de cultiver, même au prix de ne rester que sur une dimension en ne nettoyant que la façade et en restaurant une sorte d'état authentique, aux dépens du contexte.

Toujours est-il que le point de vue philologique sur l'organisation formelle sera ainsi abordé et justifié. Il est très difficile de connaître son effet sur l'auditeur contemporain de Bach. Quelles étaient les pensées, les impressions

du paroissien au matin du 27 décembre 1724 dans l'église Saint Thomas de Leipzig lors de l'exécution de la cantate ci-présentée? Après avoir entendu la musique de fête des jours passés, il entendait un chœur d'introduction qui commençait sans aucun prélude instrumental par le mot «Voyez» chanté par le *tutti*, pour aboutir ensuite à la présentation d'un sujet fugué long et sinueux dans les voix sopranos. Les voix interviennent en ordre chronologique descendant: alto, ténor, basse. Un grand intervalle fait ressortir le mot «welch» (de quel). On est aussi invité avec insistance à «voir» l'amour du Père. Un ton tenu accentue cet amour. Laconiquement et en cadences, Bach adjoint à cette fugue la conclusion de la parole biblique mise ici en musique.

Un choral suit aussitôt après et un autre encore après un bref récitatif. Ce n'est que maintenant, au cinquième mouvement, que Bach écrit un air qui sera suivi d'un deuxième, séparé du premier par un autre récitatif. La strophe choral «Bonne nuit, ô être» clôture la cantate – termes qui sont assez inattendus pour une fin de cantate de Noël. L'auditeur d'aujourd'hui connaît l'arrangement choral raffiné de Bach grâce au motet BWV 227 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 69) dont l'hypothèse présumant la date de création de ce motet à 1723, pourrait être à nouveau alimentée par l'établissement de ce parallèle.

La structure formelle de cette cantate est loin d'être banale; Bach a utilisé un nombre semblable de chorals une seule fois encore, à savoir dans la cantate «Darzu ist erschienen der Sohn Gottes» (le Fils de Dieu est apparu pour cela) (BWV 40) exécutée le jour d'avant. C'est pourquoi l'on suppose que l'auteur des deux textes est le même. Certes Bach a bien sûr abondamment expérimenté au cours de ses premières années à Leipzig, au vu de l'abondance de sa production en cantates. Nous ne dis-

posons pas d'année de création des textes appropriée. Hans-Joachim Schulze qui se consacre régulièrement à la question des auteurs des livrets dont disposait Bach (lors de conférences auprès de la Internationale Bachakademie Stuttgart et dans: Le monde des cantates de Bach, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 109 et suivantes), fait remarquer que Bach investissait énormément dans «la teneur théologique, la qualité littéraire et l'utilité au niveau musical» des textes et qu'il voulait se distinguer tout particulièrement de son prédécesseur dans sa fonction, Johann Kuhnau, en utilisant de nouveaux textes.

Néanmoins, il faudra chercher les origines de cette forme inhabituelle dans le contenu des textes et leur subtile interprétation par l'art musical de Bach. Ceci signifie donc: dans la fonction de cette musique. Pour comprendre le raisonnement qui se cache derrière cette cantate, il faut d'abord rompre avec toutes les représentations modernes qui persistent en Europe centrale en ce qui concerne la fête de Noël. Le chœur d'introduction met l'amour de Dieu au centre. La rhétorique musicale du sujet fugué confronte l'auditeur à cette notion; l'intervalle inhabituel pourrait être justifié par l'immense quantité et la qualité de cet amour; l'ordre d'entrée des voix met l'accent sur la direction que prend cet amour, donné d'en haut vers ici-bas. La strophe qui est d'une grande qualité, du choral qui suit (n° 2) renforce cette idée et la généralise pour toute la communauté des chrétiens. Le récitatif suivant commence par une gamme ascendante en continuo – le texte parle du renoncement à ce qu'apporte le monde et de la richesse céleste vers laquelle il faut se tourner. Ces pensées seront alors, à nouveau, renforcées et généralisées dans un choral.

C'est ainsi que le moment est arrivé de traiter une fois de plus de la question de la cohabitation et de l'affrontement

entre l'être céleste et l'être terrestre. L'air n° 5 accentue ceci dès son introduction. L'aspect dansant (gavotte) et le motif du continuo tournant en rond (et plus tard celui des violons) pourraient être une illustration du terrestre, le mouvement descendant dans les violons pourrait continuer le raisonnement du récitatif n° 3. La partie médiane qui parle des dons de Jésus, marque une nette retenue dans l'emploi de tels moyens et accentue au contraire la persistance éternelle de ces dons par des tons tenus. Le deuxième air (n° 7) par contre paraît plus intériorisé et en même temps, plus confiant, avec sa mesure berçante à 6/8 et l'arrivée à une tonalité majeur. Le ton doux et subjectif du oboe d'amore concorde avec la même voix alto que celle qui, déjà au récitatif n° 3, exige le renoncement du monde et qui, pour ainsi dire, se confirme elle-même. Comme dans le motet déjà cité BWV 227, Bach insiste sur le mot «rien».

Le choral final ne serait pas de Bach s'il renonçait à l'interprétation du texte par les moyens de l'harmonie et du contrepoint. Dans ce cas, Bach décrit l'abandon total de la vie de dépravation par un «diabolus in musica» (triton) dans le ténor. Et il pose une forte ombre sur l'ambiance de Noël par le chromatisme sur les vers finaux. Aujourd'hui encore, le fait que l'amour de Dieu se montre, en fin de compte, par l'adieu au monde, alors qu'il s'agit à ce moment de Noël de fêter précisément la naissance de Jésus dans ce monde, offre matière à réflexion aux auditeurs et amateurs de musique. Voilà un exemple prouvant combien la musique de Bach est actuelle, 250 années après la mort du compositeur et à la fin d'un siècle qui ne vivait peut-être que de l'illusion que procurait le principe d'espérance.

Ven Redentor de los gentiles BWV 62

Génesis: para el 3 de diciembre de 1724

Destino: primer domingo de Adviento

Texto: inspirado en la canción de igual comienzo de Martín Lutero (1524). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 6); recompuestas (autor desconocido): estrofas 2 hasta 7 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 16: 21 – NBA I/1: 77

Bach compuso su segunda cantata sobre la Canción de Adviento de Martín Lutero a los diez años de haber compuesto la primera. La canción sacra, que es una versión alemana del himno latino “Veni redemptor gentium”, era en cierto modo la canción principal de los corales que se cantaban durante los oficios religiosos el primer domingo de Adviento; el *Konzertmeister* de Weimar incluyó en 1714 solamente la primera estrofa. El resto del texto de Erdmann Neumeister fue hilando a partir de allí su propio argumento teológico, en tanto que Bach aplicaba la forma del recitativo y el aria, que era por entonces una novedad divulgada por la ópera italiana.

En 1724, en su segundo año de servicio en Leipzig, Bach escribió cantatas corales. El texto de las mismas proviene o se basa en la letra de conocidas canciones sacras, mientras que el material musical es muy afín a las melodías corales. Ello no excluía la conservación formal de recitativos y arias, aunque en éstos el texto de las estrofas corales intermedias se contrae para reproducir las ideas de forma comprimida, mientras que los movimientos primero y final, que son generalmente un coro inicial de gran formato y un movimiento coral sencillo respectivamente, transmiten el texto en su integridad.

Resulta interesante que Bach apuntara el desarrollo del oficio divino de Adviento en las tapas de las dos partituras conservadas hasta hoy. Esto llama a asombro en el caso de la Cantata BWV 61 por cuanto esta obra fue compuesta ya en Weimar y no se tenía noticias de su presentación en Leipzig. En estas anotaciones tan propicias para el estudio de la praxis interpretativa de las cantatas de Bach en los oficios divinos, Alfred Dürr intuye apenas “una manera de enfatizar el inicio de un nuevo año litúrgico” (*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1995, p. 102). Martin Petzold examina el estilo de estas providencias para los oficios divinos y deduce en cambio “que estaban pensadas obviamente para un organista que actuaba de suplente; las anotaciones de Bach servían por lo visto para indicarle con toda seguridad en qué circunstancias le correspondía ‘preludiar’” (*Die Welt der Bach Kantanten*, Vol. 3, Stuttgart, et al. 1999, p. 79).

Impresiona una vez más la manera en que Bach, tomando el material musical de una melodía coral tan característica, desarrolla una composición representativa como el coro inicial. La melodía en su conjunto consta de secuencias con intervalos de segunda. Esta distancia se dilata en dos lugares hasta terceras. Sólo en un sitio llega a cubrir una cuarta, a saber de la tercera a la cuarta nota de la primera y última línea del coral, idénticas ambas. Antes de este intervalo se escucha a modo de compensación un tono reiterativo. Quiere decir que las notas de la melodía transcurren en general extraordinariamente pegadas entre sí. Es dentro de esta microestructura donde Bach halla la idea para su música. La nota si inicial, tocada al unísono, se despliega en repeticiones y acordes quebrados de las cuerdas y en un motivo secuencial que se mueve a intervalos de segunda. Su ritmo anapéstico es afirmativo y enérgico. Al comienzo

está cargo de los oboes. No bien las cuerdas lo recogen ya transformado, el bajo cita la primera línea del Cantus firmus. Tras semejante entrada, toda la introducción orquestal parece acentuar esta parte tan característica del coral, con las repeticiones, el intervalo de cuarta y los intervalos ascendentes y descendentes de segunda. El Cantus firmus reaparece, esta vez en los oboes, antes de ceder paso a las voces del coro. Éstas imitan la línea del coral que termina por resonar en soprano a través de notas largas apoyadas por una voz en los metales. De modo análogo se desarrollan las tres líneas restantes del coral, aunque los interludios instrumentales persisten básicamente en los motivos surgidos de la primera línea.

Este movimiento de apertura tiene carácter solemne y sumerge a la audiencia en lo que la cantata va a narrar en torno al inminente nacimiento del Redentor. Lo primero es un aria alentadora en ritmo de siciliano y a pleno coro – “¡he aquí los tesoros celestiales!” En el recitativo subsiguiente Bach ensalza la gloria divina y el trono celestial, al “hijo nacido” (¡movimiento descendente!) mediante la conducción de las voces y elementos de aria y con palabras como “júbilo” y “esplendor”. La estreamecedora melodía del aria N° 4 gira ante todo en torno a la idea de la lucha por la victoria. Tan sólo al mencionar la “carne” intercala Bach un elemento retardante y aflictivo. En el fondo se trata de un aria para continuo, aunque Bach deja que las demás cuerdas interpreten al unísono con la voz del bajo en la octava superior “el poder de infundirnos fuerzas a los débiles?”

El recitativo siguiente, acompañado por las cuerdas que describen nuevamente acordes, serena los ánimos otra vez; es insólito que Bach ocupe al mismo tiempo dos voces paralelas sin asignarles un papel dramático y dialogante. Sensibilizado ya para el arte compositivo y

musical de Bach, el oyente acaso se pregunte por las intenciones que abrigaba éste al armonizar la última línea del coral final (“para toda la eternidad”) con una llamativa cantidad de sostenidos, incursionando así en las zonas más remotas de la gama tonal.

*

Cristianos, gravad este día BWV 63

Génesis: para el 25 de diciembre de 1714

Destino: Primer día de Navidad

Texto: Autor desconocido, probablemente Johann Michael Heineccius (1674-1722)

Ediciones completas: BG 16: 53 – NBA I/2: 3

Entre el primer domingo de Adviento y la Navidad enmudecía la música figural en Leipzig. Bach, disponía por lo tanto de más tiempo que de costumbre para prepararse él mismo y preparar a sus músicos a la siguiente temporada festiva. Para los oficios divinos de su primera fiesta de Navidad en Leipzig compuso un Sanctus (BWV 238) y el Magnificat en Mi bemol mayor con los movimientos navideños intercalados (BWV 243 a). Estas piezas se ejecutaron el 25 de diciembre en los oficios religiosos que empezaron a las 7 de la mañana en la Iglesia de Santo Tomás (BWV 238) así como en la misa vespertina ofrecida en la Iglesia de San Nicolás (BWV 243 a). Para los diversos oficios divinos de los días subsiguientes fueron compuestas asimismo las cantatas “Para esto vino el Hijo de Dios” (BWV 40), “Mirad qué amor el Padre nos mostró” (BWV 64) y las cantatas BWV 190, 153 y 65 hasta la fiesta de la Epifanía del 6 de enero.

Nada tiene de extraño, pues, que para el primer día de Navidad (25 de diciembre) Bach recurriese a una cantata compuesta con anterioridad. “Cristianos gravad este día” fue interpretada por cierto tres veces seguidas: en el oficio religioso de la Iglesia de Santo Tomás, seguidamente en la oficio de la Iglesia de San Pablo y por último en el oficio vespertino de la Iglesia de Santo Nicolai, que empezó a las 13.30. Esta aglomeración de horas y fechas obedecía a las numerosas funciones de Bach como Director musices y responsable principal de la música eclesial en Leipzig, que lógicamente se acumulaban durante las grandes festividades religiosas.

La Cantata BWV 63 parece haberse ejecutado en 1714 en un oficio de Navidad celebrado en Weimar. La composición de cantatas, a razón de una por mes, pasó a ser a partir de ese año una de las obligaciones oficiales de Bach. Es posible que ésta provenga de fecha más temprana. Bach había ofrecido sus servicios en 1713 a la Iglesia de Nuestra Señora en Halle sobre el Saale. Pese a no obtener el cargo, intervino tres años después en el ensayo y recepción del nuevo órgano de ese templo. Es posible que en una de esas ocasiones se interpretara esta cantata solemne que deja una impresión muy completa de la maestría de su autor. El texto hace referencia además a la ciudad de Halle, de donde fue oriundo Händel. Llama la atención su coincidencia con un libreto que escribió Johann Michael Heineccius, pastor de la Iglesia de Nuestra Señora, para una cantata que había compuesto en 1717 Gottfried Kirchhoff, Director musices de la Iglesia Mayor por el aniversario de la Reforma. ¿Existió quizá una forma originaria común?

Debemos a Alfred Dürr la observación de que la cantata acusa muy pocos rasgos navideños si bien se ejecutó en la Navidad de 1723 y probablemente en la de 1729,

con una voz obligada de órgano en vez del oboe en el tercer movimiento. Faltan por ejemplo “la música pastoril, la canción de cuna, el ‘Gloria a Dios en las alturas’ de los ángeles, faltan las canciones de Navidad y no hay ni un solo coral”. La cantata, por contra, posee una estructura simétrica. El recitativo *secco* en el medio describe el mensaje central de la festividad: que el sufrimiento y la aflicción se transforman en salvación y gracia divina. Antes y después de este recitativo se deja escuchar un aria. Antes y después de ambas arias se oyen sendos y extensos recitativos acompañados. Ambas piezas se distinguen por su amplia línea armónica y por su emotividad. El marco lo constituyen un coro solemne a cada lado en el que Bach incluye cuatro (!) trompetas, un caso único en su repertorio.

Dicho sea de paso, de esta obra han llegado hasta nuestros días dos voces para la parte de la contralto y dos para la del tenor. Si estas voces fueron asumidas por dos cantantes cada una y si ocurría otro tanto con el soprano y el bajo, resulta que la interpretación estaba a cargo de dieciséis cantantes, lo que contradice la teoría del coro integrado por cuatro solistas y cuatro ripienistas. En términos de práctica interpretativa resulta lógico ese número tan grande de cantantes ya que el majestuoso volumen del aparato orquestal y la necesidad de ejecutar la obra tres veces consecutivas el mismo día exigían de los músicos un esfuerzo seguramente extraordinario.

*

Mirad qué amor el Padre nos mostró BWV 64

Génesis: para el 27 de diciembre de 1723

Destino: 3er día de Navidad

Texto: Libre según Johann Oswald Knauer (1720). Movimiento 1: 1. San Juan 3, 1. Movimiento 2: estrofa 7 de la canción “Alabado seas, Jesucristo” de Martín Lutero (1524). Movimiento 4: estrofa 1 de la canción “Qué pregunto por el mundo” de Balthasar Kindermann (1664). Movimiento 8: estrofa 5 de la canción “Jesús, mi alegría” de Johann Franck (1650).

Ediciones completas: BG 16: 113 y 371 – NBA I/3

Las cantatas sacras de Bach son un elemento de la práctica religiosa y ocupaban un espacio determinado en los oficios divinos, teniendo como claro objetivo apelar a la percepción sensorial de la asistencia en el contexto de la liturgia, la anunciación y la exégesis. Que esa función dependiera de la época es cosa obvia. Una sociedad que evoluciona va creando, si lo hace, otras necesidades y modos de expresión de la creencia religiosa personal. La iglesia hace lo mismo. De ahí que la música de Bach para cantatas corra peligro de convertirse en pieza de museo. Esta manifestación de fervor religioso, tan viva en otros tiempos, pasa a ser un patrimonio cultural que es preciso cuidar, aunque los cuidados se limiten a la limpieza de la fachada para restablecer algo así como el estado original a costa del contexto.

Ahora bien, esa actitud establece y justifica el enfoque filológico hacia la arquitectura formal de la cantata, pero deja entrever muy poco del efecto que producía entre los oyentes de su época. ¿Qué pensaría y sentiría el creyente la mañana de 27 de diciembre de 1724 en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig al escuchar esta cantata durante el oficio divino? Al cabo de las músicas festivas

de los días anteriores escuchaba esta vez un coro introductorio que empieza sin preludio instrumental con la palabra “Mirad” entonada en *tutti*, se veía cautivo en seguida por un tema de fuga largo y sinuoso en voz de soprano. Las voces hacen su aparición en orden descendente: contralto, tenor, bajo. Un amplio intervalo pone de relieve la palabra “qué”. Igual de insistente es la invitación a contemplar el amor del Padre acentuándola con un calderón. Bach adjunta a esta fuga la conclusión de esta frase bíblica musicalizada de forma lapidaria y a modo de cadencia.

Sigue de inmediato un coral, un breve recitativo y otro coral. Sólo aquí, en el quinto movimiento, Bach introduce un aria seguida por una segunda al cabo de otro recitativo. Pone fin a la cantata la estrofa del coral “Buenas noches, oh ser”, palabras éstas realmente inesperadas al final de una cantata navideña. El oyente de nuestros días conoce la refinada elaboración del coral comparándolo con el motete BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69), cuyo origen insisten los musicólogos en situar en el año 1723, una hipótesis que podría hallar nuevo sustento en esta similitud.

El diseño formal de esta cantata no tiene nada de acostumbrado; Bach recurrió a una cantidad parecida de corales en una sola ocasión, en la cantata “Para esto vino el Hijo de Dios” (BWV 40) que fue presentada en la víspera. De ahí la sospecha de que ambas sean de un mismo autor. Bach, dadas las muchas cantatas que compuso, hizo como es natural bastantes experimentos durante sus primeros años en Leipzig. El compositor no tenía a mano una serie apropiada de textos para todo el año litúrgico. Hans-Joachim Schulze, quien se ha ocupado reiteradas veces de los autores de los textos de Bach (la última vez en conferencias ofrecidas en la Academia

Internacional Bach, Stuttgart y en: *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 109 ss.) menciona las fuertes exigencias que planteaba Bach en cuanto “al contenido teológico, la calidad literaria y la viabilidad musical” y su deseo de distinguirse de su predecesor Johann Kuhnau recurriendo a nuevos textos.

Con todo, las causas de la forma inusual de las cantatas hay que buscarlas en los contenidos de los textos y en la sutileza de su interpretación por el arte musical de Bach. En una palabra: en la función de aquella música. Si se quiere entender la lógica de esta cantata es preciso deshacerse primero de todas las ideas modernas que proliferan en Europa Central en torno a la fiesta de Navidad. El coro inaugural sitúa en el centro de todo el amor divino. La retórica musical del tema de la fuga confronta al oyente con este concepto; la inmensidad cualitativa y cuantitativa de ese amor es quizá lo que justifica el intervalo tan poco habitual; el orden de entrada de las voces destaca la dirección del amor que desciende al mundo desde las alturas. La estrofa escogida del coral subsiguiente (Nº 2) reafirma esta idea y la generaliza para la comunidad entera. El recitativo siguiente empieza por una escala ascendente en bajo continuo con un texto que incita a renunciar a todo lo mundano y dirigir la atención hacia las riquezas celestiales. Y un coral vuelve a reafirmar y generalizar este pensamiento.

Es aquí cuando llega el momento de insistir en lo relacionado con las afinidades y antagonismos entre las esencias divina y mundana. El aria Nº 5 se ocupa de ello desde la introducción. El carácter danzario (Gavotte) y el motivo circulante del Continuo (y posteriormente de los violines) podrían ser una imagen de lo mundano y el movimiento ascendente de los violines da continuidad a la idea expresada por el recitativo Nº 3. La parte inter-

media, consagrada a las dádivas de Jesús, es parca en el uso de estos recursos y enfatiza más bien con calderones la perpetuidad de esas dádivas. La segunda aria (Nº 7) suena más íntima a la par que optimista con su compás arrullador de 6/8 y su tonalidad culminante de Re mayor. El sonido suave y subjetivo del oboe d'amore ensaya el mismo contralto que invitaba a dejar todo lo mundano en el recitativo Nº 3 y se reafirma a sí mismo por así decirlo. Bach insiste en la palabra “nada” como ocurre en el motete BWV 227 antes mencionado.

El coral conclusivo no sería de Bach si no fuese por la exégesis del texto a través de la armonía y la línea melódica. Bach expone en esta ocasión la renuncia total a la vida concupiscente recurriendo a un “Diabolus in musica” (tritonus) en el tenor. Y enturbia bastante el espíritu navideño cromatizando la línea final. El que el amor divino se manifieste finalmente en la renuncia al mundo cuando lo lógico sería celebrar el advenimiento de Jesús a ese mismo mundo induce hasta el día de hoy a la reflexión a oyentes y melómanos. He aquí un ejemplo de la actualidad que posee la música de Bach a 250 años de la desaparición de este compositor y en las postrimerías de un siglo que acaso se ha nutrido tan sólo de ilusiones y esperanzas.



hänssler CLASSIC

P.O.Box

D-71087 Holzgerlingen/Germany

www.haenssler-classic.com

classic@haenssler.de