hänssler CLASSIC

Geistliche Kantaten
Church Cantatas

Vol. 21-40

Vol. 21

Kantaten • Cantatas

BWV 65-67

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 65, 67), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 66)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 65-67), Wolfram Wehnert (BWV 66)

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 65: September 1978 / Februar 1979
BWV 66: 1972 / Februar, März 1981 (Sätze 1, 4, 5)
BWV 67: September 1978

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales, Raúl Neumann, Juan La Moglie

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Sie werden aus Saba alle kommen *BWV 65 (16'03)*

They shall from out Sheba all be coming • Ils viendront tous de Saba • Todos de Saba vendrán

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso •
Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Dietmar Keller, Hedda Rothweiler - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Erfreut euch, ihr Herzen *BWV 66 (29'57)*

Rejoice, all ye spirits • Que les cœurs se réjouissent • Alegraos, corazones

Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher (No. 1), Wolfgang Schöne - basso • Wolfgang Basch - Tromba • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Muckel-Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Martha Schuster - Cembalo

Halt im Gedächtnis Jesum Christ *BWV 67 (14'44)*

Hold in remembrance Jesus Christ • Conservez la mémoire de Jésus-Christ • Guardad en la memoria a Jesucristo

Arleen Augér - soprano • Tsuyako Mitsui (No. 1), Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf - Tromba • Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Elisabeth Maranca - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 65 **„Sie werden aus Saba alle kommen“**

No. 1	Coro:	Sie werden aus Saba alle kommen	1	3:42
	Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Choral:	Die Kön’ge aus Saba kamen dar	2	0:42
	Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Was dort Jesaias vorhergesehn	3	2:03
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Gold aus Ophir ist zu schlecht	4	3:02
	Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	Verschmähe nicht, du meiner Seele Licht	5	1:35
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria (T):	Nimm mich dir zu eigen hin	6	3:40
	Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Ei nun, mein Gott, so fall ich dir	7	1:19
	Corno I+II, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 65 16:03

BWV 66 **„Erfreut euch, ihr Herzen“**

No. 1	Coro:	Erfreut euch, ihr Herzen	8	9:49
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Es bricht das Grab und damit unsre Not	9	0:40
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen	10	7:22
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo à 2 (T, A):	Bei Jesu Leben freudig sein	11	4:33
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto A,T):	Ich furchte zwar nicht des Grabes Finsternissen	12	6:46
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Alleluja! Alleluja! Alleluja!	13	0:47
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 66 29:57

BWV 67 **„Halt im Gedächtnis Jesum Christ“**

No. 1	Coro:	Halt im Gedächtnis Jesum Christ	14	3:24
	Tromba, Flauto, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Mein Jesus ist erstanden	15	2:35
	Flauto, Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	Mein Jesu, heißest du des Todes Gift	16	0:34
	Violoncello, Cembalo			
No. 4	Choral:	Erschienen ist der herrlich Tag	17	0:41
	Tromba, Flauto, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (A):	Doch scheinet fast	18	1:00
	Violoncello, Cembalo			
No. 6	Aria (B + Coro):	Friede sei mit euch!	19	5:38
	Flauto, Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	20	0:52
	Tromba, Flauto, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 67 14:44

Total Time BWV 65, 66, 67 60:44

BWV 65

1. Coro

Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen.

1. Chorus

They shall from out Sheba all be coming, gold and incense bringing, and the Lord's great praise then tell abroad.

2. Choral

Die Kön'ge aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Alleluja, alleluja!

2. Chorale

The kings from out Sheba came then forth,
Gold, incense, myrrh did they then bring forth.
Alleluja!

3. Recitativo

Was dort Jesaias vorhergesehn,
Das ist zu Bethlehem geschehn.
Hier stellen sich die Weisen
Bei Jesu Krippen ein
Und wollen ihn als ihren König preisen.
Gold, Weihrauch, Myrrhen sind
Die köstlichen Geschenke,
Womit sie dieses Jesuskind
Zu Bethlehem im Stall beehren.
Mein Jesu, wenn ich itzt an meine Pflicht gedenke,
Muß ich mich auch zu deiner Krippen kehren
Und gleichfalls dankbar sein:
Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden,
Da du, o Lebensfürst,
Das Licht der Heiden
Und ihr Erlöser wirst.
Was aber bring ich wohl, du Himmelskönig?

3. Recitative

What there Isaiah did once foretell,
That is in Bethlehem fulfilled.
Here gather round the wise men
At Jesus' manger now,
And seek him as their very king to honor.
Gold, incense, and myrrh are
The rare and costly presents
With which they this the Jesus-child
In Bethlehem's poor stall do honor.
My Jesus, if I now my duty well consider,
Must I myself before thy manger venture
And likewise show my thanks:
For this one day I deem a day of gladness,
When thou, o prince of life,
The light of nations
And their Redeemer art.
But what could I bring thee, thou King of heaven?

1. Chœur

Ils viendront tous de Saba, apportant de l'or et de l'encens et proclamant des louanges pour le Seigneur.

2. Choral

Les rois de Saba sont venus,
Ils ont apporté de l'or, de l'encens et la myrrhe,
Alléluia!

3. Récitatif

Ce que le prophète Isaïe avait prédit
S'est réalisé à Bethléem:
Les Mages arrivent là
Devant la crèche de l'enfant Jésus
Pour l'adorer comme leur roi.
L'or, l'encens et la myrrhe sont
Les précieux présents
Avec lesquels ils honorent cet enfant Jésus
À Bethléem dans l'étable.
Mon Jésus, quand je pense en ce jour à mon devoir,
Ne dois-je pas aussi me rendre à ta crèche
Et te rendre mes grâces:
Car ce jour est pour moi un jour de joie,
Puisque toi, ô Prince de vie,
Tu deviens la lumière des païens
Et leur Rédempteur.
Mais que t'apporterai-je, roi du ciel?

1. Coro

Todos de Saba vendrán. Traerán oro e incienso y alabarán al Señor.

2. Coral

¡Los reyes de Saba aquí vinieron,
Oro, incienso y mirra trajeron,
Aleluya!

3. Recitativo

Lo que Isaías profetizó
En Belén ha sucedido.
Aquí llegan los Sabios
Al pesebre de Jesús
Y como a su rey enaltecerlo quieren.
Oro, incienso y mirra son
Los preciosos presentes
Con los que al Niño Jesús honran
En el establo de Belén.
Jesús mío, si ahora en mi deber pienso,
A tu pesebre me he de dirigir
Dando gracias también,
Pues éste un día de alegría es para mí,
Ya que Tú, príncipe de la vida,
En luz de los paganos
Y Salvador suyo te conviertes.
¿Mas qué te traigo yo, Rey Celestial?

Ist dir mein Herze nicht zuwenig,
So nimm es gnädig an,
Weil ich nichts Edlers bringen kann.

If thou my heart deem not too little,
Accept it with thy grace,
No nobler gift could I bring thee.

4. Aria

4. Aria 4

Gold aus Ophir ist zu schlecht,
Weg, nur weg mit eitlen Gaben,
Die ihr aus der Erde brecht!
Jesus will das Herze haben.
Schenke dies, o Christenschar,
Jesu zu dem neuen Jahr!

Gold from Ophir is too slight,
Off, be off with empty off'rings,
Which ye from the earth have torn!
Jesus seeks the heart to own now,
Offer this, O Christian throng,
Jesus thank for the new year!

5. Recitativo

5. Recitative 5

Verschmähe nicht,
Du, meiner Seele Licht,
Mein Herz, das ich in Demut zu dir bringe;
Es schließt ja solche Dinge
In sich zugleich mit ein,
Die deines Geistes Früchte sein.
Des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets,
Die Myrrhen der Geduld sind meine Gaben,
Die sollst du, Jesu, für und für
Zum Eigentum und zum Geschenke haben.
Gib aber dich auch selber mir,
So machst du mich zum Reichsten auf der Erden;
Denn, hab ich dich, so muß
Des größten Reichtums Überfluß
Mir dermaleinst im Himmel werden.

Disdain then not,
Thou light unto my soul,
My heart, which I now humbly to thee offer;
It doth indeed such objects
Within it now contain
Which of thy Spirit are the fruits.
The gold of faith, the frankincense of pray'r,
The myrrh of patience, these now are my off'rings.
Which thou shalt, Jesus, evermore,
Have as thy property and as my presents.
But give thyself as well to me,
And thou shalt make me earth's most wealthy mortal.
For, having thee, I must
The most abundant store of wealth
Ond day above in heav'n inherit.

Si mon cœur n'est pas trop peu,
Daigne l'accepter
Parce que je ne puis t'apporter rien de plus noble.

Si mi corazón no es poco,
Tómalo, por tu Gracia,
Ya que nada noble traerte puedo.

4. Air

L'or d'Ophir est trop léger,
Que faire de dons vaniteux
Que vous pourriez tirés du sol!
Jésus veut avoir le cœur.
Offrez-le-lui, ô légion des chrétiens,
Au seuil de cette nouvelle année!

4. Aria

El oro de Ofir nada es,
¡Fuera, fuera con los vanos dones
Que de la tierra obtenéis!
Jesús el corazón desea.
Dádselo, pues, cristianos,
A Jesús en el nuevo año.

5. Récitatif

Ne dédaigne pas
Toi qui es la lumière de mon âme,
Ce cœur que je t'apporte en tout humilité.
Il referme en soi
Tant de choses
Qui sont le fruit de ton esprit.
L'or de la foi, l'encens de la prière,
Les myrrhes de la patience sont mes présents,
C'est ce que toi, Jésus, constamment,
Tu auras en bien propre et en don.
Mais si tu te donnes à moi en échange,
Tu feras de moi le plus riche de ce monde;
Car si tu es mon bien,
La plus grande richesse me reviendra
Un jour en surabondance au ciel.

5. Recitativo

No desdeñes Tú,
Luz de mi alma,
Mi corazón, que humilde te traigo;
Pues encierra él tales cosas
Juntamente unas con otras
Que fruto de tu Espíritu son.
El oro de la fe, de la oración el incienso,
La mirra de la paciencia mis presentes son,
Ellos por siempre
Tuyos han de ser.
Pero date Tú a mí, para ser yo el más rico
De cuantos la tierra habitan,
Pues si yo te tengo,
La gran riqueza un día
En el cielo gozar podré.

6. Aria

Nimm mich dir zu eigen hin,
Nimm mein Herze zum Geschenke.
Alles, alles, was ich bin,
Was ich rede, tu und denke,
Soll, mein Heiland, nur allein
Dir zum Dienst gewidmet sein.

6. Aria 6

Take me for thine own now hence,
Take my heart as my true present,
All, yes, all that now I am,
All I utter, do and ponder,
Shall, my Saviour, be alone
To thy service offered now.

7. Choral

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.
Nimm mich und mach es so mit mir
Bis an mein letztes Ende,
Wie du wohl weißt, daß meinem Geist
Dadurch sein Nutz entstehe,
Und deine Ehr je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erhöhe.

7. Chorale 7

Ah now, my God, I fall here thus
Consoled into thy bosom.
Take me and deal thou thus with me
Until my final moment,
As thou well canst, that for my soul
Thereby, its good be fostered
And thy true honor more and more
Be in my soul exalted.

BWV 66

1. Coro

Erfreut euch, ihr Herzen,
Entweichet, ihr Schmerzen,
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.
Ihr könnet verjagen
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

1. Chorus 8

Rejoice all ye spirits,
Depart, all ye sorrows,
Alive is your Savior and ruling in you.
Ye can now dispel all
That grieving, that fearing, that faint-hearted anguish,
Our Savior restoreth his rule o'er the soul.

6. Air

Prends-moi comme ton bien,
Reçois mon cœur comme présent.
Que tout, tout ce que je suis,
Ce que je dis, fais et pense,
Ne soit consacré qu'à toi seul,
Mon Sauveur, à ton service.

7. Choral

Et maintenant, mon Dieu, je me jette
Sans crainte dans tes mains.
Prends-moi et dispose de moi
Jusqu'à ma dernière heure,
Comme tu le sais bien, que mon esprit
En sois ainsi utile
Et que ta gloire s'élève de plus en plus
En mon âme.

6. Aria

Tómame y hazme tuyo,
Toma el presente de mi corazón.
Todo, todo lo que soy,
Cuanto hablo, hago y pienso;
Servirte a Ti, mi Salvador,
Ha de ser su misión.

7. Coral

Y ahora, Dios mío, a Tus manos
Consolado me encomiendo.
Tómame y haz de mí
Hasta el final de mis días
Cómo Tú bien dispongas, que a mi espíritu
De ello provecho le venga,
Que Tu honor más y más
En sí mismo se encumbre.

1. Chœur

Réjouissez-vous, ô cœurs,
Échappez-vous, ô douleurs,
Le Sauveur vit et règne en vous!
Vous pouvez chasser
La tristesse, la crainte, l'anxiété et l'irrésolution,
Le Sauveur réconforte son royaume spirituel.

1. Coro

Alegraos corazones,
huid, dolores,
el Salvador vive y reina en vosotros.
Podéis expulsar
la aflicción, el miedo, el angustioso temor,
el Redentor restaura su reino espiritual.

2. Recitativo

Es bricht das Grab und damit unsre Not,
Der Mund verkündigt Gottes Taten;
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

2. Recitative

The grave is broken and therewith our woe,
My mouth doth publish God's own labors;
Our Savior lives, andthus in woe and death
For faithful folk is all made perfect.

3. Aria

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.
Jesus erscheinet, uns Friede zu geben,
Jesus berufet uns, mit ihm zu leben.
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

3. Aria

Raise to the Highest a song of thanksgiving
For his dear mercy and lasting good faith.
Jesus appeareth with peace to endow us,
Jesus now summons us in life to join him,
Daily is his gracious mercy made new.

4. Recitativo à 2

Hoffnung
Bei Jesu Leben freudig sein
Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.
Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen
Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,
Ist wahrer Christen Eigentum.
Doch! weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:
„Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,
Mein Auferstehn ist euer Trost."
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,
Mein Heiland! doch wie klein,
Wie wenig, wie so gar geringe
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe?

4. Recitative à 2

Hope
In Jesus' life to live with joy
Is to our breast a brilliant ray of sun.
With comfort filled to look upon their Savior,
And in themselves to build a heav'nly kingdom
Of all true Christians is the wealth.
But since I here possess a heav'nly rapture,
My soul doth seek here its true joy and rest;
My Savior clearly calls to me:
"My grave and dying bring you living,
My rising is your true hope."
My mouth indeed would bring an off'ring,
My Savior, though so small,
Though meager, though so very little,
It will to thee, O mighty victor, come,
When I bring thee a song of thanks and triumph?

2. Récitatif

La tombe se brise et rompt ainsi notre misère,
La bouche proclame les œuvres de Dieu,
Le Sauveur vit, ainsi dans le dénuement et la mort
Les croyants sont entièrement à leur aise.

3. Air

Faites retentir un chant de grâce au Très-Haut
Pour sa miséricorde et sa fidélité éternelle.
Jésus est apparu pour nous apporter la paix,
Jésus nous exhorte à vivre avec lui,
Il renouvelle chaque jour sa charité.

4. Récitatif à 2

Espérance
Vivre auprès de Jésus dans la joie
Est un rayon de soleil lumineux en nos cœurs.
Réconforté, prendre pour modèle son Sauveur
Et s'édifier en soi-même un royaume céleste,
C'est là le bien véritable des chrétiens.
Mais comme j'ai ici une divine délectation,
Mon esprit y cherche son plaisir et son repos,
Mon Sauveur me rappelle avec fermeté:
"Ma tombe et ma mort vous apportent la vie,
Ma résurrection est votre réconfort."
Ma bouche veut, certes, faire un sacrifice,
Mais, mon Sauveur, qu'il sera minime,
Qu'il sera piètre, voire infime
À ton regard, ô grand vainqueur,
Quand je chanterai pour toi un chant de triomphe et de grâce?

2. Recitativo

Rómpese la tumba y con ella nuestra aflicción,
la boca proclama las obras de Dios;
el Salvador vive, así en necesidad y muerte
a los creyentes les irá bien.

3. Aria

Dejad resonar al Altísimo un cántico de gracias
por su compasión y eterna lealtad.
Jesús aparece, para darnos paz,
Jesús nos llama, para vivir con Él,
diariamente se renueva su misericordia.

4. Recitativo à 2

Esperanza
Regocijarse en la vida de Jesús
es un claro rayo de sol en nuestro pecho.
Contemplar a su Redentor con esperanza
y construir dentro de sí un reino celestial,
es propio del verdadero cristiano.
Pero como aquí tengo un solaz celestial,
mi espíritu busca aquí su goce y reposo;
mi Salvador me dice con fuerza:
„Mi sepulcro y muerte os traen vida,
mi resurrección es vuestro consuelo".
Mi boca quiere verdaderamente dar una ofrenda,
mi Salvador, pero qué pequeña,
qué poca, qué insignificante
será ante ti, oh gran triunfador,
cuando te traiga un cántico de victoria y gratitud.

Hoffnung und Furcht

Mein
Kein } Auge sieht den Heiland auferweckt,

Es hält ihn } nicht / noch } der Tod in Banden

Hoffnung

Wie, darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

Furcht

Läßt wohl das Grab die Toten aus?

Hoffnung

Wenn Gott in einem Grabe lieget,
So halten Grab und Tod ihn nicht.

Furcht

Ach Gott! der du den Tod besieget,
Dir weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen?
Du kannst mich stärker machen.
Besiege mich und meinen Zweifelmut,
Der Gott, der Wunder tut,
Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,
Daß er den auferstandnen Jesum merket.

Hope and fear

Mine
No } eye hath seen the Savior raised from sleep.

Him holdeth } not / yet } that death in bondage.

Hope

What? Can yet fear in anybreast arise?

Fear

Can then the grave give up the dead?

Hope

If God within a grave be lying,
The grave and death constrain him not.

Fear

Ah God! Thou who o'er death art victor,
For thee the tombstone yields, the seal doth break,
I trust thee, but support my weakness,
Thou canst my faith make stronger;
Subdue me and my weak and doubting heart;
The God of wondrous works
Hath this my soul with comfort's might so strengthened,
That it the resurrected Jesus knoweth.

Espérance et Crainte
Mon
Nul regard ne voit le Sauveur ressuscité.
La mort le tient / ne le tient plus encore dans ses liens.

Espérance
Comment la crainte pourrait-elle encore naître dans une âme?

Crainte
Est-ce que la tombe laisse sortir les morts?

Espérance
Si c'est Dieu qui gît dans le caveau,
Ni la tombe ni la mort ne l'y retiennent.

Crainte
Ah, mon Dieu, toi qui as vaincu la mort,
La pierre du tombeau s'écarte, le sceau se rompt,
Je crois, mais aide-moi, moi qui suis faible,
Tu peux me rendre plus fort,
Triomphe de moi et de mes doutes!
Le Dieu qui fait des miracles
A tant fortifié mon esprit par la force de sa consolation
Qu'il aperçoit Jésus ressuscité.

Esperanza y Tenor
¡Mi
¡Ninguna mirada ve al Salvador resucitado.
La muerte no / aún lo retiene en sus lazos!

Esperanza
¿Cómo, puede aún nacer temor en algún pecho?

Temor
¿Acaso deja el sepulcro salir a los muertos?

Esperanza
Cuando Dios yace en un sepulcro,
no lo retienen ni tumba ni muerte.

Temor
¡Ay Dios! Tú que venciste a la muerte,
ante Ti se aparta la lápida, el sello se rompe,
yo creo, pero ayúdame en mi debilidad,
Tú puedes fortalecerme;
¡Vénceme y también a mi incertidumbre!
El Dios, que hace milagros,
ha fortalecido mi espíritu por la fuerza de la esperanza,
para que perciba a Jesús resucitado.

5. Aria (Duetto)

Furcht und Hoffnung

Ich furchte zwar / nicht des Grabes Finsternissen

Und klagete, / hoffete, mein Heil sei nun / nicht entrissen.

beide

Nun ist mein Herze voller Trost,
Und wenn sich auch ein Feind erbost,
Will ich in Gott zu siegen wissen.

6. Choral

Alleluja! Alleluja! Alleluja!
Des solln wir alle froh sein,
Christus will unser Trost sein,
Kyrie eleis!

BWV 67

1. Coro

Halt im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden ist von den Toten.

5. Aria 12

Fear and Hope

I feared in truth / no whit the grave and all its darkness,

And made complaint / kept my hope now / not stolen.

both

Now is my heart made full of hope,
And though a foe should show his wrath,
I'll find in God victorious triumph.

6. Chorale 13

Alleluia! Alleluia! Alleluia!
For this we all shall be glad,
Christ shall be our true comfort.
Kyrie eleis!

1. Chorus 14

Hold in remembrance Jesus Christ, who is arisen from death's bondage.

5. Air

Crainte et Espérance
Je craignais certes
Je ne craignais pas les ténèbres du tombeau

je me lamentais
Et j'espérais que mon Sauveur soit à présent ne soit pas enlevé.

les deux
Mon cœur est maintenant rempli de réconfort,
Et même si un ennemi s'en irrite,
Je saurai vaincre en Dieu.

5. Dúo

Temor y Esperanza
temía en verdad
Yo a las tinieblas del sepulcro
no temía

y confié en que mi Salvador fuera arrebatado.
no fuera

Ambos
Ahora mi corazón está lleno de esperanza
y aunque un enemigo se irrite,
sabré vencer en Dios.

6. Choral

Alléluia! Alléluia! Alléluia!
Réjouissons-nous tous,
Christ veut être notre consolation,
Kyrie eleison!

6. Coral

¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!
De esto debemos alegrarnos todos:
Cristo será nuestro consuelo.
¡Kyrie eleis!

1. Chœur

Conservez la mémoire de Jésus-Christ qui est ressuscité des morts.

1. Coro

Guardad en la memoria a Jesucristo, que ha resucitado de entre los muertos.

2. Aria

Mein Jesus ist erstanden!
Allein, was schreckt mich noch?
Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,
Doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,
Mein Heil, erscheine doch!

3. Recitativo

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
Und eine Pestilenz der Hölle,
Ach, daß mich noch Gefahr und Schrecken trifft?
Du legtest selbst auf unsre Zungen
Ein Loblied, welches wir gesungen:

4. Choral

Erschienen ist der herrlich Tag,
Dran sich niemand gnug freuen mag:
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
All sein Feind er gefangen führt.
Alleluja!

5. Recitativo

Doch scheinet fast,
Daß mich der Feinde Rest,
Den ich zu groß und allzu schrecklich finde,
Nicht ruhig bleiben läßt.
Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,
So streite selbst mit mir, mit deinem Kinde:
Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,

2. Aria 15

My Jesus is arisen,
But still, why fear I yet?
My faith the Savior's triumph sees,
But still my heart feels strife and war,
Appear, my Savior, now!

3. Recitative 16

My Jesus, thou art called the bane to death,
And unto hell a plague and torment;
Ah, am I still by dread and terror struck?
Thou set upon our very tongues then
The song of praise we have been singing:

4. Chorale 17

Appeared is now the glorious day
When no one hath his fill of joy:
Christ, he our Lord, today triumphs,
Who all his foes hath captive led.
Alleluia!

5. Recitative 18

It seems as though
The remnant of my foe,
Whom I too strong and frightful still consider,
Will leave me not in peace.
But if for me the vict'ry thou hast won,
Contend thyself with me, with thine own child now:
Yes, yes, we feel in faith already

2. Air

Mon Seigneur Jésus est ressuscité.
Mais qu'est-ce qui m'effraie encore?
Ma foi connaît la victoire du Sauveur,
Pourtant mon cœur ressent la discorde et la guerre,
Mon Sauveur, apparais donc!

3. Récitatif

Mon Seigneur Jésus, on t'appelle le poison de la mort
Et la pestilence de l'enfer:
Ah, si le danger et la frayeur me touchent
Tu as posé toi-même sur nos langues
Un cantique de louanges que nous chantons:

4. Choral

Il est arrivé, le jour merveilleux,
Auquel nul ne se réjouira assez:
Christ, notre Seigneur, triomphe aujourd'hui,
Il a mené tous ses ennemis en captivité.
Alléluia!

5. Récitatif

Pourtant il semble presque
Que le reste de mes ennemis
Que je trouve trop nombreux et fort effrayants,
Ne me laisse pas en paix.
Pourtant, puisque tu as remporté la victoire pour moi,
Combats toi-même avec moi, avec ton enfant.
Oui, oui nous ressentons déjà dans notre foi

2. Aria

Mi Jesús ha resucitado,
¿Qué puedo entonces temer?
Mi fe la victoria del Salvador conoce
Mas mi corazón en combate y guerra se halla,
¡Salvador mío, ven pues!

3. Recitativo

Jesús mío, Tú que has sido llamado veneno de la muerte
Y del infierno pestilencia:
¡Ay, que ni peligro ni temor me sobrevengan!
Tú mismo en nuestros labios pones
La canción de alabanza que te entonamos:

4. Coral

Llegado es el portentoso día,
Del que nadie en justa medida alegrarse puede:
Cristo, Nuestro Señor, hoy triunfa,
A todos sus enemigos capturados conduce.
¡Aleluya!

5. Recitativo

Y sin embargo paréceme
Que el resto de los enemigos
- Demasiado grande y espantoso –
Tregua no concede.
Mas si Tú la victoria para mí has obtenido
Lucha Tú mismo junto a mí, con Tu hijo.
Sí, sí, ya en la fe sentimos

Daß du, o Friedefürst,
Dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.

6. Aria

Baß
Friede sei mit euch!
Sopran, Alt, Tenor
Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen
Und die Wut der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

Baß
Friede sei mit euch!
Sopran, Alt, Tenor
Jesus holet uns zum Frieden
Und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich.
Baß
Friede sei mit euch!
Sopran, Alt, Tenor
O Herr, hilf und laß gelingen,
Durch den Tod hindurchzudringen
In dein Ehrenreich!
Baß
Friede sei mit euch!

That thou, o Prince of peace,
Thy word and work in us shalt yet fulfill.

bass
Peace be unto you!
Soprano, alto, tenor
O joy! Jesus helps us battle
And the foes' great rage to dampen,
Hell and Satan, yield!

bass
Peace be unto you!
Soprano, alto, tenor
Jesus summons us to peace now
And restores in us so weary
Soul and flesh alike.
bass
Peace be unto you!
Soprano, alto, tenor
O Lord, help as we endeavor
E'en through death to press our journey
To thy glorious realm!
bass
Peace be unto you!

Que toi, ô prince de paix,
Tu accompliras en nous ta parole et ton œuvre.

Cómo Tú, oh, de la Paz Príncipe,
Tu Palabra y misión en nosotros cumplir quieres.

6. Air

basse
La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Quel beau sort! Jésus nous aide au combat
Et à apaiser la colère des ennemis,
Reculez, enfer, Satan!

basse
La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Jésus nous mène à la paix
Et revigore en nous qui sommes las
L'esprit et en même temps le corps.

basse
La paix soit avec vous!

Soprano, alto, ténor
Ô Seigneur, aide-nous pour que nous réussissions
À traverser la mort
Et à pénétrer dans ton royaume glorieux!

basse
La paix soit avec vous!

6. Aria

bajo
¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
¡Bienaventurados de nosotros!
Pues que Jesús a luchar nos ayuda,
Y a soportar la ira del enemigo,
¡Infiernos, Satán, retroceded!

bajo
¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
Jesús, llévanos a la paz
Y alívianos a los fatigados
Cuerpo y alma juntos.

bajo
¡La paz sea con vosotros!

soprano, alto, tenor
¡Oh Señor, ayuda y haz
Que, pasando por la muerte,
A Tu Gloria accedamos.

bajo
¡La paz sea con vosotros!

7. Choral

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod:
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

7. Corale

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and very God,
A helper strong in need thou art
In life as well as death:
So we alone
For thy name's sake
Are to thy Father crying.

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".

7. Choral

Toi qui es le Prince de la paix, Seigneur Jésus-Christ,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant secours
Dans la vie et la mort:
C'est pourquoi, nous seuls,
En ton nom,
Nous crions vers ton Père.

7. Coral

Tú, Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo,
Verdadero Hombre y Dios verdadero,
Un fuerte auxiliador en la necesidad eres
Tanto en la vida como en la muerte:
Por eso nosotros
En Tu nombre
A Tu Padre clamamos.

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.

DEUTSCH

Sie werden aus Saba alle kommen BWV 65

Entstehung: zum 6. Januar 1724
Bestimmung: Epiphaniasfest
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Jesaja 60, 6. Satz 2: Strophe 4 des Liedes „Ein Kind geborn zu Bethlehem“ (1545, nach dem Hymnus „Puer natus in Bethlehem“). Satz 7 (untextiert überliefert): vermutlich Strophe 10 des Liedes „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ von Paul Gerhardt (1647).
Gesamtausgaben: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Diese Kantate gehört zum Korpus jener Stücke, die Bach während seines ersten Weihnachtsfestes in Leipzig musizierte. Zwischen dem 25. Dezember 1723 und dem 6. Januar 1724 erklangen fünf neukomponierte Kantaten, dazu das Sanctus BWV 238 und das Magnificat Es-Dur mit den weihnachtlichen Einlagesätzen BWV 243a. Bachs Dienstpflichten zufolge wurden die Stücke zum Teil mehrfach aufgeführt, im morgendlichen Amt sowie in der mittäglichen Vesper im Wechsel in der Thomas- und der Nikolaikirche. Nimmt man die in Weimar entstandene Kantate „Christen ätzet diesen Tag“ (BWV 63) hinzu, die am ersten Weihnachtstag in beiden Kirchen, dazu im Universitätsgottesdienst in der Pauliner Kirche musiziert wurde, ergibt sich ein noch imposanteres Bild.

Jenseits dieses allein quantitativ beeindruckenden Pensums bietet die vorliegende Kantate erneut Einblick in Bachs unermeßliche Phantasie, mit der er die zu behandelnden Inhalte musikalisch zu durchdringen pflegte. Der Eingangschor vertont die Worte der am Epiphaniasfest gelesenen Epistel (Jesaja 60, 6); der anschließende Choral bekräftigt die Erfüllung der alttestamentarischen Prophezeiung. Bach wählt eine festliche Orchesterbesetzung. Die Musik des Chores entwickelt sich aus einem Orgelpunkt; die Chorstimmen setzen in Form eines Kanons ein, so daß sich ein Bild des Anwachsens einer Menge ergibt, die vielleicht als staunende Betrachter des Reichtums verstanden werden will. Dazu schreibt Bach, im Zentrum des Eingangssatzes, eine umfängliche, kunstvolle Fuge.

Nach dem Choral folgt ein Rezitativ (Nr. 3), das den Gedankengang nun in predigthafter Form fortführt: was will die erfüllte Prophezeiung dem Gläubigen sagen? Er soll seinerseits seine Pflicht tun und dem Beispiel der Weisen folgen. Kostbare Geschenke, so fährt der unbekannte Dichter in der nun folgenden Arie fort, sind freilich nicht gut genug, weil eitle Gaben der Erde: „das Herze“ will Jesus haben. Die Besetzung dieses Stücks mit zwei Oboen da caccia sowie sein tanzartiger Charakter ähneln auffällig dem vierten Satz der Kantate 26 („Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“), in der Bach ebenfalls in höfisch-gravitätischer Haltung die Verführungen der törichten Welt darstellt. Das folgende Tenor-Rezitativ erörtert mit vielen Bildern und Ausdrücken theologischer Gedankenführung die Frage, welcher Natur die Jesus dargebrachten Dinge sind. Daraus ergibt sich die Aussicht, zum Reichsten auf Erden und im Himmel werden zu können. Dies wiederum mag die gelöste, tänzerische Grundhaltung der Arie Nr. 6 erklären. Bach nutzt den Menuett-Rhythmus und die instrumentale Mehrchörigkeit (Bläser - Violinen) dieses Stückes zur kommentierenden Hervorhebung einzelner Textabschnitte. Der abschließende Choral kann dem Gläubigen also nur raten, sich Gott getrost zu überlassen.

*

Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66

Entstehung: zum 10. April 1724
Bestimmung: 2. Ostertag
Text: Dichter unbekannt. Die Sätze 1 bis 5 sind Umdichtungen der Sätze 8 und 1 bis 4 der Kantate 66a („Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück", komponiert zum 10. Dezember 1718). Satz 6: Strophe 3 des Liedes „Christ ist erstanden" (mittelalterlich).
Gesamtausgaben: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Mit der allgemeinen Aufforderung „Es strahle die Sonne, es lache die Wonne" schließt eine Serenata, die Johann Sebastian Bach am 10. Dezember 1718 im Köthener Schloß aufführte. Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes", hatte den Text zum „Höchst-erfreulichen Geburths-Tag bey des gantzen Fürstenthums blühendem Wohlstand" verfaßt. Geburtstag feierte Fürst Leopold zu Anhalt-Köthen, Bachs Dienstherr. Die Musik zu dieser Serenata kennen wir nur teilweise. Sie ist eingegangen in die am 2. Ostertag 1724 musizierte Kantate BWV 66 „Erfreut euch ihr Herzen". Dies war zu jener Zeit nicht ungewöhnlich, denn Bach führte in der ersten Jahreshälfte 1724 im Leipziger Gottesdienst auch andere Köthener Huldigungskantaten in parodierter Form auf (BWV 134, 173, 184).

Der genannte Schlußchor eröffnete nun die neue Osterkantate. Danach folgten die ersten vier Sätze der Serenata. Die Umstellung der Sätze gehörte mithin zur Strategie, vorhandene Musik neuen Zwecken dienstbar zu machen. Vielleicht mehr noch als eine Huldigungsmusik, wo gerne allegorische Figuren auftreten und sich im Preisen der Qualitäten des zu Ehrenden überbieten, verlangt eine kirchliche Festkantate nach einem repräsentativen Entree. Der Dichter befolgte Bachs Willen, indem er den ziemlich allgemein gehaltenen „weltlichen" Text in nicht minder allgemein gehaltene geistliche Worte transformierte. Allerdings treten auch hier, im Zentrum des Chorsatzes, und später in Rezitativ und Arie Nr. 4 und 5 Solisten auf – Furcht und Hoffnung, gewissermaßen die Schatten der „Glückseligkeit Anhalts" und „Fama (Schicksal)" genannten weltlichen Gratulanten. Dies wiederum bedingt in den genannten Sätzen der geistlichen Kantate eine dialogische Struktur. Das ausgedehnte Rezitativ Nr. 4 enthält, nach einer harmonisch interessant ausgeführten Schilderung der Begegnung der Hoffnung mit dem auferweckten Heiland, ein arioses Duett und ein Zwiegespräch der Hoffnung mit der Furcht. Der Dialog spinnt sich fort in der folgenden, von einer Solo-Violine schwungvoll umspielten Arie (Nr. 5). Der Text ist dabei so geschickt konstruiert, daß der Austausch einzelner Worte genügt, um den Dialog in Gang zu halten.

Der verkündigende Teil der Kantate beginnt mit dem dem Eingangschor folgenden Rezitativ. Die Streicherbegleitung mag diese Bedeutung unterstreichen. Sie, die Führung ihrer Stimmen sowie die Verwendung der Baß-Stimme (Vox Christi!) erinnern aber auch an ähnliche Passagen in der Matthäus-Passion, insbesondere an das Ende des Arioso BWV 244, 64. Die akkordisch auf- und absteigende Figur begegnet dem Hörer auch im Mittelteil der folgenden Arie. An der musikalischen Gestalt dieses Stücks fallen ansonsten rhythmische Verschiebungen, große Intervallsprünge der zunächst unsiono geführten Streicher und Bläser sowie das zeitweise Konzertieren von Oboe und Violine auf. Man mag sie in der einen oder anderen Beziehung zum Text setzen, der vom Verhältnis Jesu zu den Menschen erzählt. Insgesamt paßt sich der sieghafte Charakter dieses Stücks geschickt in die Dramaturgie der Kantate ein, die folgende Dialogszene vorzubereiten. Diese wird ihrerseits von der gewißhaften, letzten Strophe des altehrwürdigen Osterhymnus „Christ ist erstanden" bekräftigt.

DEUTSCH

Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67

Entstehung: zum 16. April 1724
Bestimmung: Sonntag Quasimodogeniti
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: 2. Timotheus 2, 8. Satz 4: Strophe 1 des Liedes „Erschienen ist der herrlich Tag" von Nikolaus Herman (1560). Satz 6 unter Verwendung von Johannes 20, 19. Satz 7: Strophe 1 des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" von Jakob Ebert (1601).
Gesamtausgaben: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

Der auf das Osterfest folgende Sonntag ist gewiß kein herausragender Termin im Kirchenjahr. Gelesen wird aus dem Johannes-Evangelium die Geschichte des ungläubigen Thomas, der die Auferstehung Christi erst glaubt, nachdem er seine Hände in die Wunden gelegt hat. Daß Bach für diesen Sonntag „Quasimodogeniti" – die lateinischen Namen wurden von den Eingangsworten des Introitus übernommen; an diesem Sonntag „Quasi modo geniti infantes, alleluia..." = „Wie neugeborene Kinder verlangt nach der unverfälschten Milch des Worte..., Alleluja!" – eine seiner herrlichsten Kantaten schrieb, mag mit an der guten „Komponierbarkeit" des Textes liegen. Allein der Eingangschor ist von unglaublicher motivischer Eindringlichkeit und kombinatorischer Genialität. Beide Texthälften bekommen ein separates Thema. Die erste Hälfte („Halt im Gedächtnis Jesum Christ") besteht – natürlich – aus einem Halteton („Halt!") und läuft, über eine markante Dreiklangsbrechung, rhetorisch auf den betonten Namen Jesu zu. Dieses Thema erscheint in der Orchestereinleitung zweimal, dann nacheinander in den Stimmen Sopran, Baß und Alt. Erst zum Schluß bezieht Bach den Tenor in das „volle Werk" mit ein – dann, wie auch den Baß, in hoher, strahlender Lage, gekrönt durch die dem Thema verwandte Figuration der obligaten Trompete. Von Beginn dieses Stücks an skandieren die nicht am Thema beteiligten Stimmen wiederholt das Wort „halt'", gemeint als Imperativ des Wortes „halten", in dieser Deklamation aber auch denkbar als „Halt!" = „halte an", „halte inne". Ferner gibt es diesen Textteil als in regelmäßigen Terzschritten marschierendes Motiv und als Synkope, die gleichsam aus gewißhafter Bequemlichkeit aufrütteln möchte. Der zweite Textteil deutet die erfolgte Auferstehung in langen, nach oben sich windenden Melismen aus. Zu diesem Text ist Bach ferner ein rhythmisch geschärftes, punktiertes Motiv eingefallen. Diese ganzen Partikel werden nun in verschiedenen kontrapunktischen Formen durchgeführt, bis sie sich im Finale überlagern und summieren.

Auferstehung und ihre sieghafte Bedeutung signalisiert die folgende Tenor-Arie mit dem aufwärts strebenden Motiv in den Violinen und Bläserstimmen. Zwei kurze Alt-Rezitative rahmen dann den Choral ein, der noch einmal an den „herrlichen Tag", den vergangenen Ostersonntag erinnert. Das zweite dieser Rezitative wendet den Blick auf Jesus, den Friedensfürsten. Tatsächlich tritt die Vox Christi in der folgenden Arie mit dem mehrfach wiederholten Friedensgruß auf. Dazwischen fahren dreimal die übrigen Chorstimmen. Sie und die aufreißende Figuration der Violinen (die an die Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder" in der Matthäus-Passion erinnert) verdeutlichen das, wovon der Friede den Gläubigen erlösen soll: Kampf und die Wut der Feinde. Diesen Gedanken bekräftigt der Choral, der eine nicht nur musikalisch packende, sondern auch in der Gedankenführung von geradezu dialektischen Gegensätzen bestimmte Kantate beschließt. Der moderne, an die rationelle Verwendung künstlerischer Mittel gewöhnte Hörer fühlt sich wie ein ungläubiger Thomas bei dem Gedanken, daß Bach ein solches Stück vielleicht nur für den einmaligen Gebrauch komponiert hat.

They shalt from out Sheba all be coming BWV 65

Composed for: 6 January 1724
Performed on: Epiphany
Text: Unknown author. Movement 1: Isaiah 60, 6. Movement 2: verse 4 of the hymn *Ein Kind geborn zu Bethlehem* (1545, the German version of *Puer natus in Bethlehem*). Movement 7 (preserved without text): possibly verse 10 of *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* by Paul Gerhardt (1647).
Complete editions: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

This cantata is part of the body of compositions that Bach wrote for his first Christmas in Leipzig. Between 25 December 1723 and 6 January 1724 he performed five newly composed cantatas, plus his Sanctus BWV 238 and the Magnificat in E Flat Major with additional Christmas movements BWV 243a. It was part of Bach's job to perform the works several times, at morning service and at midday Vespers, alternating between the churches of St. Thomas and St. Nicholas. And if we add *Christians, etch ye now this day* (BWV 63), a cantata composed in Weimar, which was performed in both churches on Christmas Day, and at the university service in St. Paul's, Bach's achievement seems all the more impressive.

Over and beyond the impressive quantitative dimension of Bach's achievement, this cantata again offers us insight into Bach's vast imagination, with which he musically penetrated his subject matter. The libretto of the opening chorus is from the Gospel reading at Epiphany (Isaiah 60, 6); the following chorale confirms that the prophecy from the Old Testament has been fulfilled. Bach uses a festive orchestration here. The choir music develops from an organ point; the choir voices start in the form of a canon, generating an image of gathering masses, perhaps to represent a dazzled crowd looking at the riches. At the centre of the opening movement Bach gives us an extensive and elaborate piece of fugue writing.

The chorale is followed by a recitative (no. 3), which continues the line of thought in sermon style: So what does the fulfilled prophecy tell the believer? To do his duty and follow the example of the wise men. Precious gifts, the unknown author continues in the following aria, are simply not good enough as they are mere earthly offerings: "the heart" is what Jesus wants. In its instrumentation with two oboes da caccia and in its dance-like setting, this music is strikingly similar to the fourth movement of cantata 26 (*Ah how fleeting, ah how empty*), in which Bach also portrays the temptations of the foolish world from a sombre, courtly point of view. The following tenor recitative, with its many images and theological turns of phrase, discusses the nature of the offerings presented to Jesus. This opens the prospect of attaining the greatest wealth both on earth and in heaven. This may explain the relaxed, dance-like nature of aria no. 6. Bach uses the menuet rhythm and polychoral instruments (wind - violins) of this work to comment on and highlight individual sections of the text. Thus, the final chorale can only advise the believer to leave his fate in the hands of God.

*

Rejoice, all ye spirits BWV 66

Composed for: 10 April 1724
Performed on: Easter Monday
Text: Unknown author. Movements 1 to 5 are parodies on movements 8 and 1 to 4 of cantata 66a (*Heaven thinks of Anhalt's fortune and glory*, composed for 10 December 1718). Movement 6: verse 3 of *Christ ist erstanden* (medieval).
Complete editions: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

May the sun beam, and may fortune smile, are the closing words of a serenata Johann Sebastian Bach performed on 10 December 1718 at the court of Köthen. Christian Friedrich Hunold, aka Menantes, had written the text for the "most gladsome birthday and the entire principality's flourishing prosperity". This was the birthday of Prince Leopold zu Anhalt-Köthen, Bach's employer. We only know part of the music for this serenata. It is preserved in cantata BWV 66 *Rejoice all ye spirits,* which was performed on Easter Monday 1724. This was not unusual at the time, as Bach used several other tribute cantatas from Köthen in parody versions (BWV 134, 173, 184) for Sunday services in Leipzig during the first half of 1724.

The mentioned final chorus became the beginning of the new Easter cantata, followed by the first four movements of the serenata. Rearranging the movements was part of Bach's strategy of recycling existing compositions for new purposes. Even more so than tribute music with its allegorical figures that try to outdo each other in singing the subject's praises, a festive sacred cantata calls for a grand opening. The librettist complied with Bach's wishes in that he transformed the rather general "secular" text into a no less general sacred libretto. But even here we have, at the centre of the choir movement, and later in recitative and aria no. 4 and 5 soloists acting as Fear and Hope, like the shadows of the secular well-wishers, "Anhalt's Fortune" and "Fama (Fate)".

This, in turn, calls for a dialogue structure of the mentioned movements in the sacred cantata. The extensive recitative no. 4 contains, after a harmonically interesting account of the meeting between Hope and the resurrected Lord, an arioso duet and a conversation between Hope and Fear. The dialogue continues in the following aria, accompanied by an animated solo violin (no. 5). The text is so skilfully constructed that only a few words need to be exchanged to keep the dialogue going.

The evangelical part of the cantata starts in the recitative after the opening chorus. The string accompaniment may well highlight its significance. Along with the vocal parts and the bass voice (Vox Christi!), it reminds us of similar passages from the St. Matthew Passion, especially of the end of arioso BWV 244, 64. This figure with its rising and falling chords reappears in the middle section of the following aria. Other striking musical elements of this cantata include rhythmic shifts, major interval leaps of wind and strings, which start out in unison, and the at times concertante oboe and violin. There are many possible interpretations of how the music relates to the text, which speaks of Jesus' relationship with humankind. All in all, the triumphant nature of the composition skilfully adapts to the dramaturgy of the cantata to prepare the following dialogue scene. This, in turn, is confirmed by the assertive last line of the time-honoured Easter hymn *Christ ist erstanden (Christ has risen).*

*

Hold in remembrance Jesus Christ BWV 67

Composed for: 16 April 1724
Performed on: Quasimodogeniti (First Sunday after Easter)
Text: Unknown author. Movement 1: 2. Timothy 2, 8. Movement 4: verse 1 of *Erschienen ist der herrlich Tag* by Nikolaus Herman (1560). Movement 6 after John 20, 19. Movement 7: verse 1 of *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* by Jakob Ebert (1601).
Complete editions: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

The first Sunday after Easter is not exactly a major date in the ecclesiastical year. The reading is from the Gospel according to John – the story of doubting Thomas, who refuses to believe in Christ's resurrection until he has laid his hands on Christ's wounds. The good "composability" of the text may be the reason why Bach wrote one of his finest cantatas for this Sunday, which owes its Latin name *Quasimodogeniti* to the first words of the introit "*Quasi modo geniti infantes, alleluia...*" = *Like new-born children demand the unspoilt milk..., Alleluia!.* The opening chorus alone features some incredibly intense motifs and ingenious combinations. Both halves of the text have a theme of their own. The first half *(Hold in remembrance Jesus Christ)* consists – what else – of a long note ("Hold!") and culminates rhetorically in the word "Jesus" with a distinctive triadic arpeggio. This theme appears twice in the orchestral prelude, then alternatingly in the soprano, bass and alto voices. Only at the end does Bach include the tenor in the "full works" – like the bass in a high, brilliant pitch, crowned by the thematically related figuration of the obbligato trumpet. Right from the start of the composition, the voices not singing the theme repeat the word "hold", in the imperative form, which could also mean "stop" or "stop and think" here. Moreover, this part of the text is also set against a marching motif of regular third steps and a syncopation that seems to stir up the listener. The second part of the text interprets the successful resurrection in long, upward spiralling melismas. In addition, Bach comes up with a rhythmically sharpened, dotted motif for this text. All these elements are executed in various contrapuntal forms that overlap and come together in the finale.

The following tenor aria with its rising motif in the violins and wind instruments symbolises the resurrection and its triumphant meaning. Two brief alto recitatives frame the chorale that reminds us once again of the "glorious day", the past Easter Sunday. The second of these recitatives shifts the focus to Jesus, the Prince of Peace. Indeed, the Vox Christi of the following aria repeats "Peace be unto you" like a refrain several times, alternating with the verses of the other choir voices. These voices and the split figuration of the violins (which reminds us of the aria *Gebt mir meinen Jesum wieder* from the St. Matthew Passion) tell us that peace will free the believer of battles and his foes' rage. The chorale confirms this line of thought, while concluding what is not just a musically thrilling cantata but a piece of music marked by almost dialectical contrasts. The modern listener who is familiar with the rational use of artistic means may feel like a doubting Thomas at the thought that Bach may have composed this piece of music for one performance only.

Ils viendront tous de Saba BWV 65

Création: pour le 6 janvier 1724
Destination: Fête de l'Épiphanie
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Ésaïe 60, 6. Mouvement 2 : Strophe 4 du cantique «Ein Kind geborn zu Bethlehem» (Un enfant né à Bethléem (1545, selon l'hymne «Puer natus in Bethlehem»). Mouvement 7 (retransmis sans texte): probablement strophe 10 du cantique «Ich hab in Gottes Herz und Sinn» (J'ai mon cœur et ma raison en Dieu) de Paul Gerhardt (1647).
Éditions complètes: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Cette cantate fait partie du corpus de morceaux que Bach avait mis en musique lors de sa première fête de Noël à Leipzig. Entre le 25 décembre 1723 et le 6 janvier 1724 retentirent cinq cantates qui avaient été composées pour cette période de fête, plus le Sanctus BWV 238 et le Magnificat en mi bémol majeur avec les mouvements typiques de Noël BWV 243a. En raison des devoirs liés à la fonction de Bach, les morceaux ont été en partie exécutés à plusieurs reprises, lors du service matinal aussi lors des vêpres de midi, en alternance, à l'église Saint Thomas et à l'église Saint Nicolas. Si l'on y ajoute la cantate créée à Weimar «Christen ätzet diesen Tag» (BWV 63) qui fut exécutée le premier jour de Noël dans les deux églises et lors du service religieux de l'Université, à l'église Saint Paul, on en a une image encore plus impressionnante.

Au-delà de ce programme impressionnant rien que par son volume, la cantate présente nous permet d'avoir, une nouvelle fois, une idée de l'imagination énorme dont disposait Bach grâce à laquelle il avait l'habitude de pénétrer avec sa musique dans le cœur des contenus traités. Le chœur d'introduction met en musique les paroles de l'Épître (Ésaïe 60, 6) qui est lu lors de la fête de l'Épiphanie ; le choral qui suit confirme la réalisation de la prophétie de l'Ancien Testament. Bach choisit un effectif orchestral de jour de fête. La musique du chœur se développe à partir d'un point d'orgue; les voix du chœur attaquent sous forme d'un canon de sorte que l'on peut se représenter une foule toujours croissante, image qui pourrait représenter l'étonnement devant la richesse. Au centre de cette page d'entrée, Bach écrit une très belle fugue de grande dimension.

Un récitatif (n° 3) suit le choral et poursuit à présent le raisonnement presque sous la forme d'un sermon: quelle est la signification de la prophétie pour le croyant? Celui-ci doit remplir pour sa part ses devoirs et suivre l'exemple des rois mages. Des cadeaux précieux, selon ce que le poète inconnu prétend dans l'air suivant, n'ont certes pas assez de valeur, car ils sont des dons vaniteux d'ici-bas: c'est «le cœur» que Jésus veut avoir. L'effectif de ce morceau composé de deux oboe da caccia ainsi que son caractère dansant trahit une nette ressemblance avec le quatrième mouvement de la cantate 26 («Ach wie flüchtig, ach wie nichtig») (Hélas, combien éphémère, combien futile) dans laquelle Bach représente également les séductions de ce monde stupide sous une forme grave et courtoise. Le récitatif de ténor qui suit, révèle, avec maintes images et expressions s'élevant au niveau d'un raisonnement théologique, la signification des cadeaux apportés à Jésus. Le résultat est la perspective de pouvoir faire partie des plus riches de la terre et du ciel. L'air n° 6 exprimé sur un rythme de danse et relâché peut s'expliquer par cette perspective. Bach emploie le rythme du menuet et la pluralité des chœurs instrumentaux (instruments à vent – violons) de ce morceau pour commenter et accentuer les différentes phases du texte. Le choral final ne peut donc que conseiller au croyant de laisser sans crainte Dieu disposer de lui.

Que les cœurs se réjouissent BWV 66

Création: pour le 10 avril 1724
Destination: le lundi de Pâques
Texte: Poète inconnu. Les mouvements 1 à 5 sont des remaniements des mouvements 8 et 1 à 4 de la cantate 66a («Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück») (Le ciel préserve la gloire et le bonheur sur pays d'Anhalt), composé le 10 décembre 1718). Mouvement 6 : Strophe 3 du lied «Christ ist erstanden» (Le Christ est ressuscité) (date du Moyen Âge).
Éditions complètes: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Une serenata que Johann Sebastian Bach exécuta le 10 décembre 1718 à Köthen, conclut par l'invitation d'ordre général «Es strahle die Sonne, es lache die Wonne» (Le soleil brille, la félicité rit). Christian Friedrich Hunold, nommé «Menantes», avait rédigé le texte pour «Höchst-erfreulichen Geburths-Tag bey des gantzen Fürstenthums blühendem Wohlstand» (L'anniversaire le plus heureux pour la prospérité du bien-être de toute la principauté). Le Prince Leopold de Anhalt-Köthen, le maître de Bach, fêtait son anniversaire. Nous ne connaissons la musique de cette serenata qu'en partie. Elle a été transposée dans la cantate BWV 66 «Erfreut euch ihr Herzen» qui fut jouée le lundi de la Pâques 1724. Ceci n'avait rien d'extraordinaire à cette époque, car Bach exécuta dans la première moitié de l'année 1724 au cours des services religieux à Leipzig également des parodies de cantates de vœux datant de Köthen (BWV 134, 173, 184).

Le chœur final cité plus haut ouvre, à présent, la nouvelle cantate de Pâques. Les quatre premiers mouvements de la serenata suivent alors. La permutation des mouvements était donc une stratégie qui permettait d'utiliser à de nouvelles fins une musique déjà existante. Une cantate de fête religieuse exige peut-être plus encore qu'une musique d'hommage où l'on aime faire paraître des allégories qui se surpassent en louanges sur les qualités de la personne honorée, une entrée représentative. Le poète respecta la volonté de Bach en transposant le texte «profane» qui se limitait à des expressions d'ordre plutôt général en paroles spirituelles non moins générales. Cependant, Bach fait entrer en scène des solistes au centre du mouvement du chœur et plus tard dans le récitatif et l'air n° 4 et 5, représentant la crainte et l'espérance, en quelque sorte les ombres de «la félicité du pays d'Anhalt» et «le destin» qui présentent leurs félicitations profanes.

Ceci implique par ailleurs une structure en dialogue que l'on retrouve dans les mouvements cités plus haut de la cantate d'église. Le long récitatif n° 4 contient une description de la rencontre de l'espérance avec le Sauveur ressuscité, présentée sous une forme harmonique intéressante, un duo en arioso et un dialogue entre l'espérance et la crainte. Le dialogue se poursuit dans l'air (n° 5) suivant s'ornant d'une partie entraînante de violon solo. Le texte est construit là d'une manière si habile qu'il suffit d'échanger certains mots pour que le dialogue se poursuive.

La partie annonciatrice de la cantate commence avec le récitatif qui suit le chœur d'introduction. L'accompagnement des violons ne fait que souligner cette importance, mais la conduite de leurs voix ainsi que l'emploi de la voix de basse (Vox Christi!) n'est pas sans rappeler des passages similaires de la Passion selon Matthieu, en particulier à la fin de l'arioso BWV 244, 64. Dans la partie centrale de l'air qui suit, l'auditeur rencontrera aussi la figuration d'accords ascendants et descendants. Au sujet de la structure musicale de cette pièce, ce qui frappe à

part cela ce sont les décalages rythmiques, les grands sauts d'intervalles des violons et des instruments à vent qui sont tout d'abord joués unisono ainsi que la partie temporairement concertante des hautbois et des violons. Il est permis de les mettre en rapport avec l'un ou l'autre passage du texte rapportant la relation de Jésus avec les hommes. Au total, le caractère triomphant de cette pièce s'adapte habilement à la dramaturgie de la cantate qui se veut de préparer la scène du dialogue suivante. Cette effet de dramaturgie est renforcé par la dernière strophe pleine de certitudes de l'hymne vénérable de Pâques «Christ ist erstanden».

*

Conservez la mémoire de Jésus-Christ BWV 67

Création: pour le 16 avril 1724
Destination: Dimanche de quasimodogeniti
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 : II Timothée 2, 8. Mouvement 4: Strophe 1 du lied «Erschienen ist der herrlich Tag» (Le jour merveilleux a paru) de Nikolaus Herman (1560). Mouvement 6 utilise l'Évangile Jean 20, 19. Mouvement 7 : Strophe 1 du lied «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Ô Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ) de Jakob Ebert (1601).
Éditions complètes: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

Le dimanche qui suit la fête de Pâques n'est certainement pas une date éminente dans l'année liturgique. C'est le jour où sera lu l'histoire tirée de l'Évangile de Jean sur l'incrédulité de Thomas qui ne croit à la résurrection du Christ qu'après avoir posé ses mains dans les plaies de ce dernier. Le fait que Bach écrivit à l'occasion de ce dimanche «quasimodogeniti» – les noms latins ont été repris des paroles d'introduction de l'introït qui étaient pour ce dimanche «Quasi modo geniti infantes, alleluia...» = «Comme les enfants nouveau-nés réclament le lait authentique de la parole..., alléluia!» – l'une de ses cantates les plus magnifiques, tient du fait que ce texte se prête «particulièrement bien à la composition». Rien que le chœur d'introduction est d'une instance incroyable au point de vue des motifs et fait preuve d'une grande génialité combinatoire. Chaque moitié de texte a un thème bien à elle. La première moitié («Conservez la mémoire de Jésus-Christ») comprend – bien sûr – un ton tenu («Conservez!») et se termine sur l'accentuation du nom de Jésus par l'intermédiaire d'une rupture marquée du triple accord. Ce thème apparaît deux fois dans l'introduction orchestrale, puis successivement dans les voix de soprano, de basse et d'alto. Ce n'est qu'à la fin que Bach intègre le ténor dans «l'œuvre complète» – ensuite, comme la basse, dans une position élevée et rayonnante, couronnée par la figuration proche du thème reproduite par les trompettes jouées en obligé. Dès le début de ce morceau, les voix qui ne participent pas à l'exécution du thème scandent et répètent le mot «conservez», qui est l'impératif du mot «conserver» mais qui peut être aussi compris dans cette déclamation comme «Stop!» = «arrête-toi», «persévère un moment dans la méditation». En plus, il donne à cette partie du texte un motif de marche en pas réguliers de tierces et une syncope qui voudrait, pour ainsi dire, secouer une certaine paresse. La deuxième partie du texte interprète la résurrection en de longs mélismes s'enroulant vers les hauteurs. Ce texte a en plus inspiré Bach à écrire un motif pointé, au rythme affûté. Toutes ces particules sont exécutées à présent sous différentes formes contrapuntiques jusqu'à ce qu'elles se superposent et s'accumulent dans le final.

Le motif aspirant vers le haut joué par les violons et les voix des instruments à vent représente la résurrection et sa signification triomphante, chantées dans l'air du ténor. Deux brefs récitatifs d'alto encadrent ensuite le choral qui rappelle une fois encore «le jour merveilleux», le dimanche des Pâques passées. Le deuxième de ces récitatifs dirige les regards vers Jésus, le Prince de paix. La voix du Christ (Vox Christi) entre réellement en scène dans l'air suivant, répétant à plusieurs reprises le salut de paix, «La paix soit avec vous!». Les autres voix du chœur s'insèrent entre ces saluts. Ces dernières et les violons s'adonnant à une figuration déchirante (qui rappelle l'air «Gebt mir meinen Jesum wieder» (Redonne-moi mon Seigneur Jésus) de la Passion selon Matthieu) explicitent de quoi la paix devra délivrer les croyants: de la lutte et de la colère des ennemis. Le choral renforce cette pensée, choral qui clôture une cantate qui est non seulement captivante du point de vue musical mais aussi définie par des antagonismes tout simplement dialectiques dans son raisonnement. L'auditeur moderne, habitué à l'emploi rationnel des moyens artistiques, est comme un Thomas incrédule à la pensée que Bach n'avait composé un tel morceau que pour un usage unique.

Todos ellos vendrán de Saba BWV 65

Génesis: para el 6 de enero de 1724
Destino: Fiesta de la Epifanía
Texto: Poeta desconocido. Primer movimiento: Isaías 60, 6. Segundo movimiento: 4ª estrofa de la canción "Ein Kind geboren zu Bethlenem" ("Un niño nacido en Belén") (1545, según el himno "Puer natus in Bethlehem"). Séptimo movimiento (transmitido sin texto): presumiblemente se trata de la décima estrofa de la canción "Ich hab in Gottes Herz und Sinn" ("Tengo en Dios el alma y corazón") de Paul Gerhardt (1647).
Ediciones completas: BG 16: 135 – NBA I/5: 3

Esta cantata forma parte del corpus de las piezas que compuso Bach durante su primera Navidad en Leipzig. Entre el 25 de diciembre de 1723 y el 6 de enero de 1724, sonaron cinco cantatas de nueva composición además del Sanctus BWV 238 y del Magnificat en mi bemol mayor con los movimientos acompañatorios navideños BWV 243a. Debido a las obligaciones oficiales de Bach, estas piezas se interpretaron parcialmente varias veces en el servicio religioso de la mañana y en las vísperas de la tarde alternándose en las iglesias de Santo Tomás y de San Nicolás. Si añadimos la cantata compuesta en Weimar bajo el título "Cristianos, gravad este día" (BWV 63), que fue interpretada el primer día de Navidad en ambas iglesias además de en el servicio religioso universitario celebrado en la iglesia de San Pablo, obtendremos una imagen todavía más imponente.

Más allá de esta tarea de por sí cuantitativamente impresionante, la presente cantata nos abre de nuevo la visión de la inconmensurable fantasía de Bach con la que acostumbraba a inundar musicalmente los contenidos a tratar. El coro de entrada pone en música las palabras de la epístola leída en la fiesta de Epifanía (Isaías 60, 6); el coral subsiguiente viene a reforzar el cumplimiento de la profecía veterotestamentaria. Bach elige una cobertura festiva para la orquesta. La música del coro se desarrolla a partir de un punto de órgano; las voces del coro comienzan en forma de canon, de modo que resulta la imagen del crecimiento de un conglomerado que tal vez aspire a comprender el atónito observador de esta abundancia. Para ello escribe Bach en el centro del movimiento de entrada una amplia y artística fuga.

Después del coral, sigue un recitativo (nº 3) que prolonga el razonamiento en forma homilética: ¿qué mensaje comunica al creyente la profecía que se ha cumplido? Que por su parte debe cumplir sus obligaciones y seguir el ejemplo de los Magos. Sus valiosos presentes – prosigue el desconocido autor en el aria posterior – no tienen suficiente calidad, porque son fastuosos dones de la tierra: lo que importa a Jesús es "el corazón". La cobertura de esta pieza con dos oboes da caccia, así como su carácter coreográfico, hacen que se parezca llamativamente al cuarto movimiento de la cantata 26 ("¡Ah, qué pasajero y qué estéril!"), en la que igualmente presenta Bach en actitud cortesana y suntuosa las seducciones del mundo insensato. El recitativo de tenor que sigue, viene a solventar con profusión de imágenes y expresiones de reflexión teológica la cuestión de cuál sea la naturaleza de los dones traídos por Jesús. De ahí se deduce que se trata de lo más rico del cielo y de la tierra. Esto puede aclarar la actitud básicamente desinhibida y danzante del aria número 6. Bach utiliza el ritmo de minuto y la multiplicidad instrumental del coro (instrumentos de aire – violines) de esta pieza, para enfatizar con su comentario cada uno de los pasajes del texto. El coral de cierre, viene por tanto a recomendar simplemente al creyente que se abandone con sosiego en Dios.

Alegaos, corazones BWV 66

Génesis: para el 10 de abril de 1724
Destino: 2º día de Pascua
Texto: Poeta desconocido. Los movimientos 1 al 5 son reelaboraciones poéticas de los movimientos 8 y 1 al 4 de la cantata 66a ("El cielo medita en la fama y la felicidad del descanso", compuesta para el 10 de diciembre de 1718). Sexto movimiento: tercera estrofa del cántico (medieval) "Cristo ha resucitado".
Ediciones completas: BG 16: 169 – NBA I/10: 3

Con la general exhortación a que "brille el sol y ría el placer" concluye una serenata que interpretó Johann Sebastian Bach el 10 de diciembre de 1718 en el palacio de Köthen. Christian Friedrich Hunold, también llamado "Menantes", había redactado el texto con ocasión del "Venturoso cumpleaños en próspero bienestar de todo el principado". Lo celebraba el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, señor y patrono de Bach. Tan sólo conocemos parcialmente la música de esta serenata. Se incluyó en la cantata BWV 66 "Alegraos, corazones" interpretada el segundo día de Pascua de 1724. Esto no tenía nada de insólito en aquellos tiempos, porque Bach interpretó también el primer semestre de 1724 dentro del servicio religioso de Leipzig otras cantatas de homenaje a Köthen en forma de parodia (BWV 134, 173, 184).

Así pues, el citado coro final servía de inicio a la nueva cantata de Pascua. Le seguían los cuatro primeros movimientos de serenata. Por consiguiente, el cambio de los movimientos formaba parte de la estrategia de poner la música disponible al servicio de los nuevos objetivos. Tal vez más aún que una música de homenaje en la que gusta que aparezcan figuras alegóricas compitiendo en la alabanza de las cualidades del homenajeado, la solemne cantata religiosa estaba pidiendo una Entree representativa. El poeta siguió los designios de Bach al transformar el texto "profano", de características muy generales, en unas palabras espirituales no menos marcadas por su tono general. En todo caso, hacen aquí también su aparición los solistas, ocupando el centro del movimiento coral y posteriormente en el recitativo y en las arias número 4 y 5, solistas que representan al temor y a la esperanza que en cierto sentido son las sombras del "Bienaventurado reposo" y de la "Fama (destino)", como congratulantes denominados mundanos.

Esto condiciona a su vez en los citados movimientos de la cantata religiosa una estructura dialogal. El extenso recitativo número 4 contiene, al cabo de una descripción del encuentro de la Esperanza con el Salvador resucitado – descripción que se interpreta con una interesante armonía –, un dueto arioso y un diálogo entre la Esperanza y el Temor. El diálogo sigue su urdimbre en la siguiente aria (nº 5) dibujada con los trazos vitalistas de un solo de violín. El texto se ha construido con tal maestría que basta con permutar determinadas palabras para mantener vivo el diálogo.

La parte proclamatoria de la cantata comienza con el recitativo que sigue al coro de entrada. El acompañamiento de instrumentos de arco parece subrayar esta interpretación. Pero además, tanto él como la forma de conducir sus voces y la aplicación de la voz (Vox Christi) nos evocan similares pasajes de la Pasión según San Mateo, especialmente el final del arioso BWV 244, 64. La figura de acordes ascendentes y descendentes sale también al paso del oyente en la parte central del aria que sigue. Por lo demás, en la figura musical de esta pieza llaman la atención ciertos desplazamientos rítmicos y grandes saltos de intervalo de los instrumentos de

arco y de aire que inicialmente van al unísono, así como la ejecución esporádicamente concertada de oboe y violines. Se puede aplicar esta figura en uno u otro sentido sobre el texto que describe la relación de Jesús con el ser humano. En suma, el carácter victorioso de esta pieza encaja hábilmente en la dramaturgia de la cantata, tendente a preparar la siguiente escena de diálogo. Esto se potencia a su vez en la última y laboriosa estrofa del antiguo y venerable himno de Pascua "Cristo ha resucitado".

*

Guarded en la memoria a Jesucristo BWV 67

Génesis: para el 16 de abril de 1724
Destino: Domingo de Quasimodogeniti
Texto: Poeta desconocido. Primer movimiento: 2ª Timoteo 2, 8. Cuarto movimiento: 1ª estrofa del cántico "Amaneció el día glorioso" de Nikolaus Herman (1560). Sexto movimiento: aplicación de Jn 20, 19. Séptimo movimiento: 1ª estrofa del cántico "Señor Jesucristo, Príncipe de la paz" de Jakob Ebert (1601).
Ediciones completas: BG 16: 217 – NBA I/11.1:3

El domingo que sigue a la festividad de la Pascua no es por cierto una fecha señalada dentro del año litúrgico. Se lee en el Evangelio de San Juan la historia del incrédulo Santo Tomás que sólo da crédito a la resurrección de Jesús después de haber metido la mano en las heridas. El hecho de que Bach escribiera una de sus cantatas más maravillosas para este domingo "Quasimodogeniti" – los nombre latinos se tomaban de las palabras iniciales que forman el introito, y en este domingo esas palabras son "Quasi modo geniti infantes, alleluia..." = "Como niños recién nacidos, exigid la leche auténtica de la palabra..., Alleluja" – puede deberse a la buena "componibilidad" del texto. Ya solamente el coro de entrada se caracteriza por una increíble profundidad de los motivos y por una enorme genialidad combinatoria. A ambas mitades del texto se aplica un tema independiente. La primera mitad ("Guarded en la memoria a Jesucristo") consta lógicamente de un tono mantenido ("Mantén") y fluye retóricamente hacia el nombre enfatizado de Jesús pasando por una notable ruptura de tritono. Este tema aparece dos veces en la introducción de la orquesta, y después sucesivamente en las voces del soprano, bajo y alto. Es al final cuando Bach implica al tenor en la "obra entera" y posteriormente también al bajo en una posición radiante y superior, coronado por la figuración (emparentada con el tema) de la trompeta obligada. Desde el comienzo de esta pieza, marcan repetidamente a la palabra "halt" = "mantén", las voces que no participan en el tema, entendiendo en esa expresión el imperativo del verbo "mantener", si bien en esta declamación puede pensarse también en la orden "mantén" = "retén", "conserva interiormente". Por lo demás, esta parte del texto aparece como un motivo que marcha en regulares intervalos de tercia y como síncope que al mismo tiempo pretendiera sacudirnos de una cierta comodidad. La segunda parte del texto interpreta la resurrección ya acaecida, en largos melismas que rotan en sentido ascendente. Además, para este texto recurre Bach a un motivo rítmicamente vivaz y punteado. Todas estas partículas se ejecutan posteriormente en diversas modalidades de contrapunto hasta superponerse un yuxtaponerse en el final.

La resurrección y su victorioso significado marcan la siguiente aria de tenor con el motivo de tendencia ascendente en los violines y en las voces de los instrumentos de aire. Dos breves recitativos de contralto enmarcan el

coral que recuerda nuevamente con la expresión “día glorioso” a la reciente festividad de la Pascua. El segundo de estos recitativos dirige la mirada hacia Jesús como príncipe de la paz. De hecho, la Vox Christi aparece en la siguiente aria con el saludo de la paz en múltiples repeticiones. Entre ellas avanzan en tres ocasiones las restantes voces del coro. Tanto ellas como la desgarrada figuración de los violines (que recuerdan el aria “Devolvedme mi Jesús” integrada en la Pasión según San Mateo) personifican aquello de lo que debe distanciarse la paz del creyente: la pugna y la ira de los enemigos. Esta idea viene a verse reforzada por el coral que sirve de cierre a una cantata no sólo impresionante en su aspecto musical, sino también marcada por el hilo argumental de los contrastes dialécticos. El oyente moderno, acostumbrado a la utilización racional de los recursos artísticos, se siente como un incrédulo Santo Tomás ante la idea de que Bach haya compuesto tal vez semejante pieza para una sola ocasión.

Vol. 22

Kantaten • Cantatas

BWV 68-70

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 68), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 69, 70)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 68-70), Wolfram Wehnert (BWV 69, 70)

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 68: Dezember 1980 / März, April 1981
BWV 69: März - Mai 1983 / Februar 1982 (Satz 1), Juli 1983 (Satz 3)
BWV 70: 1970 / Februar (Sätze 5, 8), Oktober (Satz 6), Dezember (Satz 4) 1982

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julian Aguirre Muñoz de Morales, Raúl Neumann, Juan La Moglie

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Also hat Gott die Welt geliebt *BWV 68 (17'06)*

In truth hath God the world so loved • Ainsi Dieu a aimé le monde • Entonces Dios ha amado al mundo

Arleen Augér - soprano • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid - Corno • Hans Wolf - Tromba • Gerhard Cichos, Hans Kuhner, Hans Rückert - Trombone • Ingo Goritzki, Fumiaki Miyamoto, Klaus Kärcher - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Lobe den Herrn, meine Seele *BWV 69 (22'14)*

Praise Thou the Lord, o my spirit • Loue le Seigneur, mon âme • Alaba al Señor, alma mía

Helen Donath - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Roland Burckhardt - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Günther Passin - Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag, Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 1 & 3) - Organo, Cembalo

Wachet! betet! betet! wachet! *BWV 70 (24'45)*

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye • Veillez! priez! priez! veillez! • Velad, orad, orad, velad!

Arleen Augér - soprano • Verena Gohl - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Hermann Sauter - Tromba • Otto Winter, Günther Passin (No. 8) - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Peter Simek, Ansgar Schneider (No. 4 - 6, 8) - Violoncello • Ulrich Lau, Harro Bertz (No. 4 - 6, 8) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 4 - 6, 8) - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 68 **„Also hat Gott die Welt geliebt“**

No. 1	Choral:	Also hat Gott die Welt geliebt	1	4:38
	Corno, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (S) + Ritornello:	Mein gläubiges Herze	2	3:34
	Violoncello, Contrabbasso, Organo (+ Violino I solo, Oboe da caccia)			
No. 3	Recitativo (B):	Ich bin mit Petro nicht vermessen	3	0:51
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Du bist geboren mir zugute	4	4:31
	Oboe I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Coro:	Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet	5	3:32
	Tromba, Trombone I-III; Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 68 17:06

BWV 69 **„Lobe den Herrn, meine Seele“**

No. 1	Coro:	Lobe den Herrn, meine Seele	6	6:26
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (S):	Wie groß ist Gottes Güte doch!	7	1:35
	Violoncello, Fagotto, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Meine Seele, auf! erzähle	8	6:17
	Oboe I, Violino I solo, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Der Herr hat große Ding an uns getan	9	2:19
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Mein Erlöser und Erhalter	10	4:10
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Es danke, Gott, und lobe dich	11	1:27
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 69 22:14

BWV 70 **„Wachet! betet! betet! wachet!“**

I. Teil

No. 1	Coro:	Wachet! betet! betet! wachet!	12	4:14
	Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Erschrecket, ihr verstockten Sünder	13	1:33
	Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Wenn kömmt der Tag	14	4:18
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Auch bei dem himmlischen Verlangen	15	0:49
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria:	Laßt der Spötter Zungen schmähen	16	2:37
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Jedoch bei dem unartigen Geschlechte	17	0:38
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Freu dich sehr, o meine Seele	18	1:22
	Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

II. Teil

No. 8	Aria (T):	Hebt euer Haupt empor	19	3:17
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 9	Recitativo (B):	Ach, soll nicht dieser große Tag	20	2:20
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 10	Aria (B):	Seligster Erquickungstag	21	2:34
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 11	Choral:	Nicht nach Welt, nach Himmel nicht	22	1:03
	Tromba, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 70 24:45

Total Time BWV 68, 69, 70 64:05

BWV 68

1. Choral

Also hat Gott die Welt geliebt,
Daß er uns seinen Sohn gegeben.
Wer sich im Glauben ihm ergibt,
Der soll dort ewig bei ihm leben.
Wer glaubt, daß Jesus ihm geboren,
Der bleibet ewig unverloren,
Und ist kein Leid, das den betrübt,
Den Gott und auch sein Jesus liebt.

2. Aria

Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

3. Recitativo

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
Was mich getrost und freudig macht,
Daß mich mein Jesus nicht vergessen.
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
Nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
Als Mittler zwischen Gott und Mensch
vor diesmal schlichten.

1. Chorale

In truth hath God the world so loved
That he to us his Son hath given.
Who gives in faith himself to him
With him shall always live in heaven.
Who trusts that Jesus is born for him
Shall be forever unforsaken,
And there's no grief to make him sad,
Whom God, his very Jesus, loves.

2. Aria

My heart ever faithful,
Exulting, sing gladly,
Thy Jesus is here!
Hence, sorrow! hence, grieving!
I will simply tell you:
My Jesus is near.

3. Recitative

I am like Peter not mistaken,
I am consoled and filled with joy,
That I'm by Jesus not forgotten.
He came not in the world to judge it,
No, no, he wanted sin and guilt,
As arbiter 'twixt God and man, here now to straighten.

1. Choral

Ainsi Dieu a aimé le monde
En nous donnant son Fils.
Celui qui se donne à lui par sa foi
Vivra auprès de lui éternellement.
Celui qui croit que Jésus est né pour lui
Ne sera jamais perdu,
Et il n'existe aucune souffrance qui puisse affliger
Celui qui aime Dieu et aussi son Jésus.

2. Air

Ô toi, mon cœur fidèle,
Exulte de bonheur, chante, plaisante,
Ton Jésus est là!
Disparaît détresse, disparaissez plaintes,
Je ne peux que vous dire:
Mon Jésus est proche.

3. Récitatif

Je suis comme Pierre sans présomption;
Ce qui me console et me rend joyeux:
C'est que mon Jésus ne m'a pas oublié!
Il est venu non seulement pour juger le monde,
Non, non, il voulait régler les péchés et la faute,
Être le conciliateur entre Dieu et l'homme.

1. Coral

Entonces Dios ha amado al mundo
Tanto que su Hijo nos envió.
Quién a Él en la fe se encomiende
En ella eternamente junto a él morará.
Quién crea que Jesús a él ha nacido
Eternamente no será perdido
Y no hay cosa que aflija
A quien a Dios y a su Jesús ame.

2. Aria

¡Mi fiel corazón,
Alégrate, canta y alborózate,
Que Jesús ha llegado!
Retroceded lamentos, llantos,
Sólo deciros quiero:
Mi Jesús cercano está.

3. Recitativo

Como Pedro temerario no soy,
Aquello que me alegra y consuela
Es que Jesús de mí no se olvide.
No sólo vino Él a juzgar al mundo,
Antes bien la culpa y la penitencia
Cual árbitro entre Dios y hombre dirimir.

4. Aria

Du bist geboren mir zugute,
Das glaub ich, mir ist wohl zumute,
Weil du vor mich genung getan.
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
Will mir der Satan widersprechen,
So bet ich dich, mein Heiland, an.

4. Aria 4

Thou art born man to my advantage,
This is my faith, I am contented,
Since thou for me hath done enough.
The ball of earth may soon be shattered,
And Satan arm himself against,
But I'll to thee, my Savior, pray.

5. Coro

Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet; denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes.

5. Chorus 5

Who in him trusteth will not be judged guilty; but who doth not trust is already judged guilty; for he trusteth not in the name of the one-born Son of God the Father.

BWV 69

1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat!

1. Chorus 6

Praise thou the Lord, o my spirit, and forget not the goodness that he hath shown thee.

2. Recitativo

Wie groß ist Gottes Güte doch!
Er bracht uns an das Licht,
Und er erhält uns noch!
Wo findet man nur eine Kreatur,
Der es an Unterhalt gebricht?
Betrachte doch, mein Geist,
Der Allmacht unverdeckte Spur,
Die auch im kleinen sich recht groß erweist.

2. Recitative 7

How great is God's dear kindness though!
He brought us to the light,
And he sustains us yet!
Where can one find a single creature now
Which doth for sustenance yet lack?
Consider though, my soul,
Almighty God's unhidden trace
Which e'en in small things proves to be so great.

4. Air

Tu es né pour mon bonheur,
Telle est ma foi, ceci me rend heureux,
Parce que tu m'as comblé de bienfaits.
Même si la sphère terrestre venait à rompre,
Et que Satan me contredise,
C'est à toi que j'adresse ma prière, mon Sauveur.

4. Aria

Por mi bien has nacido,
Así lo creo y a ello me atengo,
Pues ante mí bastante has hecho.
La tierra se conmueva
Antes que dejarme corromper por Satán,
Por eso oro a Ti, mi Salvador.

5. Chœur

Celui qui croit en lui ne sera point jugé, mais celui qui ne croit pas en lui est déjà jugé, car il n'a pas cru au nom du Fils unique de Dieu.

5. Coro

Quien en mí crea no será juzgado; mas quien en mí no crea ya está juzgado, pues entonces no cree en el nombre del unigénito Hijo de Dios.

1. Chœur

Loue le Seigneur, mon âme, et n'oublie pas ses bienfaits.

1. Coro

¡Alaba al Señor, alma mía, y no olvides todo el bien que te ha hecho!

2. Récitatif

Que la bonté de Dieu est grande!
Il nous a fait connaître la lumière
Et il nous la conserve encore!
Où trouve-t-on une créature
Qui aurait besoin de subsistance?
Contemple donc, mon esprit
La trace non masquée de sa toute-puissance
Qui se manifeste généreusement jusque dans les petites choses.

2. Recitativo

¡Oh, cuán grande es la bondad de Dios!
Nos trajo Él la Luz del mundo,
Y aún nos la mantiene.
¿Dónde se encuentra acaso una sola criatura
Que gracias a Él no viva?
Contempla, pues, mi mente
Las huellas visibles de la omnipotencia,
Que hasta en lo humilde grandes se revelan.

Ach! möcht es mir, o Höchster, doch gelingen,
Ein würdig Danklied dir zu bringen!
Doch, sollt es mir hierbei an Kräften fehlen,
So will ich doch, Herr, deinen Ruhm erzählen.

Ah, would that I, Most High God, had the power
A worthy song of thanks to bring thee!
But, should in me for this the strength be lacking,
I will e'en still, Lord, thy great fame be telling.

3. Aria **8**

Meine Seele,
Auf! erzähle,
Was dir Gott erwiesen hat!
Rühme seine Wundertat,
Laß, dem Höchsten zu gefallen,
Ihm ein frohes Danklied schallen!

3. Aria

O my spirit,
Rise and tell it,
All that God hath shown to thee!
Glorify his wondrous work,
To the Most High bring now pleasure,
Make thy song of thanks ring gladly.

4. Recitativo **9**

Der Herr hat große Ding an uns getan.
Denn er versorget und erhält,
Beschützet und regiert die Welt.
Er tut mehr, als man sagen kann.
Jedoch, nur eines zu gedenken:
Was könnt uns Gott wohl Beßres schenken,
Als daß er unsrer Obrigkeit
Den Geist der Weisheit gibet,
Die denn zu jeder Zeit
Das Böse straft, das Gute liebet?
Ja, die bei Tag und Nacht
Vor unsre Wohlfahrt wacht?
Laßt uns dafür den Höchsten preisen;
Auf! ruft ihn an,
Daß er sich auch noch fernerhin
So gnädig woll erweisen.
Was unserm Lande schaden kann,
Wirst du, o Höchster, von uns wenden

4. Recitative

The Lord hath mighty things for us achieved.
For he provideth and sustains,
Protecteth and ruleth all the world.
He doth more than could e'er be told.
But still, just one thing now consider:
What better thing could God have giv'n us
Than that he to our governors
The soul of wisdom granteth,
Who then forevermore
Both ill rebuke and goodness cherish?
Yea, who both day and night
For our well-being watch?
Let us in turn the Most High praise now:
Rise! Call to him,
That he may also ever yet such favor wish to show us.
From all that would our land do harm,
Wouldst thou, O Most High God, defend us.

Ah! si je pouvais réussir, ô Très-Haut,
À t'offrir un chant de grâces digne de toi!
Mais, si les forces me manquent ce faisant,
Je voudrais néanmoins, ô Seigneur, rapporter ta gloire.

¡Ay, Altísimo, haz que pueda
Entonarte un digno cántico de gracias!
Mas si el ánimo me faltara
Entonces al menos, Señor, Tu gloria confesar quiero.

3. Air

Mon âme,
Raconte donc
Ce que Dieu t'a accordé.
Fais l'éloge de ses miracles,
Fais retentir un joyeux chant de grâce
Pour plaire au Très-Haut!

3. Aria

¡Alma mía,
Levántate! ¡Confiesa
Todo cuanto Dios te ha evidenciado!
¡Enaltece su portento,
Complace al Altísimo
Entonándole un cántico de gracias!

4. Récitatif

Le Seigneur nous a offert de grandes choses.
Car il subvient aux besoins du monde et le conserve,
Le protège et le dirige.
Il fait plus qu'il n'est en notre pouvoir de dire.
Néanmoins, il faut se souvenir d'une chose:
Quel meilleur présent Dieu pourrait-il nous faire
Que de donner aux autorités qui nous dirigent
L'esprit de sagesse
Qui à tout moment,
Punit le mal, aime le bien?
Oui, qui nuit et jour
Veille sur notre bien-être?
Louons ainsi le Très-Haut;
Invoquez-le donc
Pour qu'il veuille se montrer aussi bienveillant à l'avenir encore.
Ce qui peut nuire à notre pays,
Tu l'écarteras de nous, ô Très-Haut,

4. Recitativo

El Señor grandes cosas nos ha concedido,
Pues ministra y mantiene
Protegiendo y conservando el mundo.
Más hace de lo que decirse puede.
Mas piensa sólo en esto:
Qué mejor cosa Dios donarnos puede
Sino a aquellos que nos gobiernan,
Inspirar el espíritu de sabiduría
Que en todo momento
El mal castiga y la bondad ama.
Sí, aquel espíritu que día y noche
Por nuestro bien vela.
Alabemos pues, por eso, al Altísimo;
¡Levantaos, invocadle!
Para que siga mostrándonos Su Gracia.
De aquello que nuestro país dañar puede,
Oh Tú, Altísimo, nos librarás
Enviándonos el deseado auxilio.

Und uns erwünschte Hülfe senden.
Ja, ja, du wirst in Kreuz und Nöten
Uns züchtigen, jedoch nicht töten.

5. Aria

Mein Erlöser und Erhalter,
Nimm mich stets in Hut und Wacht!
Steh mir bei in Kreuz und Leiden,
Alsdenn singt mein Mund mit Freuden:
Gott hat alles wohlgemacht.

6. Choral

Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Taten.
Das Land bringt Frucht und bessert sich,
Dein Wort ist wohlgeraten.
Uns segne Vater und der Sohn,
Uns segne Gott der Heilge Geist,
Dem alle Welt die Ehre tut,
Für ihm sich fürchten allermeist,
Und sprecht von Herzen: Amen!

BWV 70

Teil I

1. Coro

Wachet! betet! betet! wachet!
Seid bereit

And thy most welcome help now send us.
Indeed, though thou with cross and suff'ring
May punish us, thou wilt not slay us.

5. Aria 10

My Redeemer and Sustainer,
Keep me in thy care and watch!
Stand by me in cross and suff'ring,
And my mouth shall sing with gladness:
God hath all things set aright!

6. Chorale 11

Let thank, o God, and honor thee
The people through good service.
The land bears fruit, amends itself,
Thy word is well commended.
Us bless the Father and the Son,
And bless us God, the Holy Ghost,
Whom all the world doth glorify
And hold in rev'rence unexcelled,
And say sincerely: Amen!

Part I

1. Chorus 12

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye!
Keep prepared

Et tu nous enverras l'aide que nous espérons.
Oui, oui, dans les tourments et les difficultés
Tu nous châtieras sans pourtant nous condamner à mort.

Sí pues, con la cruz y las penalidades
Nos disciplinarás, mas no nos dejarás perecer.

5. Air

Mon Rédempteur et mon soutien,
Prends-moi toujours sous ta protection et ta garde!
Seconde-moi dans les tourments et les souffrances,
Et alors ma bouche chantera avec allégresse:
Dieu a tout fait au mieux.

5. Aria

¡Mi Salvador y mantenedor,
Protégeme siempre y de mí cuida!
Auxíliame constantemente en la cruz y el dolor,
Que pronta mi boca alegre entone:
¡Dios todo bien ha hecho!

6. Choral

Dieu, le peuple te remercie et te loue
De par ses bonnes actions.
Le pays porte des fruits et prospère,
Ta parole s'est accomplie.
Que le Père et le Fils nous bénissent,
Que Dieu, l'Esprit Saint, nous bénisse
À qui le monde entier rend gloire,
Soyez pour la plupart intimidés devant lui,
Et prononcez du fond du cœur: Amen!

6. Coral

Dios, Te da gracias y alaba
El pueblo con las buenas obras.
Da su fruto el país y se mejora,
Cúmplese Tu palabra.
¡Bendíganos Padre y Hijo,
Bendíganos Dios, el Espíritu Santo,
El mundo todo ríndale honores,
Temed todos ante Él
Y pronunciad de corazón: ¡amén!

Partie I

1. Chœur

Veillez! priez! priez! veillez!
Tenez-vous prêts

Parte I

1. Coro

¡Velad! ¡Orad! ¡Orad! ¡Velad!
Estad dispuestos

Allezeit,
Bis der Herr der Herrlichkeit
Dieser Welt ein Ende machet.

For the day
When the Lord of majesty
To this world its ending bringeth!

2. Recitativo

2. Recitative 13

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!
Ein Tag bricht an,
Vor dem sich niemand bergen kann:
Er eilt mit dir zum strengen Rechte,
O! sündliches Geschlechte,
Zum ewgen Herzeleide.
Doch euch, erwählte Gotteskinder,
Ist er ein Anfang wahrer Freude.
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,
Vor sein erhöhtes Angesicht;
Drum zaget nicht!

Be frightened, o ye stubborn sinners!
A day shall dawn
From which no one can hope to hide:
It speeds thee to a stringent judgement,
O sinful generation,
To lasting lamentation.
But you, God's own elected children,
It brings the onset of true gladness.
The Savior summons you, when all else shall collapse,
Before his own exalted face:
So fear ye not!

3. Aria

3. Aria 14

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen
Aus dem Ägypten dieser Welt?
Ach, laßt uns bald aus Sodom fliehen,
Eh uns das Feuer überfällt!
Wacht, Seelen, auf von Sicherheit
Und glaubt, es ist die letzte Zeit!

When comes the day of our deliv'rance
From this the Egypt of our world?
Ah, let us soon from Sodom flee now,
Ere us the fire hath overwhelmed!
Wake up, ye souls, from your repose,
And trust, this is the final hour!

4. Recitativo

4. Recitative 15

Auch bei dem himmlischen Verlangen
Hält unser Leib den Geist gefangen;
Es legt die Welt durch ihre Tücke

In spite of all our heav'nly longing
Our body holds the spirit captive;
The world doth set through all its cunning

À tout moment
Jusqu'à ce que le souverain des souverains
Mette un terme à ce monde!

Siempre,
Hasta que el Señor de la Gloria
Le dé un fin a este mundo.

2. Récitatif

Tremblez d'épouvante, pécheurs obstinés!
Un jour se lève
Où nul ne pourra se cacher.
Il se hâte de te juger avec grande rigueur,
Ô race de pécheurs,
Te condamner à la souffrance éternelle.
Mais pour vous, les élus, les enfants de Dieu,
Voici le début d'une vraie joie.
Le Sauveur va vous chercher quand tout tombe et se brise,
Et vous mène devant sa face:
Ne perdez donc pas courage.

2. Recitativo

¡Espantaos, pecadores empedernidos!
Despunta un día,
Del que nadie podrá salvarse:
Te llevará al severo juicio,
¡Oh! estirpe pecadora,
A la eterna pesadumbre.
Pero para vosotros, hijos elegidos de Dios,
Será un comienzo de alegría verdadera.
El Salvador os llevará, cuando todo se desplome y se quiebre,
Ante su elevado Rostro;
Por ello, ¡no temáis!

3. Air

Quand viendra donc le jour où nous quitterons
L'Égypte de ce monde?
Ah, enfuyons-nous vite de Sodome
Avant que le feu nous surprenne.
Âmes, réveillez-vous de la sécurité où vous sommeillez
Et croyez-le bien: c'est l'ultime délai!

3. Aria

¿Cuándo llegará el día en que salgamos
Del Egipto de este mundo?
¡Ah, huyamos pronto de Sodoma,
Antes que nos sorprenda el fuego!
¡Almas, despertad del letargo
Y creed, es el fin de los tiempos!

4. Récitatif

Même dans notre aspiration au ciel
Notre corps tient notre esprit prisonnier:
Le monde, dans sa perfidie, tend ses pièges

4. Recitativo

Aún ante el anhelo celestial
Retiene nuestro cuerpo prisionera al alma;
El mundo, con su perfidia,

Den Frommen Netz und Stricke.
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;
Dies preßt uns aus ein jammervolles Ach!

For good men traps and meshes.
The soul is willing, but the flesh is weak;
This forces out our sorrowful "Alas!"

5. Aria

5. Aria 16

Laßt der Spötter Zungen schmähen,
Es wird doch und muß geschehen,
Daß wir Jesum werden sehen
Auf den Wolken, in den Höhen.
Welt und Himmel mag vergehen,
Christi Wort muß fest bestehen.

Leave to mocking tongues their scorning,
For it will and has to happen
That we Jesus shall behold yet
In the clouds, in the heavens.
World and universe may perish,
Christ's word must still stand unshaken.

6. Recitativo

6. Recitative 17

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
Denkt Gott an seine Knechte,
Daß diese böse Art
Sie ferner nicht verletzet,
Indem er sie in seiner Hand bewahrt
Und in ein himmlisch Eden setzet.

And yet amidst this savage generation
God careth for his servants,
That this most wicked breed
Might cease henceforth to harm them,
For he doth hold them in his hand secure
And to a heav'nly Eden bring them.

7. Choral

7. Chorale 18

Freu dich sehr, o meine Seele,
Und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Ruft aus diesem Jammertal!
Seine Freud und Herrlichkeit
Sollt du sehn in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubilieren,
In Ewigkeit triumphieren.

Noe be glad, o thou my spirit,
And forget all need and fears,
For thee now doth Christ, thy Master,
Summon from this vale of tears!
His great joy and majesty
Shalt thou see eternally,
Join the angels' jubilation
In eternal exultation.

Et ses filets aux fidèles.
L'esprit est prompt mais la chair est faible:
Celle-ci nous extorque un cri pitoyable de détresse!

Tiende redes y lazos a los piadosos.
El espíritu está dispuesto, pero la carne es débil;
Esto nos arranca un lastimero ¡ay!

5. Air

Laissez les langues des moqueurs lancer leurs insultes,
Il n'en arrivera pas moins et cela est écrit
Que nous verrons Jésus
Sur les nuages, dans les cieux.
Le monde et le ciel peuvent disparaître,
La parole du Christ doit subsister à jamais.

5. Aria

Dejad las lenguas del escarnio maldecir,
Debe suceder y sucederá,
Que veamos a Jesús
Sobre las nubes, en las alturas.
Tierra y cielo pueden desaparecer,
Mas la palabra de Cristo perdurará firme.

6. Récitatif

Cependant parmi la race de vilains,
Dieu pense à ses serviteurs,
Afin que cette vilenie
Ne les offense plus longtemps
En les gardant dans sa main
Et les plaçant dans un Eden céleste.

6. Recitativo

Sin embargo, a causa de la estirpe desviada
Piensa Dios en sus siervos,
Para que esta casta malvada,
No los lastime por más tiempo,
Los guarda en su mano
Y los coloca en un Edén celestial.

7. Choral

Réjouis-toi, ô mon âme,
Et oublie toute la détresse et les supplices
Parce que, Christ, ton Seigneur,
T'appelle à présent de cette vallée des larmes.
Tu verras pour l'éternité
Sa joie et sa magnificence
Chantant avec les anges,
Triomphant éternellement.

7. Coral

¡Regocíjate mucho, oh alma mía,
Y olvida toda necesidad y tormento,
Pues ahora Cristo, tu Señor,
Te llama fuera de este valle de lágrimas!
Su alegría y esplendor
Verás eternamente,
Con los ángeles regocijarse,
Y por siempre triunfar.

Teil II

8. Aria

Hebt euer Haupt empor
Und seid getrost, ihr Frommen,
Zu eurer Seelen Flor!
Ihr sollt in Eden grünen,
Gott ewiglich zu dienen.
Hebt euer Haupt empor
Und seid getrost, ihr Frommen!

9. Recitativo

Ach, soll nicht dieser große Tag,
Der Welt Verfall
Und der Posaunen Schall,
Der unerhörte letzte Schlag,
Des Richters ausgesprochne Worte,
Des Höllenrachens offne Pforte
in meinem Sinn
Viel Zweifel, Furcht und Schrecken,
Der ich ein Kind der Sünden bin,
Erwecken?
Jedoch, es gehet meiner Seelen
Ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,
So vor Erbarmen bricht,
Sein Gnadenarm verläßt mich nicht.
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

Part II

8. Aria 19

Lift high your heads aloft
And be consoled, ye righteous,
That now your souls may bloom!
Ye shall in Eden flourish
In God's eternal service.
Lift high your heads aloft
And be consoled, ye righteous!

9. Recitative 20

Ah, ought not this most awful day,
The world's collapse,
The sounding trumpet's peal,
The strange, unequaled final stroke,
The sentence which the judge proclaimeth,
The open jaws of hell's own portals
Within my heart
Much doubting, fear and terror
In me, the child of sin I am,
Awaken?
And yet, there passeth through my spirit
A glint of joy, a light of hope doth rise.
The Savior can his heart no more keep hidden,
It doth with pity break,
His mercy's arm forsakes me not.
Lead on, thus shall I end with gladness now my course.

Partie II

8. Air

Relevez vos têtes,
Et soyez réconfortés, vous les fidèles,
Pour l'abondance de vos âmes!
Vous prospérerez dans l'Eden,
Au service éternel de Dieu.
Relevez vos têtes,
Et soyez réconfortés, vous les fidèles!

9. Récitatif

Ah, ce grand jour
Du déclin du monde
Et du retentissement des trompettes,
De l'ultime et inouï coup,
Des paroles prononcées par le Juge,
Où la porte du gouffre infernal sera ouverte,
En mon âme,
Ne va-t-il pas éveiller
Beaucoup de doutes, de crainte et d'effroi
Moi qui suis un enfant du péché ?
Pourtant en mon âme s'élève
Un rayon de joie, une lumière de consolation.
Le Sauveur ne peut dissimuler son cœur
Qui éclate de miséricorde,
Son bras plein de grâce ne me quitte pas.
Allons, j'achève ainsi mon existence avec joie.

Parte II

8. Aria

Alzad vuestra cabeza
Y tened esperanza, piadosos,
En la flor de vuestras almas.
Reverdeceréis en el Edén
Para servir a Dios eternamente.
Alzad vuestra cabeza
Y tened esperanza, piadosos!

9. Recitativo

Ay, este gran día,
La ruina del mundo
Y el sonar de las trompetas,
El inaudito último golpe,
Las palabras pronunciadas por el juez,
Las puertas abiertas del infierno,
¿No despertarán
En mi mente
Mucha incertidumbre, temor y susto,
Ya que soy un hijo del pecado?
Sin embargo, nace en mi alma
Una vislumbre de dicha, una luz de esperanza.
El Salvador no puede ocultar su corazón,
Que se parte de piedad,
Su brazo misericordioso no me abandona.
¡Ea! así termino mis días con alegría.

10. Aria

Seligster Erquickungstag,
Führe mich zu deinen Zimmern!
Schalle, knalle, letzter Schlag,
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!
Jesus führet mich zur Stille,
An den Ort, da Lust die Fülle.

10. Aria

O most blest refreshment day,
Lead me now into thy mansions!
Sound and crack, O final stroke,
World and heavens, fall in ruins!
Jesus leadeth me to stillness,
To that place where joy hath fullness.

11. Choral

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht
Meine Seele wünscht und sehnet,
Jesum wünsch ich und sein Licht,
Der mich hat mit Gott versöhnet,
Der mich freiet vom Gericht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

11. Chorale

Not for world, for heaven not,
Doth my spirit yearn with longing;
Jesus seek I and his light,
Who to God hath reconciled me,
Who from judgement sets me free;
My Lord Jesus I'll not leave.

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".

10. Air

Jour de délectation le plus béni,
Conduis-moi dans tes demeures!
Retentis, éclate, dernier coup!
Que la terre et le ciel s'effondrent!
Jésus me conduira au repos,
À l'endroit où le plaisir abonde.

10. Aria

¡Bienaventurado día del regocijo,
Llévame a tus moradas!
¡Resuena, estalla, golpe final,
Mundo y cielo, tornaos escombros!
Jesús me guía al reposo,
Al lugar del goce de la abundancia.

11. Choral

Ce n'est pas vers le monde, ce n'est pas vers le ciel
Que mon âme aspire et se languit,
C'est Jésus et sa lumière que je désire,
Qui m'a réconcilié avec Dieu,
Qui m'a délivré du Tribunal,
Je n'abandonnerai pas mon Jésus.

11. Coral

Ni el mundo ni el cielo
Desea y ansía mi alma,
A Jesús deseo y a su luz,
Que me ha reconciliado con Dios,
A aquel que me libera del Juicio,
A mi Jesús, no abandonaré.

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.

DEUTSCH

Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68

Entstehung: zum 21. Mai 1725
Bestimmung: zum 2. Pfingsttag
Text: Christiane Mariane von Ziegler. Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Also hat Gott die Welt geliebt“ von Salomo Liscow (1675). Satz 5: Johannes 3, 18.
Gesamtausgaben: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Mit einer Aufführung der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) am Ostersonntag des Jahres 1725 brach Bach das ungewöhnliche Vorhaben ab, an den Sonn- und Feiertagen eines ganzen Jahres sogenannte „Choralkantaten“ aufzuführen (vgl. dazu die Einführungen zu den Kantaten BWV 2 und BWV 20 in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 1 und Vol. 6). Man nimmt an, daß das Fehlen geeigneter Texte bzw. Dichter hierfür der Grund gewesen ist. Auf der Suche nach dem bislang nicht identifizierbaren Autor (oder wenigstens, wenn es verschiedene waren, einem der Autoren) der bisherigen Texte hat Hans-Joachim Schulze die Aufmerksamkeit auf den ehemaligen Konrektor der Thomasschule, Andreas Stübel gelenkt, der am 27. Januar 1725 verstorben war und damit für die Textproduktion der Kantaten nach Ostern nicht mehr zur Verfügung stand (in: Die Welt der Bach-Kantaten Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 116 f.). Jedenfalls führte Bach in diesem Jahr bis zum Trinitatisfest noch sein Oster-Oratorium (BWV 249) auf; ferner drei Kantaten auf Texte unbekannter Herkunft (BWV 6, 42 und 85), und schließlich neun Kantaten auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler, der Tochter des Leipziger Bürgermeisters Franz Conrad Romanus. Zwei dieser Kantaten, nämlich BWV 128 und 68, sind mit dem Typus der Choralkantate insofern verwandt, als sie mit einer Choralstrophe beginnen, die Bach zu großformatigen Choralbearbeitungen nutzte. Diese beiden Kantaten ließ er denn auch stehen, als er in späteren Jahren seinen abgebrochenen Choralkantaten-Jahrgang durch neue Kompositionen ergänzte.

Drei der fünf Sätze der vorliegenden Pfingst-Kantate nehmen wörtlich Bezug auf das Evangelium des Tages: auf Johannes 3, 17 der Eingangschor, auf 3, 18 der Schlußchor, auf Apostelgeschichte 10, 42 ff. dagegen das Rezitativ Nr. 3. Für die beiden Arien Nr. 2 und Nr. 4 griff Bach auf bereits vorhandene Musik zurück, und zwar die sogenannte Jagdkantate „Was mir behagt ist nur die muntere Jagd“ (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Sie hatte Bach am 23. Februar 1713, zum Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels musiziert. Ihm widmete Bach auch die Vorlage („Entfliehet, verschwindet, entweichet ihr Sorgen“, BWV 249 a) des ebenfalls 1725 musizierten Oster-Oratoriums.

Für die Pfingstkantate hatte Bach die Musik der beiden Arien jedoch auf andere Bedürfnisse beim Versmaß herzurichten. Aus „Weil die wollenreichen Herden durch dies weitgepriesne Feld lustig ausgetrieben werden...“ (BWV 208, 13), wird „Mein gläubiges Herze frohlocke, sing und scherze“, indem Bach die Melodie stark transformiert und den Continuobaß zu einer Art Solostimme aufwertet. Erhalten bleibt freilich das instrumentale, die Arie ergänzende Ritornell – insgesamt ein in Bachs geistlichem Kantatenschaffen ungewöhnliches Stück, das sich schon früh, seiner beschwingt-fröhlichen Haltung halber, großer Beliebtheit erfreute. „Ein Fürst ist seines Landes Pan“ (BWV 208, 7) heißt nun „Du bist geboren mir zugute“. Deutete in der weltlichen Kantate der Klang der Oboen noch ein gewisses höfisches Ambiente an, wird er in der Pfingstkantate zum Ausdruck allgemeiner Festlichkeit.

Im Eingangschor wird die Melodie des Chorals durch den Sopran und ein die Stimme verstärkendes Horn vorgetragen. Bach erfand eine freie, vom Choral unabhängige Thematik und faßte den gesamten Satz in einen feierlich-entspannten Siciliano-Rhythmus, dem er die Melodie bis fast zur Unkenntlichkeit anpaßt. Eine strengere Form betont den Schlußchor, der immerhin jenes Evangelienwort vertont, das sich mit dem Glauben befaßt. Wie so oft in solchen Zusammenhängen greift Bach zur Fuge. Sie erhält, den drei Sätzen des Textes entsprechend, zwei Themen und eine Zusammenführung beider. In dieser bekommt das erste Thema den finalen Text des dritten „Glaubenssatzes“ zugeordnet.

Die Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ gehört zu einem ganzen Komplex höfischer Festkantaten, die Bach ganz oder teilweise zwischen 1723 und 1725 für hohe Feiertage einrichtete bzw. parodierte (u.a. BWV 66, 134, 173, 184). Sie endet ausdrücklich „piano“, in einer Art Echo also. Der an dramatische Zuspitzungen und finale Effekte gewöhnte, moderne Hörer wird, wenn er dies als Signal zum Nachdenken über das Gehörte auffaßt, sich den Intentionen Bachs vermutlich nicht widersetzen.

*

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 69

Entstehung: zum 26. August 1748
Bestimmung: zur Ratswahl
Text: Satz 1 Psalm 103, 2. Sätze 1 und 5 aus Kantate gleichen Anfangs BWV 69a vom 15. August 1723 (Text: nach Johann Knauer), Satz 3 ebenso in Umarbeitung. Sätze 2 und 4: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophe 3 des Liedes „Es woll uns Gott genädig sein“, Martin Luther (1524).
Gesamtausgaben: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Diese Kantate dürfte die letzte überlieferte Kantatenmusik Johann Sebastian Bachs enthalten: die beiden Rezitative Nr. 2 und Nr. 4 sowie den Schlußchoral. Den Eingangschor und die beiden Arien Nr. 3 und Nr. 5 entnahm Bach dagegen geringfügig verändert einer Kantate, die er am 15. August, dem 12. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 musiziert hatte (BWV 69a). In der vorliegenden Form wurde die Kantate im Gottesdienst zum Ratswechsel 1748 aufgeführt – ein finanzielles Zubrot für den Thomaskantor, der für diesen alljährlich am Montag nach dem Bartholomäusfest (24. August) wiederkehrenden Anlaß für die musikalische Umrahmung zu sorgen hatte.

Entsprechend konnte er dabei auf die größtmögliche Festbesetzung zurückgreifen. Pauken und Trompeten verleihen nicht nur dem Eingangschor festliches Gepränge, sondern auch dem Schlußchoral. Hier überhöhen sie das Ende jeder Zeile. Wo allerdings vom Segen Gottes die Rede ist, spielen sie die ganze Zeile mit. Und sie insistieren mit Tonrepetitionen auf dem Wort „alle“. Ein ähnlicher Hinweis auf die höhere Gewalt, der sich auch der Rat zu unterwerfen hatte, findet sich im Rezitativ Nr. 4. Hier beschreibt der Sänger zunächst „secco“ das Wirken Gottes in der Welt. Sobald er zum persönlichen Gedenken daran und an weitere Wohltaten auffordert, läßt Bach die Streicher mitspielen, intensiviert dadurch diese Gedanken und umgibt sie mit dem Schein des Göttlichen.

Die vorausgehende, pastorale Alt-Arie hatte Bach 1723 von Tenor, Blockflöte und Oboe da caccia, bei einer Wiederaufführung 1727 dagegen bereits in der auch 1748 verwendeten Besetzung musizieren lassen. Es scheint sich dabei nicht um eine inhaltliche, sondern rein besetzungstechnische Änderung zu handeln. Die zweite Arie

(Nr. 5) drückt Behütung und Wacht durch einen wiegenden, klanglich energischen Dreier-Rhythmus aus, bevor Bach für die Worte „Kreuz“ und „Freuden“ den Charakter modifiziert: „Kreuz“ trübt sich chromatisch ein und verläßt den sicheren harmonischen Grund, „Freude“ äußert sich in einem bewegten, von der Oboe umspielten Melisma. Und daß Gott alles wohlgemacht hat, ist für Bach Anlaß, lange, bekräftigende Haltetöne zu schreiben.

Obwohl er den kürzesten Text vertont, ist der Eingangschor doch das ausgedehnteste Stück dieser Kantate. Vor allem das festlich umrahmte, koloraturenreich ausgedrückte Lob benötigt viel Raum. Bach schreibt eine Fuge, die sich ab der zweiten Texthälfte als Doppelfuge entpuppt. Sie ist durch die Verknüpfung der Themen, aber auch durch den Einsatz der Instrumente eindeutig auf Verdichtung und Ausdruckssteigerung angelegt und wird von einer Reprise des Eingangsritornells abgeschlossen – feierlicher Dank für die alten und Ermunterung für die neuen Ratsmitglieder. Und auch selbstbewußte Bestätigung jener Zweidrittelmehrheit, die ohnehin im Amt blieb!

*

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70

Entstehung: zum 21. November 1723
Bestimmung: 26. Sonntag nach Trinitatis
Text: Sätze 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Sätze 2, 4, 6, 9: Dichter unbekannt. Satz 7: Strophe 5 des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ (Freiberg 1620). Satz 11: Strophe 5 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ von Christian Keymann (1658).
Gesamtausgaben: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

In dieser Kantate zieht Bach alle Register seiner Kunst. Ungewöhnliche Besetzungen, ungewöhnliche Formen und ungewöhnliche Wirkungen – nichts ist ihm genug, um eine Predigtmusik zu schreiben, die das Evangelium vom Jüngsten Gericht (Matthäus 25, 31 ff.) umrahmt und ausdeutet. Es ist ähnlich jenem „Dies Irae, dies illa“, das auch Komponisten, die den Requiem-Text vertonten, zu allen Zeiten angeregt hat.

Nicht ungewöhnlich für sein erstes Amtsjahr in Leipzig ist, daß Bach eine zweiteilige Kantate schreibt. Je ein Teil wurde vor und nach der Predigt musiziert (wie z. B. auch in BWV 21, 75 und 76). In anderen Fällen wurde an beiden Stellen je eine vollständige Kantate musiziert, insgesamt zwei also im Gottesdienst (z.B. BWV 179 und 199, 181 und 18). Ebensowenig ungewöhnlich ist der Umstand, daß Bach mit der Kantate ein Werk aus seiner Weimarer Zeit aufgriff, um es, wenn auch stark bearbeitet, erneut aufzuführen. Die Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ war ohne Rezitative und mit einem anderen Schlußchoral bereits am 2. Advent (6. Dezember) 1716 in Weimar erklungen; in Leipzig hatte Bach zu diesem Datum keine Verwendung für dieses Stück, weil zwischen dem ersten Advent und Weihnachten im Gottesdienst an den dortigen Kirchen keine Figuralmusik aufgeführt wurde. Vielleicht liegt in dieser Umwidmung auf einen anderen Sonntag und damit auf andere Lesungen der Grund für die Bearbeitung; jedenfalls sind es die neukomponierten Rezitative, die deutlich Bezug auf die endzeitliche Vorgabe nehmen – mit der sich freilich die hoffnungsvolle Erwartung des Erlösers, mit der sich Salomon Francks Text befaßt, gut vereinen läßt.

Bachs Weimarer Erbe drückt sich am deutlichsten in der relativen Kleinteiligkeit der Kantate aus. Dies um so

mehr, als erste Versuche, sich mit großen Formen zu befassen, d.h. musikalische Ideen intensiver zu verarbeiten, ebenfalls in dieser Kantate manifest werden. Dies ist am besten im Eingangschor zu beobachten. Dessen musikalische Idee beruht darauf, den Text zeilenweise in ein Orchesterritornell einzubauen. Dies bot sich aufgrund der Textstruktur an. Ließ das gewöhnlich zu vertonende Bibelwort Bach zu einer motettischen Form greifen, findet er hier, mit dem madrigalischen Text, zu einer Art Da-Capo-Arie. Dem vom kleinen Textpartikel ausgehenden Ausdruck huldigt Bach dagegen in der musikalischen Umsetzung der Aufforderungen „wachet“ und „betet“: hier ein auffahrendes Motiv, dort ein gehaltenes, beruhigendes. Das folgende Rezitativ gibt sich mit den pochenden, vom ganzen Instrumentarium gespielten Tonrepetitionen als direkte Wortabbildung zu verstehen. Hauptmotiv ist zunächst das „Erschrecken“, bevor auch hier wieder ein Kontrast gesucht wird: in der ariosen, besänftigenden Verheißung an die erwählten Gotteskinder. Zu den letzten Worten „Drum zaget nicht“ gemahnen, wie im Vorgriff auf den zweiten Teil der Kantate, Trompetentöne ans Jüngste Gericht.

In der Alt-Arie Nr. 3 schält sich aus dem Continuo-Baß eine solistische Stimme heraus; der Dreierrhythmus dieses Satzes gerät dort ins Wanken, wo der Text von Feuer und der Flucht aus Sodom erzählt. Das folgende Rezitativ ist knapp und secco gehalten, was Bach nicht daran hindert, mit ausdrucksvoll weiten Sprüngen in entlegene Harmonien vor „Netz und Stricken“ zu warnen und das „jammervolle Ach“ zu beschwören. Die letzte Arie des ersten Teils (ihr folgen noch ein kurzes Rezitativ und ein schlichter Choral) fällt sofort durch ihre eigentümliche Besetzung auf. Die Streicher spielen unisono, wobei Violine I sowie die Violinen II zusammen mit den Bratschen sich dynamisch voneinander abheben. Aus dem selben thematischen Material entwickelt Bach auch die Singstimme und Assoziationen zum Text: die kurze Artikulation der Streicher scheint „der Spötter Zungen“ zu übersetzen, während der unerbittlich marschierende Continuo-Baß auf „Christi Wort muß fest bestehen“ hinweisen mag.

Der zweite Teil der Kantate beginnt mit einer jener bewundernswerten Arien Bachs, in denen musikantische Leichtigkeit und eine unwiderstehliche Art von Gewißhaftigkeit eine unmittelbare Verbindung eingehen. Das von Beginn an wiederkehrende, sich aufschwingende Motiv verrät dabei unschwer die Aufforderung „Hebt euer Haupt empor“. Danach stellt das folgende Paar Rezitativ und Arie Schrecken und Freude des Jüngsten Tages in den Raum. Dramatik und Beruhigung kennzeichnen die Streicherbegleitung des Rezitativs; hinzu tritt, als „theologisches Ratespiel“ (Martin Petzoldt) die Trompete. Sie spielt eine Choralmelodie, die der Hörer zu identifizieren, gedanklich mit den passenden Worten zu versehen und mit dem musikalischen Kontext zu verbinden hat. Es handelt sich um die Melodie „Es ist gewißlich an der Zeit“. Die Arie huldigt dem „seligsten Erquickungstag“, bis der musikalische Satz auf die Worte „Schalle, knalle, letzter Tag“ losbricht – mit ähnlichen Mitteln arbeitete auch Antonio Vivaldi im Schlußsatz seines „Sommer“-Konzerts im Zyklus „Le Quattro Stagioni“ (RV 315)! Natürlich führt Jesus das ganze zurück zur Stille...

Eine solche Kantate kann nicht von einem normalen Schlußchoral beschlossen werden. „In hymnischer Großartigkeit“ (Alfred Dürr) schreibt Bach zum vierstimmigen Vokal- einen Streichersatz aus drei zusätzlichen obligaten Stimmen – so krönt der einzige siebenstimmige Choralsatz ins Bachs Werk überhaupt eine in ihrer Tonsprache und Textauslegung ebenso drastische wie eloquente Kantate.

In truth hath God the world so loved BWV 68

Composed for: 21 May 1725
Performed on: Whit Monday
Text: Christiane Mariane von Ziegler. Movement 1: verse 1 of *Also hat Gott die Welt geliebt* by Salomo Liscow (1675). Movement 5: John 3, 18.
Complete editions: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

With a performance of his cantata *Christ lay to death in bondage* (BWV 4) on Easter Sunday of 1725, Bach's unusual plan of performing so-called chorale cantatas on each Sundays and church holiday of the ecclesiastical year came to a sudden end (cf. introductions to cantatas BWV 2 and BWV 20 in EDITION BACHAKADEMIE vol. 1 and vol. 6). It is assumed that this was due to a lack of suitable texts or librettists. In search of the hitherto unidentified author (or, if there were several, at least one of the authors) of the extant texts Hans-Joachim Schulze drew attention to the former deputy headmaster of St. Thomas School, Andreas Stübel, who had died on 27 January 1725 and was therefore unable to produce new cantata texts after Easter (in: *Die Welt der Bach-Kantaten* vol. 3, Stuttgart 1999, p. 116 f.). Until Trinity of the same year Bach still performed his Easter Oratorio (BWV 249), three cantatas with texts of unknown origin (BWV 6, 42 and 85), and finally nine cantatas with texts by Christiane Mariane von Ziegler, daughter of Leipzig's mayor Franz Conrad Romanus. Two of these cantatas – BWV 128 and 68 – resemble chorale cantatas in that they begin with a chorale verse which Bach transforms into large-scale chorale arrangements. Bach kept these two cantatas when he added new compositions to his abandoned chorale cantata cycle in later years.

Three of the five movements from this Pentecost cantata refer verbatim to the Gospel readings of the day: the opening chorus to John 3, 17, the final chorus to 3, 18, and recitative no. 3 to Acts 10, 42 ff.. For his two arias no. 2 and no. 4 Bach recycled existing compositions, the so-called Hunting Cantata (BWV 208, EDITION BACH-AKADEMIE vol. 65). Bach had first performed it on 23 February 1713, for the birthday of Duke Christian of Saxony Weissenfels. Bach also dedicated the original version of his Easter Oratorio (*Oh flee now and vanish* BWV 249a) to him, which was performed in 1725. For his Pentecost cantata Bach had to adapt the music of the two arias to a different metre. "As the wool-coated herds are driven merrily out of this widely praised field ..." (BWV 208, 13) becomes "My faithful heart exult, sing and be merry", and the melody undergoes a great transformation with the basso continuo taking on a kind of solo part. Of course, the aria keeps its instrumental ritornello as a tailpiece – an unusual composition among Bach's sacred cantatas, which was already an early favourite thanks to its light-hearted and upbeat nature. "A prince is his own country's Pan" (BWV 208, 7) now becomes "Thou wert born for my good". While the oboes gave the secular cantata a certain courtly mood, they convey an air of general festivity to the Pentecost cantata.

In the opening chorus the chorale melody is sung by the soprano with a horn accompaniment. Bach invented a free theme alongside the chorus and set the entire movement in a dignified laid-back siciliano rhythm, for which he adapted the melody almost beyond recognition. We find a more austere form in the final chorus with a Gospel text that deals with faith itself. As often before in such contexts, Bach resorted to a fugue. In accordance with the three dogmas, the movement features two separate themes and a last one combining the former two. In this

last theme the final text of the third dogma is assigned to the first theme. The cantata *In truth hath God the world so loved* is part of a whole range of court occasion cantatas, which Bach wrote or parodied in whole or part between 1723 and 1725 for major public holidays (BWV 66, 134, 173, 184, among others). The end is expressly "piano" and seems to reverberate. The modern listener, who is used to a dramatic climax and final effects, will probably be doing what Bach intended, if he takes this opportunity to ponder and reflect on what he has just heard.

*

Praise thou the Lord, O my spirit BWV 69

Composed for: 26 August 1748
Performed for: Inauguration of the new council
Text: Movement 1 psalm 103, 2. Movements 1 and 5 from the eponymous cantata BWV 69a of 15 August 1723 (Text: after Johann Knauer), also adapted in movement 3. Movements 2 and 4: unknown author. Movement 6: verse 3 of *Es woll uns Gott genädig sein,* Martin Luther (1524).
Complete editions: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

This cantata probably contains the last preserved cantata compositions by Johann Sebastian Bach: recitatives no. 2 and no. 4, and the final chorale. Bach took the opening chorus and the two arias no. 3 and no. 5 with minor changes from a cantata (BWV 69a) he had performed on 15 August, the 12th Sunday after Trinity of 1723. The cantata was played in its present form at the inauguration service for the new council in 1748 – an extra source of income for the Thomas cantor, who had to provide musical entertainment for this occasion every year on the Monday after St. Bartholomew (24 August).

Accordingly, he had the largest possible cast of musicians at his disposal. Trumpet and drums serve as a festive accompaniment not only in the opening chorus but also in the final chorale. Here they elevate the end of each line, but accompany it in its entirety when the libretto speaks of the Lord's blessings with insistent repetitions on the word "all". In recitative no. 4 we find a similar hint to heavenly powers which even the council must submit to. The singer gives us an initially "secco" account of God's deeds on earth. But when he commands the audience to consider this and other favours of the Lord, Bach adds a string accompaniment to intensify these reflections and give them a heavenly aura.

Although originally performed by tenor, recorder and oboe da caccia in 1723, Bach had already rearranged the pastoral alto aria no.3 for a new performance in 1727 with the same cast as in 1748. But only the instrumentation had changed, not the contents. The second aria (no. 5) expresses care and watch in rolling, energetic triple time, before Bach modifies its character for the words "cross" and "gladness": "cross" is chromatically darkened and leaves its safe harmonic ground, "gladness" is expressed in a flowing melisma with oboe accompaniment. And God's wondrous work is reason enough for Bach to write long, confirming notes.

Although it has the shortest text, the opening chorus is the longest part of this cantata. Especially the praise with its abundant coloraturas and festive accompaniment takes up a lot of space. Bach gives it the form of a fugue, which turns out to be a double fugue from the second half of the text. Through its combination of themes and cast

of instruments its focus is clearly on concentration and heightened expression and it ends with a reprise of the opening ritornello – a festive way to thank the old and encourage the new councillors. And a confident acknowledgement of the two-thirds majority who remained in office anyway!

*

Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye! BWV 70

Composed for: 21 November 1723
Performed on: 26th Sunday after Trinity
Text: Movements 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Movements 2, 4, 6, 9: unknown author. Movement 7: verse 5 of *Freu dich sehr, o meine Seele* (Freiberg 1620). Movement 11: verse 5 of *Meinen Jesum laß ich nicht* by Christian Keymann (1658).
Complete editions: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

Bach pulls out all the stops in this cantata. Unusual orchestration, unusual forms and unusual effects – nothing suffices for a sermon music to portray and interpret the Gospel reading of the Last Judgment (Matthew 25, 31 ff.). It is comparable to *Dies Irae, dies illa* which has inspired composers to set the requiem text to music through the ages.

It was not exactly unusual for his first year in Leipzig that Bach composed a two-part cantata, with one part performed before, the other after the sermon (like BWV 21, 75 and 76, among others). In other cases there would have been a complete cantata for each section, yielding a service with two cantatas (e.g. BWV 179 and 199, 181 and 18). Neither was it unusual that this cantata originated in Bach's Weimar period and was revived here albeit with major changes. The cantata *Watch ye, pray ye, pray ye, watch ye!* had already been performed on the second Sunday in Advent (6 December) 1716 in Weimar without recitatives and with a different final chorale; in Leipzig Bach couldn't use the composition on this date, as no figural music was played there between the first Sunday in Advent and Christmas. Perhaps this reallocation to a different Sunday and thus to other readings was the reason for Bach's adaptation; in any case the newly composed recitatives clearly refer to the biblical last days – and tallies with the joyful anticipation of the Redeemer's coming, which is the topic of Salomon Franck's text.

Bach's Weimar heritage is most clearly reflected in the comparatively small scale of the cantata. All the more so as his first attempts with larger forms, i.e. with a more intensive treatment of musical ideas, are also manifest in this cantata, as can best be seen in the opening chorus. His musical idea here was to incorporate the text line by line into an orchestral ritornello, an obvious solution for this kind of text. While the usual Gospel texts made Bach choose a motetto form, this madrigal-like text inspired him to write a kind of da capo aria. However, Bach pays tribute to the expression in small text particles in his musical execution of the commands "watch ye" and "pray ye", choosing an ascending motif for the former and a calming, restrained one for the latter. The following recitative is a direct reflection of the words with its thudding repetitions played by the entire cast. Bach's first key motif here is "be frightened", before he seeks another contrast in the arioso, consoling promise to God's elected children. The last words – "so fear ye not" – are accompanied by trumpets, anticipating the second part of the cantata and its Last Judgement theme.

In alto aria no. 3 a solo voice emerges from the continuo bass; the triple time of this movement starts to waver when the text speaks of fire and flight from Sodom. There follows a brief secco recitative, which doesn't stop Bach from warning us of "traps and meshes" with large expressive leaps to distant harmonies, ending on a "sorrowful alas". The last aria of the first part (followed by a short recitative and a simple chorale) is striking for its unusual instrumentation. The strings play in unison, with the first violin contrasting dynamically with the second violins and violas. Based on the same theme Bach develops the singing voice and references to the text: the brief articulation of the strings seems to translate "the mocking tongues", while the unrelenting march rhythm of the continuo bass may reflect that "Christ's word must still stand unshaken".

The second part of the cantata starts with one of those admirable Bach arias where musical ease teams with an irresistible assertiveness. Of course, the ever-recurring, soaring motif effortlessly reflects the command "Lift high your heads aloft". The following recitative and aria tell us of the terrors and joys of the Day of Judgment. The recitative's string accompaniment is both dramatic and consoling; and the trumpet enters with a "theological riddle" (Martin Petzoldt), intoning a chorale melody, which the listener has to identify, associate with the right words and connect with the musical context. The melody in question is *Es ist gewißlich an der Zeit.* The aria pays tribute to the "most blest refreshment day" until the musical outburst on the words "Sound and crack, oh final stroke" – Antonio Vivaldi employed a similar device in the final movement of his "Summer" concerto from the Four Seasons cycle (RV 315)! Of course Jesus finally leads us back to stillness ...

Such a cantata cannot end with a normal chorale. "In hymnic splendour" (Alfred Dürr) Bach composes a string accompaniment with three additional obbligato voices for the four-part vocal score – and the only seven-part chorale of Bach's oeuvre is a glorious end to a cantata that is just as drastic as eloquent in its musical language and text interpretation.

Ainsi Dieu a aimé le monde BWV 68

Création: le 21 mai 1725
Destination: pour le lundi de Pentecôte
Texte: Christiane Mariane von Ziegler. Mouvement 1: Strophe 1 du lied «Also hat Gott die Welt geliebt» (Ainsi Dieu a aimé le monde) de Salomo Liscow (1675). Mouvement 5: Jean 3, 18.
Éditions complètes: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Bach interrompit, le dimanche de Pâques de l'année 1725, son projet inhabituel d'exécuter une dite «cantate-choral» pour chaque dimanche et jour de fêtes d'une année entière en exécutant la cantate «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) (BWV 4) (cf. à ce sujet les introductions sur les cantates BWV 2 et BWV 20 dans EDITION BACHAKADEMIE Vol. 1 et Vol. 6). On suppose que cela raison venait du fait qu'il lui manquait des textes appropriés ou un poète. À la recherche de l'auteur que l'on n'a pas réussi à identifier jusqu'ici (ou au moins, s'ils étaient différents, de l'un des auteurs) des textes écrits jusque-là, Hans-Joachim Schulze a attiré l'attention sur le directeur adjoint, de l'époque, de l'école Saint Thomas, Andreas Stübel qui décéda le 27 janvier 1725 et qui n'était ainsi plus disponible pour «produire les textes» des cantates après Pâques (dans: Le monde des cantates de Bach Vol. 3, Stuttgart 1999, page 116 et suivante). En tout cas, Bach exécuta encore son «Oratorio de Pâques» (BWV 249) jusqu'à la Fête de la Trinité de cette année, plus trois cantates sur des textes d'origine inconnue (BWV 6, 42 et 85), et enfin neuf cantates sur des textes de Christiane Mariane von Ziegler, la fille du maire de Leipzig, Franz Conrad Romanus. Deux cantates parmi les neuf, à savoir les BWV 128 et 68, sont apparentées au type de cantate-choral dans la mesure où elles commencent par une strophe choral, ce que Bach mit à profit pour faire un arrangement choral. Il conserva cependant ces deux cantates lorsqu'il compléta son cycle de cantates-chorals qu'il avait interrompu, en y ajoutant de nouvelles compositions.

Trois mouvements parmi les cinq de cette cantate de Pentecôte se rapportent mot pour mot au texte de l'Évangile de ce jour: le chœur d'introduction se rapportant à Jean 3, 17, le chœur final à 3, 18, le récitatif n° 3 par contre à l'histoire de l'apôtre 10, 42 et suivants. Bach eut recours à une musique déjà existante pour les deux airs n° 2 et n° 4, à savoir la dite cantate de la chasse «Was mir behagt ist nur die muntere Jagd» (Seule la chasse joyeuse me convient) (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 65). Bach l'avait jouée, le 23 février 1713, à l'occasion de l'anniversaire du duc Christian de Saxe Weissenfels. C'est aussi à lui que Bach dédia la musique qui lui servit de modèle («Entfliehet, verschwindet, entweichet ihr Sorgen» (Fuyez, disparaissez, échappez-vous, soucis) BWV 249 a) pour l'Oratorio de Pâques datant également de 1725. Cependant pour la cantate de la Pentecôte, Bach devait arranger la substance musicale des deux airs pour d'autres besoins au niveau de la métrique. Les vers «Weil die wollenreichen Herden durch dies weitgepriesne Feld lustig ausgetrieben werden...» (Puisque les troupeaux riches en laine sont menés sur des prés forts glorifiés dans la joie) (BWV 208, 13), sont devenus «Mein gläubiges Herze frohlocke, sing und scherze» (Ô toi, mon cœur fidèle, exulte de bonheur, chante, plaisante), Bach y transforma fortement la mélodie et revalorisa la basse continue en lui donnant une sorte de voix solo. Certes ce qui est conservé c'est la ritournelle instrumentale complétant l'air – un morceau qui est inhabituel chez Bach dans ses créations de cantates d'église et qui était déjà très apprécié en

raison de son rythme joyeux et léger. «Ein Fürst ist seines Landes Pan» (Un prince est le Pan de son pays) (BWV 208, 7) s'énonce à présent «Du bist geboren mir zugute» (Tu es né pour mon bonheur). Si le son des hautbois annonçait une certaine ambiance courtoise dans la cantate profane, il est devenu l'expression de la solennité commune dans la cantate de Pentecôte.

Dans le chœur d'introduction, la mélodie du choral est interprété par le soprano et un cor qui renforce cette voix. Bach inventa un thème libre, indépendant du choral et inséra le mouvement en entier dans un rythme de sicilienne détendu et solennel auquel il adapta la mélodie à un tel point qu'elle n'est presque plus reconnaissable. Une forme plus sévère met l'accent sur le chœur final qui met en musique cette parole de l'Évangile qui se consacre à la foi. Comme cela fut le cas si souvent, Bach se sert de la fugue. Ses deux sujets qui se rapportent aux rois phrases du texte se rassemblent après un affrontement. Le texte final de la troisième «profession de foi» est attribué au premier sujet. La cantate «Ainsi Dieu a aimé le monde» fait partie d'un ensemble composé de cantates de fête courtoise que Bach a arrangé ou bien parodié complètement ou en partie entre 1723 et1725 pour des jours de grandes fêtes (entre autres BWV 66, 134, 173, 184). Elle se termine explicitement en «piano» dans une sorte d'écho donc. L'auditeur moderne qui est habitué à des escalades dramatiques et des effets finaux ne pourra probablement pas résister aux intentions de Bach s'il comprend ce que celui-ci a entendu comme signal avisant à la médiation.

*

Loue le Seigneur, mon âme BWV 69

Création: le 26 août 1748
Destination: pour l'inauguration du Conseil municipal
Texte: Mouvement 1 Psaume 103, 2. Mouvements 1 et 5 tirés de la cantate BWV 69a qui a le même début du 15 août 1723 (Texte: selon Johann Knauer), Mouvement 3 également remanié. Mouvements 2 et 4: Poète inconnu. Mouvement 6: Strophe 3 du lied «Es woll uns Gott genädig sein», Martin Luther (1524).
Éditions complètes: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Cette cantate contient probablement la dernière musique originale de cantate de Johann Sebastian Bach qui ait été transmise: les deux récitatifs n° 2 et n° 4 ainsi que le choral final. Par contre Bach emprunta en les transformant légèrement d'une cantate qu'il avait joué le 15 août, le deuxième dimanche après la Trinité de l'année 1723 (BWV 69a), le chœur d'introduction et les deux airs n° 3 et n° 5 La cantate qui se trouve sous la forme présente, a été exécutée lors du service religieux célébré à l'occasion des élections du Conseil municipal en 1748 – un salaire d'appoint pour le cantor de Saint Thomas qui était chargé de l'encadrement musical pour cette occasion qui se reproduisait chaque année, le lundi après la fête de la Saint-Barthélemy (24 août).

Il pouvait donc recourir à l'effectif de fête le plus grand possible à cette occasion particulière. Les timbales et les trompettes confèrent non seulement au chœur d'introduction un caractère de pompe mais aussi au choral de fin. Elles relèvent ici la fin de chaque vers. Cependant là où il est question de la bénédiction de Dieu, elles accompagnent le vers en entier. Et elles insistent sur le mot «alle» (le monde entier) en répétitions des tons. Nous trouvons une indication semblable concernant la

puissance suprême à laquelle le Conseil doit se soumettre aussi, dans le récitatif n° 4. Le chanteur décrit ici tout d'abord en «secco» les actions de Dieu dans le monde. Dès qu'il appelle au souvenir personnel et aux autres bienfaits, Bach l'accompagne des violons, intensifiant ainsi ces pensées et leur attribuant le nimbe du Divin.

Bach avait fait jouer en 1723, l'air d'alto qui précède, par le ténor, la flûte à bec et le oboe da caccia, lors d'une nouvelle exécution en 1727 par contre déjà sous la forme exécutée en 1748. Il ne s'agit là pas d'une modification quant au fond mais uniquement d'ordre technique. Le deuxième air (n° 5) exprime les aspirations à la protection et à la garde dans un rythme ternaire bercé, énergique au point de vue des sonorités, avant que Bach n'en modifia le caractère pour les mots «Kreuz» (tourments) et «Freuden» (allégresse): «Kreuz» s'assombrit en chromatisme et quitte la base harmonique , «Freude» s'exprime par un mélisme mouvementé, baigné par le hautbois. Et Bach saisit l'occasion présentée par l'affirmation disant que Dieu a tout fait au mieux, pour écrire de longs tons tenus, affirmatifs.

Le chœur d'introduction est le morceau le plus long de cette cantate bien qu'il mette en musique le texte le plus court. C'est en premier lieu la louange au cadre solennel, riches en vocalises qui y occupe beaucoup de place. Bach écrit une fugue qui se révèle être une fugue double à partir de la deuxième moitié du texte. Elle est nettement organisée pour exprimer la densification et l'intensification en reliant les sujets mais aussi de par l'emploi des instruments et se termine par une reprise de la ritournelle du début – remerciements solennels adressés aux anciens membres du Conseil et encouragements pour les nouveaux. Et également confirmation valable pour cette majorité des deux tiers qui de toute façon restait en fonction, leur donnant pleine sécurité de soi!

*

Veillez! priez! priez! veillez! BWV 70

Création: le 21 novembre 1723
Destination: pour le 26ème dimanche après la Trinité
Texte: Mouvements 1, 3, 5, 8, 10: Salomon Franck (1717). Mouvements 2, 4, 6, 9: Poète inconnu. Mouvement 7: Strophe 5 du lied «Freu dich sehr, o meine Seele» (Réjouis-toi beaucoup, mon âme) (Freiberg 1620). Mouvement 11: Strophe 5 du lied «Meinen Jesum laß ich nicht» (Je ne laissa pas mon Jésus) de Christian Keymann (1658).
Éditions complètes: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

Dans cette cantate, Bach emploie tous les moyens dont il dispose. Un effectif inhabituel, formes inhabituelles et effets inhabituels – rien n'est trop exigeant pour écrire une musique de sermon qui doit encadrer et illustrer l'Évangile où il est question du Jugement Dernier (Matthieu 25, 31 et suivants). Il en fut de même avec le «Dies Irae, dies illa» qui a également inspiré à tous temps les compositeurs qui mirent le texte du Requiem en musique.

Ce qui n'est pas inhabituel pour sa première année de fonction à Leipzig est que Bach écrit là une cantate en deux parties. Une partie était jouée avant le sermon et la deuxième après le sermon (comme pour les cantates BWV 21, 75 et 76). Dans d'autres cas, il joua aux deux endroits du service religieux une cantate complète, donc

deux cantates (par ex. BWV 179 et 199, 181 et 18). Le fait que Bach, pour cette cantate, reprit une œuvre écrite à Weimar pour l'exécuter une nouvelle fois, tout en les remaniant fortement, est tout aussi peu inhabituel. On avait entendu la cantate «Veillez! priez! priez! veillez!» sans le récitatif et avec un autre choral de fin, le deuxième dimanche de l'Avent (6 décembre) 1716 à Weimar; à Leipzig, Bach ne savait quoi faire de ce morceau, à cette date, parce qu'on exécutait pas de musique figurative entre le premier dimanche de l'Avent et Noël pendant les services religieux dans les églises de cette ville. La raison du remaniement de la cantate repose peut-être dans le fait qu'elle devait être exécutée pour un autre dimanche et était ainsi destinée à sous-tendre une autre lecture; en tout cas, ce sont les nouveaux récitatifs qui se réfèrent nettement au texte habité de l'idée du Jugement Dernier – avec laquelle, certes, l'attente du Rédempteur pleine d'espérance dont parle le texte de Salomon Franck, s'associe bien.

L'héritage que Bach ramena de Weimar s'exprime très nettement dans l'organisation en parties relativement petites de la cantate. Ceci d'autant plus qu'il est également évident que Bach s'est livré dans cette cantate à traiter ses premiers essais de grandes formes, c.-à-d. de travailler des idées musicales de manière plus intensive. On peut constater ceci surtout dans le chœur d'introduction. Son idée musicale repose sur l'insertion du texte vers après vers dans une ritournelle orchestrale. Cette possibilité se présentait en raison de la structure du texte. En général, pour mettre en musique la parole biblique, Bach recourait à la forme du motet, mais ici il préfère accompagner le texte de type madrigal par une sorte d'air da capo. Bach honore l'expression contenue dans les petites parties de texte en convertissant les invitations «veillez» et «priez» en musique: ici un motif ascendant, là un motif tenu, rassurant. Il faut considérer le récitatif suivant comme illustration directe de la parole avec ses répétitions du ton palpitantes et jouées par tous les instruments. Le motif principal est tout d'abord «l'épouvante» avant qu'ici aussi on recherche à nouveau un contraste: dans la promesse rassurante exprimée en arioso destinée aux enfants de dieu élus. Comme dans l'anticipation à la deuxième partie de la cantate, les trompettes rappellent le Jugement Dernier en soulignant ainsi les derniers mots «Drum zaget nicht» (Ne perdez donc pas courage).

Dans l'air d'alto n° 3, une voix solo se précise à partir de la basse continue; le rythme ternaire de ce mouvement est ébranlé là où le texte parle de feu et de la fuite de Sodome. Le récitatif suivant est bref et tenu en secco, ce qui n'empêcha pas Bach de mettre en garde contre les «Netz und Stricken» (filets et pièges) en vastes sauts expressifs dans des harmonies insolites et de conjurer le «cri pitoyable de détresse». Le dernier air de la première partie (un court récitatif et un choral simple lui feront encore suite) se fait aussitôt remarquer par son effectif singulier. Les violons jouent unisono, le violon I ainsi que les violons II accompagnés des altos se contrastant dynamiquement les uns avec les autres. Bach développe également les voix chantées et les associations au texte à partir du même matériel thématique: la brève articulation des violons semble vouloir traduire «der Spötter Zungen» (les langues des moqueurs) alors que la basse continue marchant impitoyablement pourrait renvoyer au vers «Christi Wort muß fest bestehen» (La parole du Christ doit subsister à jamais).

La deuxième partie de la cantate commence par cet air admirable de Bach dans lequel la légèreté musicienne et une sorte d'authenticité irrésistible concluent une union

directe. Le motif se répétant dès le début et prenant son envol trahit sans peine l'invitation «Hebt euer Haupt empor» (Relevez vos têtes). Ensuite le couple récitatif et air suivant fait place aux craintes et aux joies du Jugement Dernier. Les violons accompagnant le récitatif marquent l'accent dramatique et l'apaisement liés à cette idée; la trompette vient s'ajouter à cela jouant le rôle de «devinette théologique» (Martin Petzoldt). Elle joue une mélodie choral que l'auditeur doit identifier, pourvoir en pensée des mots assortis et relier avec le contexte musical. Il s'agit là de la mélodie «Es ist gewißlich an der Zeit» (Le temps est certainement venu). L'air professe le «seligsten Erquickungstag» (jour de délectation le plus béni) jusqu'à ce que la phrase musicale se déchaîne sur les mots «Schalle, knalle, letzter Schlag» (Retentis, éclate, dernier coup) – Antonio Vivaldi travailla également avec des moyens similaires dans le mouvement final de son Concerto de l' «été» dans le cycle des Quatre saisons, «Le Quattro Stagioni» (RV 315)! Naturellement, Jésus conduira le tout au repos…

Une telle cantate ne peut se terminer sur un choral de fin normal. Bach écrit «dans une magnificence hymnique» (Alfred Dürr), pour la partie vocale en quatre voix, un mouvement de violons en trois voix obligé supplémentaires – c'est ainsi que le seul et unique mouvement choral à six voix que Bach ait jamais écrit, couronne cette cantate expressive et éloquente à la fois de par son langage des tons et son interprétation du texte.

Entonces Dios ha amado al mundo BWV 68

Génesis: para el 21 de mayo de 1725
Destino: para el 2º día de Pentecostés
Texto: Christiane Mariane von Ziegler. Primer movimiento: primera estrofa del cántico "Tanto amó Dios al mundo" de Salomo Liscow (1675). Quinto movimiento: Jn 3, 18.
Ediciones completas: BG 16: 249 – NBA I/14: 33

Con la interpretación de la cantata "Cristo yacía en los lazos de la muerte" (BWV 4) el día de Pascua del año 1725 rompía Bach con el insólito propósito de interpretar los domingos y días festivos de todo el año las llamadas "cantatas corales" (cfr. las introducciones a las cantatas BWV 2 y BWV 20 en EDITION BACHAKADEMIE vol. 1 y vol. 6). Se presume que la carencia de textos o de poetas adecuados fuera el motivo de este hecho. Buscando un autor hasta el presente no identificable de los actuales textos (o al menos uno de los autores, en el supuesto de que hubiera varios), Hans-Joachim Schulze ha dirigido su atención al antiguo corector de la Escuela de Santo Tomás, Andreas Stübel, quien falleció el 27 de enero de 1725 y que por tanto ya no estaba disponible para la "producción textual" de las cantatas de después de Pascua (en: El mundo de las cantatas de Bach, vol. III, Stuttgart 1999, págs. 116 y s.). En todo caso Bach interpretó su "Oratorio de Pascua" (BWV 249) todavía dentro de este año y antes de la fiesta de la Santísima Trinidad; y además, tres cantatas sobre textos de ignorado origen (BWV 6, 42 y 85), y por último nueve cantatas sobre textos de Christiane Mariane von Ziegler, hija del Alcalde de Leipzig Franz Conrad Romanus. Dos de esas cantatas, concretamente la BWV 128 y la 68, están emparentadas con el tipo de cantata coral, toda vez que comienzan con una estrofa coral que utilizaba Bach para configuraciones corales de gran formato. Estas dos cantatas las dejó en su estado inicial cuando en los años posteriores completó con nuevas composiciones su año interrumpido de cantatas corales.

Tres de los cinco movimientos de la presente cantata de Pentecostés hacen referencia literal al Evangelio del día: a Juan 3, 17 el coro de entrada, a 3, 18 el coro final y por su parte el recitativo número 3 se refiere a Hechos de los Apóstoles 10, 42 y ss. Para las dos arias nº 2 y nº 4 recurre Bach a la música ya existente, y en concreto a la llamada cantata de caza titulada "Sólo me complace la animosa caza" (BWV 208, EDITION BACHAKADEMIE vol. 65), que había interpretado el 23 de febrero de 1713 con ocasión del cumpleaños del Duque Christian de Sajonia-Weißenfels. A este personaje dedicó también Bach el antecedente titulado "Huid, desapareced, esfumaos, ansiedades", BWV 249a, del Oratorio de Pascua igualmente compuesto en 1725. No obstante, para la cantata de Pentecostés tuvo que preparar Bach la música de las dos arias adaptando su métrica a otros requerimientos. La frase "porque los rebaños velludos se dispersan placenteramente por esta encomiable campiña..." (BWV 208, 13), se convierte en "mi creyente corazón se alboroza, canta y sonríe" cuando Bach transforma profundamente la melodía elevando el continuo de bajo al rango de un tipo de voz de solo. Sin duda se mantiene el ritornello instrumental que completa al aria, una pieza insólita en el conjunto de la creación bachiana de cantatas religiosas, que ya desde muy pronto gozaría de gran popularidad a causa de su actitud animada y jovial. "Un príncipe es el dios Pan de su país" (BWV 208, 7) se convierte ahora en "Tú has nacido para mi bien". Si en la cantata profana el sonido de los oboes reflejaba un cierto ambiente cortesano, en la cantata de Pentecostés viene a expresar el sentido festivo general.

En el coro de entrada, la melodía del coral es impulsada por el soprano y por una trompeta que fortalece a la voz. Bach descubrió una temática libre, independiente del coral, y compuso todo el movimiento en un ritmo siciliano, festivo y distendido, al que adaptó la melodía hasta dejarla casi irreconocible. Una forma más severa acentúa al coro final que en todo caso pone música a la frase evangélica referida a la fe. Como sucede en contextos similares, Bach recurre a la fuga, la cual recibe – conforme a las tres frases del texto – dos temas y una mezcla de ambos. En ésta el primer tema se subordina al texto final del tercer "artículo de la fe". La cantata "Entonces Dios ha amado al mundo" forma parte de todo un complejo de cantatas festivas cortesanas que despachó o parodió Bach total o parcialmente entre 1723 y 1725 para las grandes solemnidades (entre otras, la BWV 66, 134, 173, 184). Su final es expresamente "piano", es decir a modo de eco. El oyente moderno, acostumbrado a exageraciones dramáticas y efectos finales, no se resistirá probablemente a las intenciones de Bach si capta todo esto como una señal que invita a la reflexión sobre lo escuchado.

*

Alaba al Señor, alma mía BWV 69

Génesis: para el 26 de agosto de 1748
Destino: para las elecciones municipales
Texto: primer movimiento, salmo 103, 2. Movimientos primero y quinto de la cantata del mismo inicio BWV 69a de 15 de agosto de 1723 (texto de Johann Knauer). Movimiento tercero igualmente producto de una reelaboración. Movimientos 2 y 4: poeta desconocido. Movimiento sexto: tercera estrofa del cántico titulado "Que Dios nos sea propicio", Martín Lutero (1524).
Ediciones completas: BG 16: 283 – NBA I/32.2: 113

Esta cantata podría contener la última música de cantatas que se nos ha transmitido de Johann Sebastian Bach: los dos recitativos número 2 y número 4, así como el coral final. En cambio, el coro de entrada y las dos arias número 3 y 5 fueron retomados por Bach de una cantata que había interpretado el 15 de agosto, XII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad del año 1723 (BWV 69a). En la forma actual, se interpretó esta cantata en el servicio religioso celebrado con motivo del cambio de Consistorio que tuvo lugar en 1748, lo que supuso un aporte económico adicional para el cantor de Santo Tomás, a quien se encomendó el marco musical para esta efemérides anualmente repetida el lunes siguiente a la fiesta de San Bartolomé (24 de agosto).

En consecuencia, pudo recurrir a la mayor cobertura posible. Timbales y trompetas conferían un boato festivo no solo al coro de entrada, sino también al coro final. En éste vienen a potenciar la terminación de cada verso. Pero siempre que se habla de la bendición divina intervienen en todo el verso. E insisten con repeticiones tonales en la palabra "todos". Una referencia similar a la potestad superior a la que debe someterse el Consistorio es la que aparece en el recitativo número 4. En él describe el cantor con modulación "secco" la actuación de Dios en el mundo. Cuando exhorta a la reflexión personal sobre este hecho y sobre los demás beneficios divinos, Bach hace que intervengan los instrumentos de arco dando así mayor intensidad a esas reflexiones y rodeándolas con el resplandor de lo divino.

La precedente aria pastoral de contralto fue confiada por Bach en 1723 a la interpretación del tenor, de la flauta dulce y del oboe da caccia, mientras que en una nueva interpretación realizada en 1727 dispuso también de la misma cobertura que se utilizaría en 1748. Parece ser

que se trata en este caso de una modificación no tanto del contenido, sino de la técnica de cobertura. La segunda aria (nº 5) expresa precaución y vigilancia mediante un ritmo de trío fluctuante y de enérgico sonido antes de que Bach modificara el carácter de este ritmo al aplicarse a las palabras "cruz" y "alegría": el término "cruz" se nubla cromáticamente y abandona la base armónica segura, mientras que el término "alegría" se expresa en un melisma dinámico entretejido por el oboe. Y el hecho de que Dios todo lo hiciera bien ofrece a Bach la ocasión para escribir unos tonos contenidos largos y reconfortantes.

Pese a que pone en música el texto más corto, el coro de entrada representa sin embargo la pieza más prolongada de esta cantata. Sobre todo, necesita mucho espacio la alabanza de encuadre festivo expresada con gran profusión de colorido. Bach escribe una fuga que se desarrolla a partir de la segunda mitad del texto como fuga doble. Está claramente orientada a la expresión poética y a la intensificación expresiva mediante la vinculación de los temas, aunque también mediante la aplicación de los instrumentos, y se cierra con una vuelta al ritornello de entrada – solemne acto de gratitud dirigido a los anteriores miembros del Consistorio, y expresión de ánimo para los nuevos. Y además es la confirmación consciente de la mayoría de dos tercios que en cualquier caso se mantiene en el cargo.

*

Velad, orad, orad, velad BWV 70

Génesis: para el 21 de noviembre de 1723
Destino: XXVI domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Movimientos 1, 3, 5, 8 y 10: Salomon Franck (1717). Movimientos 2, 4, 6 y 9: poeta desconocido. Movimiento 7: quinta estrofa del cántico "Alégrate sobremanera, alma mía" (Freiberg 1620). Movimiento 11: estrofa quinta del cántico "No dejaré a mi Jesús" de Christian Keymann (1658).
Ediciones completas: BG 16: 329 – NBA I/27: 109

En esta cantata hace gala Bach de todos los registros de su arte. Insólitas coberturas, insólitas formas e insólitos efectos… nada le basta para escribir una música homilética que interpreta y sirve de marco al Evangelio del Juicio Final (Mateo 25, 31 y ss.). Es semejante a aquel "Dies Irae, dies illa", al que también han puesto música compositores de todos los tiempos partiendo del texto del Requiem.

No es insólito para el primer año de su cargo en Leipzig el hecho de que Bach escriba una cantata en dos partes, cada una de las cuales se interpretaba antes y después de la homilía (como ocurre por ejemplo en la BWV 21, 75 y 76). En otros casos se interpretaba en ambos puntos una cantata completa, es decir un total de dos cantatas dentro del mismo servicio religioso (por ejemplo la BWV 179 y la 199 ó la 181 y la 18). Tanto menos insólita es la circunstancia de que Bach recurra en esta cantata a una obra de la época de Weimar para reinterpretarla con grandes modificaciones. La cantata "Velad, orad, orad, velad" sonó en Weimar sin recitativos y con un coral final distinto, ya el segundo domingo de Adviento (6 de diciembre de 1716); en Leipzig no disponía Bach de nin-

gún tipo de aplicación para esta pieza porque entre el primer domingo de Adviento y Navidad no se interpretaba música figurada en el servicio religioso que se celebraba en las iglesias de esa ciudad. Tal vez en este cambio de aplicación a otro domingo y por tanto a otras lecturas es donde radique el motivo de esta reelaboración. En todo caso son los recitativos de nueva composición que hacen clara referencia al Juicio Final, un tema bien compaginable ciertamente con la esperanza entusiasta en el Salvador a que se refiere el texto de Salomon Franck.

El legado bachiano de Weimar se expresa de la forma más clara en el relativo fraccionamiento de la cantata. Y más aún si tenemos en cuenta que también se ponen de manifiesto en esta cantata los primeros intentos de ocuparse de grandes formas, es decir, de elaborar con más intensidad las ideas musicales. Donde mejor se observa esta circunstancia es en el coro de entrada. Su idea musical estriba en montar el texto línea por línea en un ritornello de orquesta. Esto resultaba apropiado conforme a la estructura del texto. Si la expresión bíblica que solía ser objeto de la música hizo que Bach recurriera a la forma de motete, en este caso encuentra motivo en el texto de madrigal para componer un tipo de aria Da-Capo. En cambio Bach ensalza la expresión que tiene su origen en la pequeña partícula textual, en la exhortación "velad" y a "orad": aquí aparece un motivo ascendente, y allá otro refrenado y tranquilizante. El recitativo que sigue se presta a la comprensión con las trepidantes repeticiones tonales interpretadas por todo el instrumentario como directa imitación de la letra. El motivo principal es ante todo el "terror", antes de volver a buscar aquí un contraste: en la promesa ariosa y lenitiva que se dirige a los hijos elegidos de Dios. Recordando las últimas palabras "Por eso, no temáis", igual que en el recurso anterior a la segunda parte de la cantata, aparecen notas de trompeta anunciadoras del Juicio Final.

En el aria número 3 de contralto, se destaca del continuo de bajo una voz de solista; el ritmo de tritono de este movimiento empieza a vacilar allí donde el texto describe el fuego y la huida de Sodoma. El siguiente recitativo se mantiene en términos escuetos y con modalidad secco, lo que no le impide a Bach precavernos de la "red y el lazo" con amplios saltos expresivos en armonías distantes, conjurando los "ayes y los gemidos". La última aria de la primera parte (le seguirá un recitativo breve junto con un coral conciso) llama inmediatamente la atención por su peculiar cobertura. Los instrumentos de arco suenan al unísono destacando dinámicamente el violín primero y los violines segundos junto con las violas. Del mismo material temático desarrolla igualmente Bach la voz cantora en asociaciones con el texto: la breve articulación de los instrumentos de arco parece traslucir las "lenguas de los que lanzan improperios", mientras el continuo de bajo que avanza inexorablemente puede evocar la promesa de que "la palabra de Cristo prevalecerá".

La segunda parte de la cantata comienza con una de aquellas admirables arias de Bach en las que confluyen en conexión inmediata la ligereza de la composición musical y un irresistible modo de certidumbre. El motivo que aflora y se repite desde el comienzo deja traslucirse levemente en ella la exhortación "alzad vuestras cabezas". Seguidamente, el par de recitativo y aria dan paso al gozo del último día. El dramatismo y el consuelo caracterizan al acompañamiento de instrumentos de arco que incluye este recitativo; a esto se añade la trompeta como "enigma teológico" (Martin Petzoldt). Ésta interpreta una melodía coral que tiene que identificar el

oyente para aderezarla mentalmente con las palabras apropiadas y con el contexto musical. Se trata de la melodía “Está al llegar el momento”. Este aria bendice al “bienaventurado día del gozo”, hasta que el movimiento musical irrumpe en las palabras “resuena y retumba, último día”… como también elaboraría con similares recursos Antonio Vivaldi en el movimiento final de su Concierto “de verano” en el ciclo “Le Quattro Stagioni” (RV 315). Como era de esperar, Jesús lo reduce todo al silencio…

Semejante cantata no podía concluir con un coral normal de cierre. “En la grandiosidad del himno” (Alfred Dürr) escribe Bach un movimiento de instrumentos de arco añadido al movimiento vocal de cuatro voces partiendo de tres voces adicionales obligadas … y de esta forma el único movimiento coral de siete voces existente en toda la obra de Bach, viene a coronar una cantata tan drástica como elocuente en su lenguaje musical y en su interpretación del texto.

Vol. 23

Kantaten • Cantatas

BWV 71-74

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 71), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 72-74)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 71-74), Wolfram Wehnert (BWV 72-74), Heinz Jansen (BWV 71)

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 71: Juni 1975 / Februar 1982 (Sätze 3, 7)
BWV 72: Februar 1971 / Februar 1982 (Sätze 3, 4)
BWV 73: Februar 1971 / Oktober 1982 (Satz 5)
BWV 74: Februar 1972 / Februar 1982 (Sätze 1, 4-6, 8)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gott ist mein König *BWV 71 (17'55)*

God is my Sov'reign • Dieu est mon roi • Dios es mi Rey

Kathrin Graf, Arleen Auger (No. 7) - soprano • Helrun Gardow, Hanna Schwarz (No. 5), Gabriele Schreckenbach (No. 7) - alto • Alexander Senger, Adalbert Kraus (No. 2), Lutz-Michael Harder (No. 7) - tenore • Niklaus Tüller, Philippe Huttenlocher (No. 7) - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz (No. 7: Bernhard Schmid, Josef Hausberger, Roland Burckhardt) - Tromba • Karl-Heinz Peinecke (No. 7: Norbert Schmitt) - Timpani • Peter u. Christine Thalheimer (No. 7: Hartmut Strebel, Christina Rettich) - Flauto dolce • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Hermann Herder (No. 7: Günther Pfitzenmaier) - Fagotto • Werner Keltsch (No. 7: Walter Forchert) - Violino • Jürgen Wolf (No. 3 & 7: Jakoba Hanke) - Violoncello • Thomas Lom (No. 3 & 7: Harro Bertz) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Alles nur nach Gottes Willen *BWV 72 (18'10)*

All things but as God is willing • Que la volonté de Dieu se réalise • Todo sólo según la voluntad de Dios

Arleen Augér - soprano • Hildegard Laurich - alto • Wolfgang Schöne - basso • Helmut Koch, Sigurd Michael, Kurt Meier (No. 4) - Oboe • Hans Mantels, Klaus Thunemann (No. 4) - Fagotto • Werner Keltsch, Uwe Hoffmann - Violino • Hannelore Michel, Jakoba Hanke (No. 3 & 4) - Violoncello • Manfred Gräser, Albert Michael Locher (No. 3 & 4) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Herr, wie du willt, so schicks mit mir *BWV 73 (16'27)*

Lord, as thou wilt, so deal with me • Seigneur, dispose de moi comme tu l'entends • Señor, como Tú quieras dispón de mí

Magdalena Schreiber - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten *BWV 74 (23'08)*

He who loves me will keep my commandments • Celui qui m'aime conservera ma parole • Quien me ame mantendrá mi palabra

Helen Donath - soprano • Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid, Peter Send, Paul Raber - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Kurt Meier, Günther Passin (No. 6), Hedda Rothweiler - Oboe • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Werner Keltsch, Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag, Jürgen Wolf (No. 2, 3, 7) - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 72, 73/1) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 71 **„Gott ist mein König“**

No. 1	Coro (S, A, T, B):	Gott ist mein König von altersher	1	1:50
	Tromba I-III, Timpani; Flauto dolce I+II, Violoncello; Oboe I+II, Fagotto; Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (S, T):	Ich bin nun achtzig Jahr	2	3:50
	Organo			
No. 3	Fuga (Coro):	Dein Alter sei wie deine Jugend	3	2:07
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Arioso (B):	Tag und Nacht ist dein	4	2:48
	Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (A):	Durch mächtige Kraft	5	1:11
	Tromba I-III, Timpani, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Coro:	Du wollest dem Feinde	6	2:41
	Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Fagotto, Violino I+II, Viola, Violoncello,Contrabbasso, Organo			
No. 7	Coro (S, A, T, B):	Das neue Regiment	7	3:28
	Tromba I-III, Timpani; Flauto dolce I+II, Violoncello; Oboe I+II, Fagotto; Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 71 17:55

BWV 72 **„Alles nur nach Gottes Willen“**

No. 1	Coro:	Alles nur nach Gottes Willen	8	3:52
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	O selger Christ	9	2:22
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Mit allem, was ich hab und bin	10	4:44
	Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	So glaube nun!	11	1:14
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Mein Jesus will es tun	12	4:43
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	13	1:15
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 72 18:10

BWV 73 **„Herr, wie du willt, so schicks mit mir“**

No. 1	Choral e Recitativo (T, B, S):	Herr, wie du willt, so schicks mit mir	14	5:53
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Ach senke doch den Geist der Freuden	15	4:34
	Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (B):	Ach, unser Wille bleibt verkehrt	16	0:44
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Herr, so du willt	17	4:12
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Das ist des Vaters Wille	18	1:04
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 73 16:27

BWV 74 **„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“**

No. 1	Coro:	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	19	3:52
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (S):	Komm, komm, mein Herze steht dir offen	20	3:08
	Oboe da caccia, Fagotto, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	Die Wohnung ist bereit	21	0:41
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Ich gehe hin und komme wieder zu euch	22	2:41
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Kommt, eilet, stimmet Sait und Lieder	23	5:13
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (B):	Es ist nichts Verdammliches an denen	24	0:34
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (A):	Nichts kann mich erretten	25	5:48
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Choral:	Kein Menschenkind hier auf der Erd	26	1:11
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 74 23:08

Total Time BWV 71, 72, 73, 74 75:40

BWV 71

1. Coro

Gott ist mein König von altersher, der alle Hülfe tut, so auf Erden geschicht.

2. Air

Ich bin nun achtzig Jahr, warüm soll dein Knecht
sich mehr beschweren?
Soll ich auf dieser Welt
Mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt
Hindurch ins Alter dringen,
Ich will ümkehren, daß ich sterbe in meiner Stadt,
So gib Geduld, für Sünd
Und Schanden mich bewahr,
Auf daß ich tragen mag
bei meines Vaters und meiner Mutter Grab.
Mit Ehren graues Haar.

3. Fuga

Dein Alter sei wie deine Jugend, und Gott ist mit dir in allem, das du tust.

4. Arioso

Tag und Nacht ist dein. Du machest, daß beide, Sonn und Gestirn, ihren gewissen Lauf haben. Du setzest einem jeglichen Lande seine Grenze.

1. Chorus 1

God is my Sov'reign since ancient days, who all salvation brings which on earth may be found.

2. Air 2

I have lived eighty years, wherefore shall
Thy thrall still more complain, then?
If I should in this world
My life extend yet longer,
Through countless bitter steps
Into old age advancing,
I would return now, that I die within my own town,
Help me forebear, from sin
And scandal me defend,
So that I may wear well
Beside my father's and mine own mother's grave.
With honor my gray hair.

3. Fugue 3

Thine old age be like to thy childhood, and God is with thee in ev'ry deed thou dost.

4. Arioso 4

Day and night are thine. Thou makest them both, the sun and the stars, their own appointed course follow. Thou hast upon each land establishèd its own borders.

1. Chœur

Dieu est mon roi depuis les temps les plus reculés, c'est lui qui apporte tout le secours qui se passe sur terre.

2. Air

J'*ai maintenant quatre vingt ans;*
Pourquoi ton serviteur se plaindrait-il plus?
Dois-je prolonger encore ma vie
Sur cette terre,
Dois-je atteindre un grand âge
Au prix d'amères épreuves,
Je veux m'en retourner dans ma ville pour y mourir
Donne-moi donc la patience
Préserve-moi du péché et de la honte
Afin que je puisse porter
Auprès de la tombe de mon père et de ma mère.
Avec dignité mes cheveux gris.

3. Fugue

Ta vieillesse est comme ta jeunesse, et Dieu est avec toi dans tout ce que tu fais.

4. Arioso

Le jour et la nuit sont tiens. C'est toi qui donnes au soleil et aux étoiles leur course précise. C'est toi qui as fixé les frontières de chaque pays.

1. Coro

Dios es mi Rey desde la antigüedad, el que brinda toda la ayuda, en medio de la tierra.

2. Aria

Ya tengo ochenta años, ¿porqué tu siervo
Ha de seguir quejándose?
Si acaso en este mundo
Mi vida debo prolongar,
Y a través de algún paso penoso
Entrar en la vejez,
Quiero volver, para morir en mi ciudad,
Dame paciencia; del pecado
Y del escándalo, presérvame,
Para que pueda llevar con honor
Junto a la tumba de mi padre y de mi madre.
Mi cabello canoso.

3. Fuga

Que tu vejez sea como tu juventud, y Dios esté contigo, en todo lo que hagas.

4. Arioso

El día y la noche son tuyos. Tú haces que ambos, sol y estrellas, tengan su rumbo seguro. Tú fijas su límite a cada comarca.

5. Air

Durch mächtige Kraft
Erhältst du unsre Grenzen,
Hier muß der Friede glänzen,
Wenn Mord und Kriegessturm
Sich allerort erhebt.
Wenn Kron und Zepter bebt,
Hast du das Heil geschafft
Durch mächtige Kraft!

6. Coro

Du wollest dem Feinde nicht geben
die Seele deiner Turteltauben.

7. Coro

Das neue Regiment
Auf jeglichen Wegen
Bekröne mit Segen!
Friede, Ruh unde Wohlergehen
Müsse stets zur Seiten stehen
Dem neuen Regiment.

Glück, Heil und großer Sieg!
Muß täglich von neuen
Dich, Joseph, erfreuen,
Daß an allen Ort und Landen
Ganz beständig sei vorhanden
Glück, Heil und großer Sieg!

5. Air 5

With powerful might
Dost thou preserve our borders,
Here shall then peace be radiant,
Though death and raging war
May all around appear.
Though crown and scepter shake,
Hast thou salvation brought
With powerful might!

6. Chorus 6

May'st thou to be foe not deliver
thy turtledoves' own very spirits.

7. Chorus 7

This our new government
In ev'ry endeavor
Here crown with blessing!
Concord, peace and prosp'rous fortune
Must alway be in attendance
On our new government.

Joy, health, great victory
Must each day continue
O Joseph, to please thee,
That in ev'ry clime and country
Ever steadfast may attend thee
Joy, health, great victory!

5. Air

Avec une puissance immense
Tu nous conserves nos frontières,
La paix doit y régner,
Quand le meurtre et les ravages de la guerre
Se déchaînent en tous lieux.
Lorsque la couronne et le sceptre sont ébranlés,
Tu as engendré le salut
Avec une puissance immense!

5. Aria

Mediante poderosa fuerza
Conservas nuestros límites,
Aquí ha de brillar la paz,
Cuando las tormentas de crimen y guerra
Se alcen por doquier.
¡Aunque trono y cetro tiemblen,
Tú habrás procurado la salvación
Mediante poderosa fuerza!

6. Chœur

Tu ne voulais pas donner les âmes
de ta tourterelle à l'ennemi.

6. Coro

No quieras entregar al enemigo el alma
de tus tórtolas.

7. Chœur

Couronne de ta bénédiction
Le nouveau régiment
Sur tous les chemins!
Que la paix, le repos et la prospérité
Accompagnent toujours
Le nouveau régiment.

Que chaque jour renouvelle
Pour toi, Joseph,
La bonne fortune, le succès et les grandes victoires
Que dans tous les lieux et pays
Existent constamment
La bonne fortune, le succès et les grandes victoires!

7. Coro

Al nuevo gobierno
En todos los rumbos
¡Corona con tu bendición!
Paz, sosiego y bienestar
Acompañen siempre
Al nuevo gobierno.

Dicha, gloria y grandes triunfos
Diariamente renovados,
Te regocijen, José;
¡Que en todo lugar y comarca
Existan por siempre
Dicha, gloria y grandes triunfos!

BWV 72

1. Coro

Alles nur nach Gottes Willen,
So bei Lust als Traurigkeit,
So bei gut – als böser Zeit.
Gottes Wille soll mich stillen
Bei Gewölk und Sonnenschein.
Alles nur nach Gottes Willen!
Dies soll meine Losung sein.

1. Chorus 8

All things but as God is willing,
Both in joy and deepest grief,
Both in good and evil times.
God's own will shall be my solace
Under cloud and shining sun.
All things but als God is willing,
This shall hence my motto be.

2. Recitativo

O selger Christ, der allzeit seinen Willen
In Gottes Willen senkt,
Es gehe wie es gehe,
Bei Wohl und Wehe.
Herr, so du willt, so muß sich alles fügen!
Herr, so du willt, so kannst du mich vergnügen!
Herr, so du willt, verschwindet meine Pein!
Herr, so du willt, werd ich gesund und rein!
Herr, so du willt, wird Traurigkeit zur Freude!
Herr, so du willt, find ich auf Dornen Weide!
Herr, so du willt, werd ich einst selig sein!
Herr, so du willt, – laß mich dies Wort im Glauben fassen
Und meine Seele stillen! –
Herr, so du willt, so sterb ich nicht,
Ob Leib und Leben mich verlassen,
Wenn mir dein Geist dies Wort ins Herze spricht!

2. Recitative 9

O Christian blest who always doth his own will
In God's own will submerge,
No matter what may happen,
In health and sickness.
Lord, if thou wilt, must all things be obedient!
Lord, if thou wilt, thou canst bring me contentment!
Lord, if thou wilt, shall vanish all my pain!
Lord, if thou wilt, will I be well and clean!
Lord, if thou wilt, all sadness will be gladness!
Lord, if thou wilt, I'll find midst thorns a pasture!
Lord, if thou wilt, will I be blest at last!
Lord, if thou wilt, – let me in faith express this sentence
To make my soul be quiet! –
Lord, if thou wilt, I'll perish not,
Though life and limb have me forsaken,
If to my heart thy Spirit speaks this word!

1. Chœur

Qu'il en soit uniquement selon la volonté de Dieu,
Dans le plaisir comme dans la tristesse,
Dans les bons jours comme dans les mauvais moments.
Que la volonté de Dieu satisfasse à mes besoins
Par ciel nuageux comme par temps ensoleillé.
Qu'il en soit uniquement selon la volonté de Dieu!
Telle soit ma devise.

2. Récitatif

Ô bienheureux chrétien qui soumet à tout moment
Sa volonté à la volonté de Dieu;
Qu'il en aille comme il en va,
Dans le bien-être et dans le malheur.
Seigneur, si telle est ta volonté, tout doit se plier au destin!
Seigneur, si telle est ta volonté, tu sauras me réjouir!
Seigneur, si telle est ta volonté, mon tourment disparaîtra!
Seigneur, si telle est ta volonté, je serai en bonne santé et pur!
Seigneur, si telle est ta volonté, la tristesse se transforme
en joie!
Seigneur, si telle est ta volonté, je trouverai délectation
aux épines!
Seigneur, si telle est ta volonté, je serai un jour bienheureux!
Seigneur, si telle est ta volonté, - fais que cette parole
devienne ma foi!
Et rassasie mon âme! -
Seigneur, si telle est ta volonté, je ne mourrai pas,
Même si la chair et la vie me quittent,
Quand ton esprit me fait entendre cette parole au fond
du cœur!

1. Coro

Todo sólo según la voluntad de Dios
Tanto en la felicidad como en la infelicidad,
Tanto en los buenos como en los malos tiempos.
La Voluntad de Dios me serenará
Al cubrirse el cielo o al brillar el sol.
¡Todo sólo según la voluntad de Dios!
Esta es mi resolución.

2. Recitativo

¡Oh, bienaventurado el cristiano que en todo momento
su voluntad
A la de Dios encomiende, vaya adonde vaya,
En el bienestar o en el pesar.
¡Señor, como Tú quieras todo dispondré!
¡Señor, como Tú quieras has de hacer mi deleite!
¡Señor, si Tú quieres desaparecerán mis aflicciones!
¡Señor, si Tú quieres sanaré y seré puro!
¡Señor, si Tú quieres se hará alegría la tristeza!
¡Señor, si Tú quieres entre las espinas pastizales
encontraré!
¡Señor, si Tú quieres un día bienaventurado seré!
¡Señor, si Tú quieres, que esta palabra en fe se me
convierta
Y serena mi alma!
¡Señor, si Tú quieres ni moriré
Por más que el cuerpo y la vida me abandonen,
Si Tu Espíritu esta palabra al corazón me habla!

3. Aria

Mit allem, was ich hab und bin,
Will ich mich Jesu lassen,
Kann gleich mein schwacher Geist und Sinn
Des Höchsten Rat nicht fassen;
Er führe mich nur immer hin
Auf Dorn- und Rosenstraßen!

3. Aria 10

With ev'rything I have and am
I'll trust myself to Jesus;
E'en though my feeble soul and mind
The will of God not fathom,
Still may he lead me ever forth
On roads of thorns and roses!

4. Recitativo

So glaube nun!
Dein Heiland saget: Ich wills tun!
Er pflegt die Gnadenhand
Noch willigst auszustrecken,
Wenn Kreuz und Leiden dich erschrecken,
er kennet deine Not und löst dein Kreuzesband!
Er stärkt, was schwach!
Und will das niedre Dach
Der armen Herzen nicht verschmähen,
Darunter gnädig einzugehen!

4. Recitative 11

So now believe!
Thy Savior saith: This will I!
He shall his gracious hand
Most willingly extend thee
When cross and suff'ring thee have frightened;
He knoweth thy distress and lifts the cross's bound,
He helps the weak
And would the humble roof
Of poor in spirit not despising,
Therein deign graciously to enter.

5. Aria

Mein Jesus will es tun!
Er will dein Kreuz versüßen.
Obgleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen,
Soll es doch sanft und still in seinen Armen ruhn,
Wenn ihn der Glaube faßt! Mein Jesus will es tun!

5. Aria 12

My Jesus will do it, he will thy cross now sweeten.
E'en though thy heart may lie amidst much toil and
trouble,
Shall it yet soft and still within his arms find rest
If him thy faith doth grasp! My Jesus will do it.

3. Air

Avec tout ce que j'ai et ce que je suis,
Je m'en remets à Jésus,
Mon esprit et mon âme faibles ne peuvent saisir
Le conseil du Très-Haut;
Il me conduisent toujours
Sur les chemins jonchés d'épines et de roses!

4. Récitatif

Alors crois à présent!
Ton Sauveur dit: J'en ferai ainsi!
Il a coutume de tendre de bonne grâce
Sa main bienveillante,
Quand la croix et la douleur t'épouvantent,
Il connaît ta détresse et défait les liens de tes reins.
Il fortifie ce qui est faible
Et ne dédaigne pas
D'entrer bienveillant
Sous l'humble toit des pauvres cœurs.

5. Air

Mon Jésus veut le faire, il veut adoucir ta croix.
Bien que ton cœur soit en proie à maintes afflictions,
Il trouvera le repos doux et paisible dans tes bras
Si la foi le saisit; mon Jésus en fera ainsi!

3. Aria

Con todo lo que tengo y soy
A Jesús encomendarme quiero,
Mi mente y espíritu débiles
No pueden comprender el alto consejo;
Por siempre Él me lleve
Por camino de rosas y espinas.

4. Recitativo

¡Pues entonces, cree!
Di a Tu Salvador: ¡hacerlo quiero!
Suele Él tender de grado
La mano de la Gracia,
Y si la cruz y el sufrimiento te espantan
Él tus apuros conoce y te desata de la cruz las ataduras.
El hace fuerte lo débil,
Y la humilde morada
De los pobres corazones
No desdeña habitar por Su Gracia.

5. Aria

Mi Jesús lo quiere, endulzar tu cruz.
A pesar de que tu corazón en gran aflicción se halle
Delicada y tiernamente en sus brazos ha de reposar
Cuando por la fe sea aprehendido; mi Jesús lo quiere!

6. Choral

Was mein Gott will, das gscheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste,
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn glauben feste.
er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

6. Chorale

What my God will, be done alway,
His will, it is the best will;
To help all those he is prepared
Whose faith in him is steadfast.
He frees from want, this righteous God,
And punisheth with measure:
Who trusts in God, on him relies,
Him will he not abandon.

BWV 73

1. Choral e Recitativo

Herr, wie du willt, so schicks mit mir
Im Leben und im Sterben!

Tenor
Ach! aber ach! wieviel
Läßt mich dein Wille leiden!
Mein Leben ist des Unglücks Ziel,
Da Jammer und Verdruß
mich lebend foltern muß,
Und kaum will meine Not im Sterben von mir scheiden.

Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, laß mich nicht verderben!

Baß
Du bist mein Helfer, Trost und Hort,
So der Betrübten Tränen zählet
Und ihre Zuversicht,
Das schwache Rohr, nicht gar zerbricht;
Und weil du mich erwählet,

1. Chorale and Recitative

Lord, as thou wilt, so deal with me
In living and in dying!

Tenor
Ah! Ah, alas! How much
Thy will doth let me suffer!
My life hath been misfortune's prey.
For sorrow and dismay
Must plague me all my days,
Nor will yet my distress in dying even leave me.

Alone for thee is my desire,
Lord, leave me not to perish!

Bass
Thou art my helper, strength and shield,
Who ev'ry mourner's tears dost number,
And dost their confidence,
That fragile reed, no way corrupt;
And since thou me hast chosen,

6. Choral

Ce que mon Dieu veut arrive toujours,
Sa volonté est la meilleure
Il est prêt à aider
Ceux qui croient en lui d'une foi ferme.
Il aide dans la détresse, le Dieu fidèle
Et châtie avec modération.
Celui qui a confiance en Dieu et qui compte
fermement sur lui,
Il ne l'abandonnera pas.

6. Coral

Sea siempre lo que mi Dios quiera,
Su voluntad la mejor es,
Dispuesto a ayudar está
A quienes en Él firmemente crean.
El misericordioso Dios en la aflicción nos asiste
Y con mesura nos disciplina.
A quien en Dios confíe y firmemente en Él construya
No quiere Él abandonar.

1. Chorale et récitatif

Seigneur, dispose de moi comme tu l'entends
Pendant ma vie et à l'heure de ma mort!

Ténor

Hélas, mais hélas! combien
Ta volonté me laisse-t-elle souffrir!
Ma vie est la cible du malheur,
Car la détresse et le dépit
Me torturent de mon vivant
Et c'est à peine que ma détresse se sépare de moi à
l'heure de ma mort.

Je n'aspire qu'à toi, Seigneur,
Seigneur, préserve-moi de la perdition!

Basse

Tu es mon secours, ma consolation et mon refuge,
Tu comptes les larmes des affligés
Et tu fais que leur confiance
Ne se rompe pas, ce frêle roseau;
Et parce que tu m'as élu,

1. Coral y recitativo

¡Señor, como Tú quieras dispón de mí
En la vida y en la muerte!

Tenor

¡Ay, ay, cuánto yo
Por Tu voluntad sufro!
Mi vida a la infelicidad va,
Pues los lamentos y el hastío
En vida me torturan
Y mi aflicción a penas en la muerte me abandona.

¡Sólo en Ti mi anhelo está
Señor, no dejes que me pierda!

Bajo

Mi auxilio, consuelo y guarda eres Tú,
Tú quien las lágrimas de los afligidos cuenta
Y no dejas que su confianza
A pesar de la flaqueza se quiebre.
¡Y, pues me has elegido,

So sprich ein Trost- und Freudenwort:
Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willt, gib mir Geduld,
Denn dein Will ist der beste.

Sopran
Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch,
Da Menschenweisheit nichts vernimmt;
Der Segen scheint uns oft ein Fluch,
Die Züchtigung ergrimmte Strafe,
Die Ruhe, so du in dem Todesschlafe
Uns einst bestimmt,
Ein Eingang zu der Hölle.
Doch macht dein Geist uns dieses Irrtums frei
Und zeigt, daß uns dein Wille heilsam sei.
Herr, wie du willt!

2. Aria

Ach senke doch den Geist der Freuden
Dem Herzen ein!
Es will oft bei mir geistlich Kranken
Die Freudigkeit und Hoffnung wanken
Und zaghaft sein.

3. Recitativo

Ach, unser Wille bleibt verkehrt,
Bald trotzig, bald verzagt,
Des Sterbens will er nie gedenken.
Allein ein Christ, in Gottes Geist gelehrt,
Lernt sich in Gottes Willen senken
Und sagt:

So speak to me of hope and joy:
Maintain me only in thy grace,
But as thou wilt, let me forbear,
For thy will is the best will.

Soprano
Thy will, in truth, is like a book that's sealed,
Which human wisdom cannot read;
Thy grace oft seems to us a curse,
Chastisement, oft a cruel judgement,
The rest which thou hast in our dying slumber
One day ordained,
To hell an introduction.
Thy Spirit, though, our error doth dispel
And show that thy true will doth make us well.
Lord, as thou wilt!

2. Aria 15

Ah, pour thou yet thy joyful Spirit
Into my heart!
For often through my spirit's sickness
Both joyfulness and hope would falter
And yield to fear.

3. Recitative 16

Ah, our own will remains perverse,
Now haughty, now afraid,
With death e'er loathe to reckon.
But men of Christ, through God's own Spirit taught,
Submit themselves to God' true purpose
And say:

Prononce une parole de consolation et de joie:
Garde-moi seulement dans ta grâce,
Pour le reste, selon ta volonté, donne-moi la patience,
Car ta volonté est la meilleure.

Soprano
Ta volonté est certes un livre scellé,
Auquel la sagesse des hommes ne comprend rien;
La bénédiction nous semble souvent malédiction,
Le châtiment une furieuse punition,
Le repos que tu nous destines un jour
Dans le sommeil de la mort,
Nous semble être un accès à l'enfer.
Mais que ton esprit nous libère de cette erreur
Et montre-nous que ta volonté nous est salutaire.
Seigneur, qu'il en soit selon ta volonté!

2. Air

Ah, fais descendre l'esprit de joie
Dans le cœur!
Mon âme est souvent infirme
La joie et l'espérance chancellent
Et sont hésitantes.

3. Récitatif

Hélas, notre volonté demeure dans l'erreur,
Tantôt obstinée, tantôt découragée,
Elle ne veut jamais penser à la mort.
Seul un chrétien, instruit dans l'esprit de Dieu
Apprend à s'incliner devant la volonté de Dieu
Et dit:

Pronuncia una palabra de consuelo y alegría:
Manténme sólo en Tu Gracia,
De lo contrario, según Tu voluntad, dame paciencia,
Pues nada mejor que Tu voluntad hay.

Soprano
Tu voluntad verdaderamente libro sellado es,
Que la sabiduría humana desentrañar no puede;
La bendición frecuentemente maldición parece,
La disciplina cual insoportable castigo,
La paz que Tú en el dormir de la muerte
Un día nos concederás
Cual el mismo infierno.
Libérenos Tu Espíritu de semejantes errores
Y muéstrenos cuán salvífica Tu voluntad es.
¡Señor, como Tú dispongas!

2. Aria

¡Ah, concede el espíritu de la alegría
Al corazón!
Pues frecuentemente quejumbroso está,
Vacilante en la alegría y la esperanza
Y temeroso.

3. Recitativo

¡Ay, que nuestra voluntad se confunde,
Ora porfiada ora cobarde
Y sobre la muerte no quiere meditar.
Sólo el cristiano por el Espíritu de Dios enseñado
Aprende a la voluntad de Dios encomendarse
Diciendo:

4. Aria

Herr, so du willt,
So preßt, ihr Todesschmerzen,
Die Seufzer aus dem Herzen,
Wenn mein Gebet nur vor dir gilt.

Herr, so du willt,
So lege meine Glieder
In Staub und Asche nieder,
Dies höchst verderbte Sündenbild.

Herr, so du willt,
So schlagt, ihr Leichenglocken,
Ich folge unerschrocken,
Mein Jammer ist nunmehr gestillt;
Herr, so du willt.

5. Choral

Das ist des Vaters Wille,
Der uns erschaffen hat;
Sein Sohn hat Guts die Fülle
Erworben und Genad;
Auch Gott der Heilge Geist
Im Glauben uns regieret,
Zum Reich des Himmels führet.
Ihm sei Lob, Ehr und Preis!

4. Aria 17

Lord, if thou wilt,
Suppress, ye pains of dying,
All sighing in my bosom,
If this my pray'r thou dost approve.

Lord, if thou wilt,
Then lay to rest my body
In dust and ashes lowly,
This most corrupted shape of sin.

Lord, if thou wilt,
Then strike, ye bells of mourning,
I follow quite unfrightened,
My sorrow is forever stilled;
Lord, if thou wilt.

5. Chorale 18

This is the Father's purpose,
Who us created hath;
His Son hath plenteous goodness
Gained for us, and much grace;
And God the Holy Ghost
In faith o'er us yet ruleth,
To heaven's kingdom leadeth.
To him laud, honor, praise!

4. Air

Seigneur, si telle est ta volonté,
Pressez, tourments de l'agonie,
Les soupirs hors de mon cœur
Si ma prière n'a de valeur que devant toi.

Seigneur, si telle est ta volonté,
Dépose mes membres
Dans la poussière et la cendre,
Cette image du péché la plus corrompue.

Seigneur, si telle est ta volonté,
Que retentisse le glas mortuaire,
Je suis sans crainte,
Mon affliction a enfin trouvé l'apaisement;
Seigneur, si telle est ta volonté.

5. Choral

Telle est la volonté du Père,
Qui nous a créés;
Son Fils a dispensé en profusion
Bienfaits et grâce;
Et Dieu, l'Esprit Saint,
Nous gouverne lui aussi dans la foi,
Pour nous conduire au royaume des cieux.
Qu'il soit loué, honoré et glorifié!

4. Aria

Señor, como Tú quieras,
Que el dolor de la muerte arrecie
Sacándome los suspiros del corazón
Siempre que mi oración hacia Ti llegue.

Señor, como Tú quieras,
Pon mis miembros
En polvo y ceniza,
Imagen de la corrupción del pecado,

Señor, como Tú quieras -
Tañed campanas de muertos
A la llamada impávido iré,
Mi aflicción por fin termina;
Señor, como Tú quieras -

5. Coral

Esta es la voluntad del Padre
Que nos ha creado;
Su Hijo ha adquirido y nos ha dispensado
Profusamente el bien;
¡Ay, Dios Espíritu Santo,
En la fe gobiérnanos
Al Reino de los Cielos condúcenos.
¡Sea a Él la alabanza, el honor y la Gloria!

BWV 74

1. Coro

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.

1. Chorus

19

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. Aria

Komm, komm, mein Herze steht dir offen,
Ach, laß es deine Wohnung sein!
Ich liebe dich, so muß ich hoffen:
Dein Wort trifft itzo bei mir ein;
Denn wer dich sucht, fürcht', liebt und ehret,
Dem ist der Vater zugetan.
Ich zweifle nicht, ich bin erhöret,
Daß ich mich dein getrösten kann.

2. Aria

20

Come, come, my heart to thee is open,
Ah, let it now thy dwelling be!
I do love thee and must be hopeful:
Thy word is now in me fulfilled;
For who thee seeks, fears, loves and honors,
With him the Father is content.
I do not doubt that I am favored
And shall in thee my comfort find.

3. Recitativo

Die Wohnung ist bereit.
Du findst ein Herz, das dir allein ergeben,
Drum laß mich nicht erleben,
Daß du gedenkst, von mir zu gehn.
Das laß ich nimmermehr, ach, nimmermehr geschehen!

3. Recitative

21

Thy dwelling is prepared.
Thou hast my heart, to thee alone devoted,
So let me never suffer
That thou shouldst mean from me to part,
For I will never let, ah, never let it happen.

4. Aria

Ich gehe hin und komme wieder zu euch. Hättet ihr mich lieb, so würdet ihr euch freuen.

4. Aria

22

I go from here and come again unto you. If I had your love, ye would be now rejoicing.

1. Chœur

Celui qui m'aime conservera ma parole et mon Père l'aimera, et nous viendrons vers lui et élirons notre demeure chez lui.

2. Air

Viens, viens, mon cœur t'est ouvert,
Ah, fais que ce soit ta demeure!
Je t'aime, aussi dois-je espérer
Que ta parole s'accomplira en moi maintenant;
Car le Père affectionnera
Celui qui te cherche, te crains, t'aime et t'honore.
Je ne doute pas, je suis exaucé
Et je peux recevoir ta consolation.

3. Récitatif

La demeure est prête.
Tu trouves un cœur qui n'est dévoué qu'à toi,
Aussi ne m'impose pas la peine
De songer à t'éloigner de moi.
Jamais plus, non, jamais plus, je ne laisserai ceci se reproduire!

4. Air

Je m'en vais et je reviendrai chez vous.
Si vous m'aimiez, vous vous réjouiriez.

1. Coro

Quien me ame mantendrá mi palabra
y mi Padre lo amará y a él nos llegaremos
y en él haremos nuestra morada.

2. Aria

¡Ven, ven, que mi corazón a Ti abierto está
Ah, tómalo por morada!
Pues te amo y la esperanza abrigo
Que Tu palabra a mí se llegue;
Pues quien a Ti busca, teme, ama y honra
Al Padre complace.
Pues no dudo me ha sido concedido
En Ti consolarme.

3. Recitativo

La morada lista está.
Un corazón he aquí que a Ti se entrega,
Que no suceda pues
Que consideres de mí alejarte.
¡Nunca, nunca dejaré que suceda!

4. Aria

Allá voy y volveré a vosotros.
Si me amarais os alegraríais.

5. Aria

Kommt, eilet, stimmet Sait und Lieder
In muntern und erfreuten Ton.
Geht er gleich weg, so kömmt er wieder,
Der hochgelobte Gottessohn.
Der Satan wird indes versuchen,
Den Deinigen gar sehr zu fluchen.
Er ist mir hinderlich,
So glaub ich, Herr, an dich.

5. Aria **23**

Come, hasten, tune your strings and anthems
In lively and rejoicing song.
Though he now leaves, again he cometh,
The high-exalted Son of God.
But Satan will be now attempting
Thy people to bring condemnation.
He is my obstacle,
My faith is, Lord, in thee.

6. Recitativo

Es ist nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind.

6. Recitative **24**

There is nought destructible in any who in Christ, Lord Jesus, live.

7. Aria

Nichts kann mich erretten
Von höllischen Ketten
Als, Jesu, dein Blut.
    Dein Leiden, dein Sterben
    Macht mich ja zum Erben:
    Ich lache der Wut.

7. Aria **25**

Nought could me deliver
From hell's very shackles
But, Jesus, thy blood.
    Thy passion, thy dying
    Are mine to inherit:
    I'll laugh at hell's wrath.

5. Air

Venez, hâtez-vous, accordez vos instruments et
entonnez
En des chants joyeux et plein d'entrain.
S'il s'apprête à partir, il reviendra,
Le Fils de Dieu très glorifié.
Satan essaiera entre-temps
De maudire même les tiens.
S'il me fait obstacle,
Je croirai en toi, Seigneur.

5. Aria

Venid, aliviad, templar las cuerdas y entonad canciones
A vivo tono y alegremente.
Pues si Él pronto se marcha, volverá,
El Hijo de Dios loadísimo.
Satán entonces intentará,
A los Tuyos perturbar.
Mas aunque él me importune
En Ti, Señor, creo.

6. Récitatif

Il n'y a rien de condamnable à ceux qui sont en Jésus-Christ.

6. Recitativo

Nada hay condenable en aquellos que en Jesucristo están.

7. Air

Rien ne peut me sauver
Des chaînes infernales
Rien d'autre que ton sang, Jésus!
Ton martyre, ta mort
Font de moi ton héritier:
Je ris de la colère de Satan.

7. Aria

Nada de las infernales cadenas
Salvarme puede
Sino, Jesús, Tu sangre.
Tu Pasión, Tu muerte
En heredero me convierten:
De la ira de Satán me río.

8. Choral

**Kein Menschenkind hier auf der Erd
Ist dieser edlen Gabe wert,
Bei uns ist kein Verdienen;
Hier gilt gar nichts als Lieb und Gnad,
Die Christus uns verdienet hat
Mit Büßen und Versühnen.**

8. Chorale

**No child of man here on the earth
Is worthy of this noble gift,
In us there is no merit;
Here nought doth count but love and grace
Which Christ for us hath merited
With sacrifice and healing.**

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".

8. Choral

Aucun être humain sur cette terre
N'est digne de cette noble offrande,
Nous n'avons pas de mérite;
Ici rien d'autre n'a de valeur que l'amour et la grâce
Que le Christ a gagné pour nous
Par la pénitence et l'expiation.

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

Ningún hijo de hombre aquí, en la tierra,
Digno es de este don,
Ningún mérito en nosotros hay,
Pues nada aquí sino el Amor y la Gracia son
Que Cristo con penitencias y expiaciones
Por nosotros ha obtenido.

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.

DEUTSCH

Gott ist mein König BWV 71

Entstehung: zum 4. Februar 1708
Bestimmung: Ratswahl
Text: unbekannt. Vielleicht Georg Christian Eilmar. Satz 1: Psalm 74, 12. Satz 2: 2. Samuel 19, 35 und 37 und Strophe 6 des Liedes „O Gott, du frommer Gott" von Johann Heermann (1630). Satz 3: 5. Mose 33, 25 und 1. Mose 21, 22b. Satz 4: Psalm 74, 16-17. Satz 6: Psalm 74, 19.
Gesamtausgaben: BG 18: 3 – NBA I/32.1: 3

Am 15. Juni 1707 trat Johann Sebastian Bach sein neues Amt als Organist der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen an. Bereits ein Jahr und zehn Tage später hatte er „anderweite Vocation nach Weimar und solche angenommen" und verließ die Stelle wieder. Freilich schied Bach nicht im Streit aus der Freien Reichsstadt. Es war ihm hier wider Erwarten nicht gelungen, wie er in seinem Entlassungsgesuch schrieb, „den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren" einzurichten. Möglicherweise nahm der in der Stadt zwei Wochen vor Bachs Amtsantritt wütende Brand die wirtschaftlichen Kräfte so sehr in Anspruch, daß an eine Wiederbelebung der seit dem Tode von Johann Georg Ahle im Dezember 1706 darniederliegenden Kirchenmusik einstweilen nicht zu denken war.

Bach hatte sich um das Amt nicht beworben. Wenn Konrad Küsters scharfsinnig und minutiös zusammengefügte Hypothese (in: Der junge Bach, Stuttgart 1996, S. 151 ff.) zutrifft, haben familiäre und kollegiale „Seilschaften" dem jungen Musiker zum Karrieresprung verholfen. Ohne Frage aber schätzte der Rat auch von sich aus den aus Arnstadt herüberdringenden Ruf eines in seinem Geschmack nicht wenig extravaganten Organisten. Dies beweist nicht zuletzt der Umstand, daß man ihm ein großzügiges Gehalt gewährte und zwei von ihm komponierte Kantaten stechen und drucken ließ. Es handelt sich dabei um die vorliegende Kantate zur Ratswahl und ein weiteres, verschollenes Stück, das der Rat für das gleiche Ereignis im folgenden Jahr in Auftrag gab, obgleich Bach schon in Weimar weilte. Von hier aus nahm er sogar noch die neue, von ihm disponierte Orgel von Divi Blasii ab und komponierte für diesen Anlaß die Fantasia „Ein feste Burg ist unser Gott" BWV 720 für Orgel (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89).

„Gott ist mein König" hätte im Gottesdienst am Sonntag nach der Ratswahl in der Blasiuskirche aufgeführt werden sollen. Da der Aufführungstermin jedoch mit dem 4. Februar 1708 angegeben ist, der auf einen Samstag fiel, und weil der Pfarrer der Mühlhäuser Marienkirche, Georg Christian Eilmar, Bach nach Kräften förderte und zuvor bereits die Kantate „Aus der Tiefen rufe ich Herr zu dir" (BWV 131) in Auftrag gegeben hatte, vermutet Martin Petzoldt, daß die Ratswahlkantate am genannten Tag in St. Marien und einen Tag später, dem Sonntag Septuagesimae, dann in Divi Blasii gegeben wurde (dazu Martin Petzoldt: „Bachstätten aufsuchen", Leipzig 1992, S. 127 ff.)

Bach selbst bezeichnete sein in jeder Hinsicht bemerkenswertes Stück als „Motetto". Die Kleingliedrigkeit, die Aneinanderreihung verschiedenster Elemente, die Technik des Cantus-firmus-Satzes und die aus Bibelwort und Choral bestehende, auf madrigalische Ariendichtung weitgehend verzichtende Textvorlage stellten die Kantate allerdings in die Tradition des geistlichen Konzerts. Andererseits probiert Bach mit der höchst modernen Form der Da Capo-Arie (Sätze 4 und 5) sowie in der relativ weiträumigen Konzeption des Schlußsatzes durchaus Neues aus. Zeitlos jedoch wirkt die mehrchörige Pracht, die das dem Stück verpflichtete Ereignis

überhöht. Interessanterweise war in der gleichen Stadt, während des Kurfürstentages 1627, Heinrich Schützens legendäre Motette „Da pacem Domine“ aufgeführt worden, deren Effekt ebenfalls mit einer Teilung und getrennten Aufstellung der Chöre rechnet. Bach stand ein außerordentlich umfangreiches Instrumentarium zu Verfügung. Dessen Reichhaltigkeit deutet die Möglichkeiten an, in Mühlhausen eine „regulierte Kirchenmusik“ zu installieren. Sie wird Bach sicher zur Übernahme des Amtes gereizt – und schließlich auch enttäuscht haben.

Für seine Kantate teilt Bach den Apparat in verschiedene „Chöre“ auf: Streicher ohne Celli, zwei Blockflöten und Violoncello, beide Oboen mit dem Fagott, sowie Trompeten und Pauken. Dazu treten die in Solisten und Ripienisten aufgeteilten vokalen Kräfte. Das Nach- und Miteinander dieser verschiedenen Gruppen fördert einen äußerst farbigen, sich schichtenweise überlagernden Ausdruck gleich im Eingangschor. Auch die große Fuge im Schlußchor lebt, bis hin zum überraschenden, echoartigen Ende, von diesen Effekten; Bach scheint eher daran gelegen, die Vielfalt dieser Instrumentalfarben auszukosten als sie zu feierlicher Wucht zu bündeln, wie er es etwa zum Abschluß der Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 praktizierte. – Mit dem im Text des Schlußsatzes erwähnten „Joseph“ ist übrigens Kaiser Joseph I. gemeint, dem die Freien Reichsstädte im damaligen Deutschen Reich, wie z.B. Mühlhausen, direkt unterstellt waren.

Die Binnensätze der Kantate behandeln den Text auf unterschiedliche Weise. Im zweiten, auf die Amtsmüdigkeit des alten Rates gemünzten Satz läßt Bach eine verzierte Choralmelodie im Sopran sowie eine konzertierende Orgelstimme hinzutreten – Bach war als Organist angestellt und komponierte Kantaten wie diese nur als Gelegenheitswerk. Die Erfahrung des alten Rates wünscht die folgende Fuge auf den neuen herab. Beide Textteile erhalten ein eigenes Thema, die sich im Verlauf miteinander verbinden. „Tag und Nacht“, „Sonn und Gestirn“, den beherrschenden Bildern des folgenden Satzes, gibt Bach Oktaven in der Gesangsstimme bei – „Grenzen des Landes“ und Symbol göttlicher Macht. Danach markieren Pauken und Trompeten „mächtige Kraft“, aber auch „Mord und Kriegssturm“. Wechsel im Rhythmus schaffen den bildlichen Kontrast zu Heil und Frieden. Dieser Gedanke, im Text versinnbildlicht durch die „Turteltauben“, fließt ein in eine sanfte, homophone Chor-Aria. Den zum Schluß unisono vorgetragenen Text umspielen die Flöten, Oboen und das vielfältig besetzte Continuo.

So erhält in dieser aus dem Rahmen fallenden Kantate jeder einzelne Textabschnitt eine eigene Charakateristik, ohne daß auf eine kunstvolle Dramaturgie und Wirkung verzichtet werden muß. Man mag also posthum bedauern, daß Bach mit den gegebenen Möglichkeiten nicht ein wenig weiterexperimentieren konnte, bevor er dann in Weimar die moderne italienische und französische Musik kennenlernte.

*

DEUTSCH

Alles nur nach Gottes Willen BWV 72

Entstehung: zum 27. Januar 1726
Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphanias
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“ von Herzog Albrecht von Preußen (1554).
Gesamtausgaben: BG 18: 57 – NBA I/6: 72

In seinem zweiten Leipziger Amtsjahr versuchte Bach, durch die Komposition und Aufführung von Choralkantaten einen konzeptionell klaren Zyklus zu realisieren. Er mußte jedoch, wohl aufgrund des Mangels an geeigneten Texten, diesen Versuch um die Osterzeit herum abbrechen. Der nach dem Trinitatisfest 1725 beginnende dritte Kantaten-Jahrgang wirkt demgegenüber von vorneherein völlig heterogen. Wohl gleich zu Beginn griff er sogar zu Stücken anderer Komponisten. Für die zur Weihnachts- und Epiphaniaszeit entstehenden, eigenen Kantaten greift Bach systematisch auf Texte von Dichtern zurück, denen er schon in seiner Weimarer Zeit verbunden war: Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms und Salomon Franck. „Alles nur nach Gottes Willen“ (BWV 72) ist das letzte Stück dieser Gruppe; danach, ab dem Fest Mariae Reinigung (2. Februar 1726), griff er zu Kantaten seines am Hof zu Meiningen als Kapellmeister wirkenden Vetters Johann Ludwig Bach.

An den beiden vorausgehenden Sonntagen hatte Bach seine Kantaten (BWV 32 und BW 13) mit jeweils einer Arie beginnen lassen. Auch das vorliegende Stück sah, gemäß Francks Text, eine Arie vor. Bach schreibt jedoch einen Eingangschor in Art eines Konzertsatzes: nach einem einleitenden, spielfreudigen Ritornell treten die Instrumente zurück, machen dem Chor Platz, um allmählich wieder hinzuzutreten. Die erste Textzeile wird in gleicher Form (mit einer textlichen Variante) zum Schluß wieder aufgegriffen. der Mittelteil verstrickt sich in ein kontrapunktisches Geflecht. Die Worte „Gewölk und Sonnenschein“ mögen Bach zur musikalischen Motivik angeregt haben; insgesamt aber ist zu beobachten, daß die Neigung Bachs, Konzertsätze für seine Kantaten zu erfinden oder in sie zu integrieren, im dritten Jahrgang deutlich zunimmt.

Das folgende Rezitativ weitet sich textlich zu einer Art Litanei über Gottes Willen und die Konsequenz für den einzelnen Christen; Bach vertont sie in Form eines Arioso und schließt diesen Satz, dem Text („wenn mir dein Geist *dies Wort* ins Herze spricht“) auf der Dominate, um ohne formale Einleitung die nächste Arie zu beginnen. Es handelt sich im eine kunstvolle Fuge der Stimme mit den beiden Solo-Violinen. Die Arie schließt auf d, das folgende Rezitativ beginnt auf gis – Hinweis darauf, daß der Text nun auf Kreuz und Leiden, Not und Kreuzesband zu sprechen kommen wird? Worte, die Bach durch auffällige Intervalle ebenso kennzeichnet wie die bestimmte Aussage „Ich wills tun“ durch eine markante Kadenz. Die danach anhebende Arie trägt erneut konzertante Züge – ein Doppelkonzert für Oboe und Sopran gewissermaßen, dessen gelöster Charakater zur gewißhaften („sanft und still in seinen Armen ruhn“) Versicherung des Textes und des Gedankengangs dieser Kantate beiträgt. Bemerkenswert die Ausdeutung des genannten Verses durch einen in tiefer Lage ruhenden Ton sowie die auf einen pochenden Baß und großen Tonumfang der Gesangsstimme basierende Darstellung der Schlußworte „Mein Jesus will es tun“ – die Nachfolge Jesu, so legt es das Evangelium des Tages (Matth. 8, 1 – 13) nahe, beruht auf dem Glauben und die Befolgung der aus Gottes Willen sich ergebenden Konsequenzen. Der Text Salomo Francks greift wiederholt Bilder, Worte und Gedanken

dieses Evangeliums auf; Bach beschließt seine Predigtmusik mit der passenden Choralstrophe schlicht, aber nicht ohne kunstvolle Ausgestaltung.

*

Herr, wie du willt, so schicks mit mir BWV 73

Entstehung: zum 23. Januar 1724
Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphanias
Text: Dichter unbekannt. Satz 1 unter Verwendung der ersten Strophe des Liedes „Herr, wie du willt, so schicks mit mir" von Kaspar Bienemann (1582). Satz 5: Schlußstrophe des Liedes „Von Gott will ich nicht lassen" von Ludwig Helmbold (1563).
Gesamtausgaben: BG 18: 87 – NBA I/6: 3

Wie die zuvor betrachtete Kantate entstand auch dieses Stück zum dritten Sonntag nach Epiphanias. Natürlich wurde an diesem Tag dasselbe Evangelium gelesen. In seinem ersten Leipziger Amtsjahr zog Bach jedoch einen anderen Kantatentext heran als 1726. Kennen wir mit Salomon Franck hier den Autor, ist er uns für 1724 nicht bekannt. Dennoch besteht Gelegenheit, die beiden Stücke, die die Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe wohl aus diesem Grund nacheinander plaziert haben, im unmittelbaren Vergleich zu betrachten. Im Evangelium geht es um die Heilung des Kranken im Hause des Hauptmanns von Kapharnaum. Während Franck den Bericht eher in Richtung auf das Vertrauen durch den Glauben deutete, zielt der Verfasser des vorliegenden Kantatentextes eher auf das Thema der Heilung: Der Wille des Gläubigen bleibt verzagt, so daß erst der Tod respektive der Eintritt ins Himmelreich den Jammer zu stillen vermag.

Die musikalische Idee des Eingangschores ist ebenso einfach wie in ihrer Ausführung genial. Sie basiert auf der ersten Strophe des vom Chor abschnittweise vorgetragenen Chorals „Herr, wie du willt, so schicks mit mir" von Kaspar Bienemann. Die ersten vier Töne der Melodie (hier: b, b, g, b) nimmt Bach zur motivischen Keimzelle. Aus ihr entwickeln die beiden Oboen eine melodische Linie, der die Hörner und Streicher im quasi akkordischen, vom Motiv geführten Satz antworten. Bevor der Chor hinzutritt, vollendet das Horn die Choralzeile im Zusammenspiel des gesamten Instrumentariums. Nach dem Chorsatz leiten die Instrumente, unter deutlicher Eintrübung, über in ein Rezitativ. Dessen Text wird wiederum durch Intervalle, Harmonik und das durchgehende Accompagnato in gewohnter Eindeutigkeit musikalisch unterstrichen. Dasselbe Verfahren wiederholt Bach noch zweimal, bevor er mit dem Ritornell und dem wiederholten Ruf „Herr, wie du willt" des Chores diesen raffinierten Satz zu Ende bringt.

Der Charakter der folgenden Arie leitet sich ab vom „Geist der Freuden", den der Tenor in absteigenden Motiven herabzusenken bittet und später in aufsteigenden Linien zurückführt. Sobald von der Zaghaftigkeit die Rede ist, hält die Musik inne. Im anschließenden Rezitativ fordert dieses Wort, im Verein mit „trotzig", zu kühnen Sprüngen der Singstimme über einen chromatisch absteigenden Baß auf. Daran schließt sich, wie schon in BWV 72, der Aufforderung des Textes entsprechend, ohne instrumentales Vorspiel eine Arie an. Auch sie entwickelt sich aus einem Motiv, welches die Baßstimme sogleich vorgibt. Dem ungewöhnlicherweise dreistrophigen Text dieser Arie setzt Bach eine dreiteilige Anlage entgegen. Diesen Abschnitten liegen, hierin wieder dem Text folgend, unterschiedliche rhetorische Figuren zugrunde: Seufzermotive, absteigende Linien und, zum

Schluß, gezupfte „Leichenglocken“. Die Worte „Herr, so du willt“ und das Grundmotiv runden insistierend das Stück ab, bevor mit dem Choral die gesamte Kantate abschließt. Bemerkenswerte Linienführungen im Baß (absteigend auf: „Das ist des Vaters Wille“) und aufsteigend („zum Reich des Himmels führet“) sowie der C-Dur-Schluß beweisen erneut die Fähigkeit Bachs, auch und gerade in der kleinen Form mit dem Text eine individuelle und exegetische Aussage zu verbinden.

*

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten BWV 74

Entstehung: zum 20. Mai 1725
Bestimmung: 1. Pfingsttag
Text: Christiane Mariane von Ziegler, gedruckt 1728. Satz 1: Johannes 14, 23. Satz 4: Johannes 14, 28. Satz 6: Römer 8, 1. Satz 8: Strophe 2 des Liedes „Gott Vater, sende deinen Geist“ von Paul Gerhardt (1653).
Gesamtausgaben: BG 18: 107 – NBA I/13: 85

Die ersten beiden Sätze dieser Kantate entnahm Bach seiner 1723 oder 1724 aufgeführten, nur als Torso erhaltenen Kantate gleichen Anfangs BWV 59 (Erläuterungen dazu im Booklet EDITION BACHAKADEMIE Vol. 19). Das einleitende Duett des älteren Stücks ist hier auf einen Chor mit voller, festlicher Instrumentalbesetzung erweitert. Für den zweiten Satz griff Bach zu der die Kantate BWV 59 abschließenden Arie, transponierte sie nach F und ersetzte die Solo-Violine durch eine Oboe sowie die Baß- durch eine Sopranstimme. Ansonsten bleiben die Transformationen ohne Einfluß auf die musikalische Substanz. Erstaunlich erscheint dies vor allem im Eingangssatz, dessen musikalische Erweiterung Bach ohne Erweiterung des Umfangs gelingt. Das Instrumentarium wird vor allem zum klangfarblichen Kontrast genutzt, vokale Partien ersetzen in der neuen Kantate instrumentale der alten; in der stellenweise solistischen Führung der Stimmen gibt sich gelegentlich sogar die Architektur des älteren Satzes noch zu erkennen.

Im vierten Satz, einer Continuo-Arie, scheint der Baß einmal mehr die „Vox Christi“ zu vertreten. „Hin- und Hergehen“ des Continuo und Koloraturen zum Wort „freuen“ dienen der Verbildlichung des Textes. Fast eine Art Programm-Musik bietet die anschließende Arie. Natürlich läßt Bach ein Stück, in dem von zu stimmenden Saiten die Rede ist, von Streichern begleiten. „Eilen“ läßt sich in langgestreckten Koloraturen ausdrücken, „Weggehen“ und „Wiederkommen“, weil es den Gottessohn betrifft, in auf- und absteigenden Linien, „Satan, Fluch und hinderlich“ durch Harmonik, Intervalle und Synkopen, der Glaube mit langgehaltenen Tönen.

Nach einem weiteren Rezitativ der Vox Christi folgt eine letzte Arie. Ihre instrumentale Partie trägt einen überaus festlichen, freudig erregten, tänzerischen Charakter. Ob die Solo-Violine mit ihren wilden Akkord-Figurationen in diesem Kontext eher die „höllischen Ketten“ zum Klingen bringen oder auf das zuletzt angeführte, wütende Lachen hinweisen möchte? Die drei auf Chor, Rezitativ und Arie verteilten, direkt aus dem Evangelium übernommenen Worte werden dem Hörer jene Gewißheit verschafft haben, die der Schlußchoral, unter Verweis auf das überwundene Leiden Christi, bekräftigt.

God is my Sov'reign BWV 71

Composed for: 4 February 1708
Performed on: Installation of new town council
Text: unknown. Perhaps Georg Christian Eilmar. Movement 1: Psalm 74, 12. Movement 2: 2. Samuel 19, 35 and 37 and verse 6 of *O Gott, du frommer Gott* by Johann Heermann (1630). Movement 3: 5. Dt. 33, 25 and Gen. 21, 22b. Movement 4: Psalm 74, 16-17. Movement 6: Psalm 74, 19.
Complete editions: BG 18: 3 – NBA I/32.1: 3

On 15 June 1707 Johann Sebastian Bach started his new post as organist of Mühlhausen's Blasius Church. Only one year and ten days later he received "a different calling to Weimar and accepted the same" and quit Mühlhausen. Still, Bach left the free imperial city with no hard feelings. Contrary to expectations he had failed, as he wrote in his notice letter, to achieve his "ultimate goal, that of installing a well-regulated [concerted] church music to the glory of God ". Possibly the blaze that had raged in the city two weeks before Bach's arrival had depleted its economic capacities, so any revival of the church music, which was still suffering from the blow of Johann Georg Ahle's death in December 1706, was quite unthinkable.

Bach had not applied for the post. If Konrad Küster's shrewd and meticulously researched theory (in: *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, p. 151 ff.) were right, his family and colleagues helped the young musician gain the job. Without doubt, the council itself was impressed by what it had heard of the organist with rather extravagant tastes from Arnstadt. After all, it granted him a generous income and had two of his cantatas engraved and printed. These were the present cantata for the installation of the new town council and another, now lost, piece of music, which the council commissioned for the same event in the following year, although Bach was already living in Weimar at the time. He even went back to inspect the new organ he had ordered in Blasius Church and composed the fantasia *A mighty fortress is our Lord* (BWV 720) for the organ (EDITION BACHAKADEMIE vol. 89).

God is my sov'reign should have been performed in Blasius Church on the Sunday after installation of the new town council. But as the quoted date of performance is 4 February 1708, which was a Saturday, and because the minister of Mühlhausen's St. Mary's Church, Georg Christian Eilmar, did his utmost to support Bach and had already commissioned the cantata *From the depths now do I call* (BWV 131), Martin Petzoldt assumes that the installation cantata was performed on the mentioned day in St. Mary's and a day later, Sunday Septuagesimae, in Blasius Church (see Martin Petzoldt: *Bachstätten aufsuchen,* Leipzig 1992, p. 127ff.)

Bach himself called his in every respect remarkable piece of music a motet. However, the small scale, the combination of highly diverse elements, the technique of the cantus firmus setting and the libretto consisting of Gospel and chorale, while more or less dispensing with madrigal-like arias, put the cantata in the tradition of the sacred concerto. On the other hand, Bach certainly explores new avenues with the very modern form of the da capo aria (movements 4 and 5) and the rather generous conception of the final movement. Still, the composition is timeless in its polychoral splendour and elevates the occasion it was written for. Interestingly Heinrich Schütz' legendary motet *Da pacem Domine* had been performed in the same town on Elector's Day in 1627, the impact of which was achieved by dividing the choir and

lining up the groups separately. Bach had an exceptionally large set of instruments at his disposal, which suggests that Mühlhausen had a great potential for installing a "well-regulated church music". This must have tempted Bach to take on the post – and probably disappointed him in the end.

For his cantata Bach divided the orchestra into different "choirs": strings without cellos, two recorders and violoncello, both oboes with the bassoon, and trumpets and timpani. In addition, the voices were divided into soloists and ripieno performers. Playing in succession and together, these different groups had an expression that was extremely colourful with overlapping strata right from the opening chorus. The major fugue in the final chorus also lives on these effects right to the surprising, echoing end; Bach seems to attach more importance to savouring the diversity of these instrumental colours than to generating a focused festive impact like in the finale of the Weimar cantata *I had so much distress and woe* (BWV 21). Joseph, mentioned in the libretto of the final movement, is Emperor Joseph I, under whose rule all free imperial cities of the the German empire such as Mühlhausen fell.

The framed movements of the cantata offer different text treatments. In the second movement, which speaks of the old council's weariness, Bach adds an embellished chorale melody in the soprano and a concerted organ voice – Bach was employed as an organist and composed cantatas like this only for special occasions. The following fugue wishes the new council all the experience of the old. Both parts of the text have themes of their own that come together in the course of the piece. "Day and night", "sun and stars", the key images of the following movement are underscored with octaves in the singing voices – "our borders" and symbol of divine power. After that timpani and trumpets embody "powerful might" and "death and raging war". Alternating rhythms create the Biblical contrast to peace and salvation. This concept, symbolised in the text by the "turtledoves", flows into a gentle, homophonic choir aria. Finally performed in unison, the text is accompanied by recorders, oboes and the mixed-cast continuo.

Consequently, in this extraordinary cantata every single section of the text has its own character, without losing out on elaborate dramaturgy and effect. So it is rather regrettable that Bach was unable to experiment a bit more with the given possibilities before becoming acquainted with modern Italian and French music in Weimar.

*

All things but as God is willing BWV 72

Composed for: 27 January 1726
Performed on: 3rd Sunday after Epiphany
Text: Salomon Franck 1715. Movement 6: verse 1 of *Was mein Gott will, das gscheh allzeit* by Duke Albrecht of Prussia (1554).
Complete editions: BG 18: 57 – NBA I/6: 72

In his second year in office at Leipzig Bach tried to create a clear conceptual cycle by composing and performing chorale cantatas. Probably due to a lack of suitable texts this attempt came to an end around Easter. In contrast, the third annual cantata cycle started after Trinity 1725 seems completely heterogeneous from the start. Right at the beginning he even used works by other composers. For his own cantatas composed around Christmas and Epiphany Bach systematically used texts by au-

thors he was already in contact with in his Weimar period: Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms and Salomon Franck. *All things but as God is willing* (BWV 72) is the last in this series. Later on, from the Feast of Our Lady's Cleansing (2 February 1726) he resorted to cantatas by his cousin Johann Ludwig Bach, who was musical director at the court of Meiningen.

On the two previous Sundays Bach had started each of his cantatas (BWV 32 and BW 13) with an aria. According to Franck's text, this cantata would have contained an aria, as well. However, Bach wrote an opening chorus in the style of a concerto movement: After an introductory, joyful ritornello the instruments die down to make way for the choir, only to enter again gradually. The first line of the text reappears in the finale in the same form (but with a variant text), while the middle part becomes intertwined in counterpoint. The words "cloud and shining sun" may have inspired Bach to use these musical motifs; but, in general, we observe that Bach's tendency to invent or integrate concerto settings in his cantatas is much more pronounced in this third cycle.

The text of the following recitative expands into a kind of litany on God's will and the consequences for each Christian; Bach sets it in the form of an arioso and ends this movement with the text ("If to my heart thy spirit speaks *this word*") on the dominant, only to start the next aria without any formal introduction. This is an elaborate fugue of the voice with the two solo violins. The aria ends on D, the following recitative starts on G sharp – a hint that the following text deals with the cross and suffering, distress and the cross's bond? Words that Bach stresses with striking intervals, just like he emphasises the statement "This will I" by a distinctive cadence. The subsequent aria again has concerto features – a double concerto for oboe and soprano so to speak, the relaxed nature of which contributes to the assertive reassurance of the text ("soft and still within his arms find rest") and the line of thought of this cantata. The mentioned verse receives a striking interpretation by a deep-pitched note and by the representation of the final words "My Jesus will do it" based on a thudding bass and a singing voice with a large range. The Gospel reading of the day (Math. 8, 1 - 13) tells us that Jesus' succession is based on faith and on following the consequences resulting from God's will. Salomo Franck's text repeatedly uses images, words and ideas from this Gospel reading; Bach ends his sermon music with a fitting chorale verse – simple but not without elaborate ornamentation.

*

Lord as thou wilt, so deal with me BWV 73

Composed for: 23 January 1724
Performed on: 3rd Sunday after Epiphany
Text: unknown author. Movement 1 uses verse 1 of the hymn *Herr, wie du willt, so schicks mit mir* by Kaspar Bienemann (1582). Movement 5: final verse of *Von Gott will ich nicht lassen* by Ludwig Helmbold (1563).
Complete editions: BG 18: 87 – NBA I/6: 3

Like the previous cantata this composition was also written for the 3rd Sunday after Epiphany. Of course, the service featured the same Gospel reading. However, in his first year in office at Leipzig Bach used a different cantata text from that of 1726. While we know the librettist of the 1726 version – Salomon Franck – the author of the 1724 cantata is unknown. Still, we have the opportunity to compare the two works, which was probably why the editors of the *Bach-Gesamtausgabe* placed them so

close together. The Gospel text deals with the healing of the leper at Capernaum. While Franck interprets the report rather as a story of trust through faith, the author of this cantata text is more interested in the topic of healing: The believer's will is fainthearted so that only death or entrance into heaven can end his lamentation.

The musical concept of the opening chorus is just as simple as brilliant in its execution. It is based on the first verse of Kaspar Bienemann's chorale *Herr, wie du willt, so schicks mit mir* performed section by section by the choir. Bach uses the first four notes of the melody (here: B flat, B flat, G, B flat) as the nucleus of his motif. Based on this, the two oboes develop a melody line which the horns and strings reply to in the quasi-chordal motif-led movement. Before the choir can enter, the horn completes the line of the chorale together with the entire orchestra. After the choir movement the instruments, on a much darker note, take us into a recitative. This text is again musically emphasised in accustomed clarity by intervals, harmonies and a continuous accompagnato. Bach repeats this device twice before ending this intricate movement with the ritornello and the repeated call "Lord, as thou wilt" by the choir.

The following aria is marked by the "joyful spirit", which the tenor requests to be poured into his heart in falling motifs and later takes back up again in rising lines. Whenever the text speaks of fear, the music pauses. In the following recitative "fear" combined with "perverse" provokes bold leaps of the singing voice over a chromatic falling bass. As in BWV 72, there follows an aria without any instrumental prelude, according to the request expressed in the text. The aria is also based on a motif that soon appears in the bass. Bach matches the unusual three verses of this aria with a tripartite structure. This section is based on different rhetorical figures, again following the text in this respect: sigh motifs, falling lines and, at the end, plucked "death bells". The words "Lord, if thou wilt" and the basic motif round off the composition insistently, before the chorale ends the cantata. Striking lines in the bass (falling on "This is the Father's purpose" and rising on "to heaven's kingdom leadeth ") and the C major ending again prove Bach's capability of combining an individual and exegetic message with the text even and especially in a small-scale composition.

*

He who loves me will keep my commandments
BWV 74

Composed for: 20 May 1725
Performed on: Whit Sunday
Text: Christiane Mariane von Ziegler, printed in 1728. Movement 1: John 14, 23. Movement 4: John 14, 28. Movement 6: Romans 8, 1. Movement 8: verse 2 of *Gott Vater, sende deinen Geist* by Paul Gerhardt (1653).
Complete editions: BG 18: 107 – NBA I/13: 85

Bach took the first two movements of this cantata from his eponymous cantata BWV 59, which was performed in 1723 or 1724 and is only preserved in a torso version (for details see the booklet of EDITION BACHAKADEMIE vol. 19). The introductory duet of the older piece has been extended into a chorus with a full, festive orchestration. For the second movement Bach used the final aria of cantata BWV 59, transposed it to F and replaced the solo violin by an oboe and the bass by a soprano voice. Otherwise the changes did not influence the musical substance. This is surprising particularly in the opening movement, which Bach manages to extend musi-

cally without adding to its size. He uses the instruments above all to contrast the timbres, with vocal parts in the new cantata replacing instrumental parts in the old cantata; in the partly solo voice composition we can occasionally even identify the architecture of the older movement.

In the fourth movement, a continuo aria, the bass again seems to stand in for the "Vox Christi". The fluctuating, wavering continuo and coloraturas on the word "rejoicing" serve to illustrate the text. The following aria is almost a piece of programme music. Of course Bach writes a string accompaniment for a piece that talks of tuning the strings. "Hasten" is expressed in long coloraturas, coming and going, because it refers to the Son of God, is depicted by rising and falling lines, "Satan will be now attempting" by harmonisation, intervals and syncopation, faith by long notes.

After another recitative of the Vox Christi there follows a final aria. Its instrumental part has an extremely festive, joyful, dance-like nature. Who can tell whether the solo violins with their wild chord figurations rather reflect "hell's very shackles" in this context or point to the final angry laugh? The three Gospel quotations divided among chorus, recitative and aria, probably gave the listener the same certainty, confirmed by the final chorale, which speaks of Christ's sacrifice and healing.

Dieu est mon roi BWV 71

Création: le 4 février 1708
Destination: Nomination du Conseil municipal
Texte: inconnu. Peut-être Georg Christian Eilmar. Mouvement 1: Psaume 74, 12. Mouvement 2: 2 Samuel 19, 35 et 37 et Strophe 6 du choral (Ô Dieu, Dieu pieux) de Johann Heermann (1630). Mouvement 3: Deutéronome 33, 25 et Genèse 21, 22b. Mouvement 4: Psaume 74, 16-17. Mouvement 6: Psaume 74, 19.
Éditions complètes: BG 18: 3 – NBA I/32.1: 3

Le 15 juin 1707, Johann Sebastian Bach entra en fonction comme nouvel organiste de l'église Divi Blasii (Saint-Blaise) à Mühlhausen. Un an et dix jours plus tard, il avait déjà trouver «une vocation ailleurs à Weimar et l'avait acceptée» et il quitta à nouveau cette place. Certes, Bach ne se sépara pas dans la discorde de la Ville libre impériale. Mais il n'avait pas réussi contre toute attente, comme il l'écrit dans sa demande de congé, d'exécuter «son but dernier, une *musique* sacrée bien *réglée* en l'honneur de Dieu». L'incendie qui sévit dans la ville deux semaines avant l'entrée en fonction de Bach, absorba vraisemblablement tant de vigueur économique qu'il ne lui fut pas possible de donner un regain de vigueur à la musique d'église qui somnolait depuis la mort de Johann Georg Ahle en décembre 1706.

Bach n'avait pas sollicité ce poste. Si l'hypothèse subtile de Konrad Küster (dans : Le jeune Bach, Stuttgart 1996, page 151 et suivantes) qui réunit avec grande minutie ses arguments, est exacte, c'est bien une «coterie» familiale et collégiale qui donna le coup de pouce à la carrière du jeune musicien. Mais le Conseil, lui-même, appréciait sans aucun doute également l'appel qui perçait de Arnstadt, appel d'un organiste ne manquant pas d'extravagance à ses goûts. Le fait qu'on accorda à Bach un large revenu et que l'on fit graver et imprimer deux des cantates qu'il avait composées, sont des preuves suffisantes de leur opinion sur ce musicien. Il est ici question de la cantate présente écrite pour la nomination du Conseil municipal et d'un autre morceau qui a disparu et dont le Conseil fit commande pour la même occasion de l'année suivante quoique Bach se trouvait déjà à Weimar à cette époque. C'est même de là qu'il procéda à la réception du nouvel orgue de Saint-Blaise qu'il avait lui-même composé et de là aussi qu'il composa spécialement pour cette événement la Fantaisie pour orgue «Ein feste Burg ist unser Gott» (C'est un rempart que notre Dieu) BWV 720 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89).

«Dieu est mon roi» aurait dû être exécuté au cours du service religieux du dimanche après la nomination du Conseil municipal à l'église Saint-Blaise. Puisque la date d'exécution est le 4 février 1708, ce qui était un samedi, et puisque le pasteur de l'église Sainte-Marie de Mühlhausen, Georg Christian Eilmar, soutenait Bach de toutes ses forces et lui avait commandé déjà auparavant la cantate «Aus der Tiefen rufe ich Herr zu dir» (Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur) (BWV 131), Martin Petzoldt suppose que la cantate du Conseil municipal a été exécutée au jour indiqué à l'église Sainte-Marie et un jour plus tard, le dimanche septuagesimae, à l'église Saint-Blaise (voir Martin Petzoldt: «Bachstätten aufsuchen» (Sur les pas de Bach), Leipzig 1992, page 127 et suivantes).

Bach désigna lui-même son morceau qui est remarquable sous tous les angles, de «Motetto». La structure en petites parties, la succession d'éléments les plus différents, la technique du mouvement de cantus firmus et le

texte qui sert de base, renonçant en grande partie à la poésie de type madrigal de l'Aria et composé de la parole biblique et d'un choral, tous ces éléments placent à vrai dire la cantate dans la tradition du concert spirituel. D'autre part, Bach expérimente quelque chose de tout à fait neuf avec la forme très moderne de l'Air da capo (Mouvements 4 et 5) ainsi que dans la conception relativement large du mouvement final. La somptuosité que la pluralité des chœurs génère en relevant l'événement attaché au morceau, est cependant intemporelle. Il est intéressant de noter que dans la même ville, durant l'Assemblée des princes électeurs en 1627, le motet légendaire de Heinrich Schütz «Da pacem Domine» fut exécuté, motet qui joue aussi sur l'effet produit par une division et un déploiement séparé des chœurs. Bach avait à sa disposition un effet instrumental extraordinairement riche. Cette richesse esquisse les moyens qui existaient bien à Mühlhausen et qui auraient permis à Bach de mettre en place une «musique sacrée bien réglée». C'est elle qui a certainement suscité à Bach l'envie de prendre ce poste – et qui l'aura aussi déçu en fin de compte.

Pour construire sa cantate, Bach répartit son appareil instrumental en différents «chœurs» : les violons sans violoncelles, les deux flûtes à bec et le violoncelle, les deux hautbois avec le basson ainsi que les trompettes et les timbales. Les registres vocaux divisés en solistes et en ripienos viennent s'y ajouter. La succession et la cohabitation de ces différents groupes produisent un effet très coloré, de couches se superposant les unes sur les autres, dès le chœur d'introduction. Même la grande fugue du chœur final vit de ces effets jusqu'à son étonnant final qui prend la forme d'un écho; Bach semble plutôt avoir voulu se délecter dans la diversité des couleurs instrumentales que de vouloir les focaliser en force solennelle, comme il le pratiqua à la fin de la cantate de Weimar «Ich hatte viel Bekümmernis» (J'avais beaucoup de tourments) BWV 21. – C'est d'ailleurs de l'Empereur Joseph I auquel une ville libre d'empire, comme Mühlausen, était directement soumise dans l'Empire allemand de cette époque, dont il s'agit dans le texte du mouvement final lorsque le nom de «Joseph» est mentionné.

Les mouvements intérieurs de la cantate traitent le texte de manière différente. Dans le deuxième mouvement qui fait allusion à l'usure par le pouvoir de l'ancien Conseil, Bach ajoute une mélodie choral ornementale en soprano ainsi qu'une voix d'orgue concertante – Bach était engagé en tant qu'organiste et composait des cantates comme celle-ci uniquement en tant qu' «œuvre liée à une occasion». La fugue suivante souhaite que l'expérience de l'ancien Conseil descende sur le nouveau. Les deux parties de texte reçoivent un sujet chacune, ces sujets s'associant l'un à l'autre au cours de la fugue. Bach donne des octaves aux voix chantées pour les paroles «Jour et nuit», «Soleil et étoiles» qui sont les images dominantes du mouvement suivant, aux mots – «frontières de chaque pays» et symbole de la puissance divine. Ensuite, les timbales et les trompettes sont des manifestations de la «puissance immense», mais aussi «du meurtre et des ravages de la guerre». L'alternance du rythme crée le contraste figuratif avec le salut et la paix. Cette pensée, symbolisée dans le texte par la «tourterelle», s'insère en un air de chœur doux et homophone. Le texte interprété à la fin à l'unisson est enveloppé par les flûtes, les hautbois et la basse continue exécutée de manière variée.

Ainsi dans cette cantate qui sort de l'ordinaire, chaque passage de texte a son propre caractère sans qu'il soit nécessaire de renoncer à une dramaturgie et un effet qui

sont faits avec art. Après sa mort, il est permis de regretter que Bach n'ait pas pu expérimenter un peu plus avec les moyens dont il disposait avant qu'il ne fasse la connaissance de la musique italienne et française qui était alors moderne à Weimar.

*

Que la volonté de Dieu se réalise BWV 72

Création: le 27 janvier 1726
Destination: pour le 3e dimanche après l'Épiphanie
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: Strophe 1 du lied «Was mein Gott will, das gscheh allzeit» (Ce que mon Dieu veut arrive toujours) du duc Albrecht von Preußen (1554).
Éditions complètes: BG 18: 57 – NBA I/6: 72

Au cours de sa deuxième année de fonction à Leipzig, Bach entreprit la réalisation d'un cycle dont la conception était clairement délimitée par la composition et l'exécution de cantates-chorals. Il dut cependant interrompre ce projet vers Pâques, se voyant confronté au manque de textes appropriés. Le troisième cycle de cantates qui commença après la Fête de la Trinité en 1725 produit, par contre, dès le début, l'effet d'une hétérogénéité complète. Dès le départ, il eut recours à des morceaux d'autres compositeurs. Mais pour ses propres cantates, créées à l'époque de Noël et de l'Épiphanie, Bach eut systématiquement recours aux textes de poètes auxquels il était déjà lié à la période de Weimar: Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms et Salomon Franck. «Alles nur nach Gottes Willen» (Que la volonté de Dieu se réalise) (BWV 72) est le dernier morceau de ce groupe; à partir de la Fête de la Purification de Marie (le 2 février 1726), il se servit de cantates de son cousin Johann Ludwig Bach qui remplissait les fonctions de Maître de chapelle à la cour de Meiningen.

Les cantates (BWV 32 et BW 13), exécutées les deux dimanches précédents, commençaient chacune par un air. Pour le morceau présent, Bach avait aussi prévu un air, conformément au texte de Franck. Cependant Bach écrivit un chœur d'introduction sous la forme d'un mouvement concertant: après une ritournelle introductive et enjouée, les instruments se retirent, font place au chœur et reviennent progressivement. Le premier vers du texte est repris sous la même forme (avec une variante au niveau du texte) à la fin. La partie médiane s'enferre dans un entrelacement contrapuntique. Les paroles «Gewölk und Sonnenschein» (ciel nuageux et temps ensoleillé) peuvent avoir inspiré Bach pour ses motifs musicaux; mais en tout et pour tout, on remarque que la propension de Bach à inventer des mouvements concertants pour ses cantates ou à les y intégrer, croît nettement dans son troisième cycle.

Le récitatif suivant s'élargit au niveau du texte sous forme d'une sorte de litanie sur la volonté de Dieu et la conséquence pour chaque chrétien; Bach la sous-tend musicalement par un arioso et clôt ce mouvement sur le texte («Wenn mir dein Geist *dies Wort* ins Herze spricht») (Quand ton esprit me fait entendre *cette parole* au fond du cœur) par la dominante pour commencer, sans introduction formelle, le prochain air. Il s'agit là d'une élégante fugue des voix avec les deux violons solos. L'air clôt sur la note ré, le récitatif suivant commence sur la note sol dièse – Est-ce un renvoi au texte annonçant que celui-ci va parler à présent de la croix et de la douleur, de la détresse et des liens qui pèsent sur les reins ? Mots que Bach caractérise par des intervalles

frappants tout comme la déclaration déterminée «Ich wills tun» par une cadence marquée. L'air qui s'élève après, a, à (I'en ferai ainsi) nouveau, des traits concertants – un double concert pour hautbois et soprano en quelque sorte qui, de par son atmosphère détendue, contribue à accentuer le message du texte («le repos doux et paisible de ses bras») et du raisonnement de cette cantate. L'interprétation du vers cité plus haut par un ton dans les basses ainsi que la représentation des paroles finales «Mein Jesus will es tun» (Mon Jésus en fera ainsi) par une basse palpitante et une grande amplitude dans les tons de la voix chantée, sont remarquables – l'exemple de Jésus qui est à suivre, comme le suggère l'Évangile du jour (Matthieu 8, 1 - 13), repose sur la foi et l'observance de la volonté de Dieu et de ses conséquences. Le texte de Salomo Franck reprend à plusieurs reprises des images, des paroles et des pensées de cet Évangile; Bach clôt sa musique de sermon par l'arrangement dépouillé, sans pourtant manqué d'art, de la strophe choral assortie.

*

Seigneur, dispose de moi comme tu l'entends BWV 73

Création: le 23 janvier 1724
Destination: pour le 3e dimanche après l'Épiphanie
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 en employant la première strophe du lied «Herr, wie du willt, so schicks mit mir» (Seigneur, dispose de moi comme tu l'entends) de Kaspar Bienemann (1582). Mouvement 5: Strophe finale du lied «Von Gott will ich nicht lassen» (Je ne veux pas me détacher de Dieu) de Ludwig Helmbold (1563).
Éditions complètes: BG 18: 87 – NBA I/6: 3

Comme la cantate précédente, ce morceau fut créé pour le troisième dimanche après l'Épiphanie. Bien sûr, ce fut le même Évangile qui fut lu ce jour-là. Au cours de sa première année de fonction à Leipzig, Bach mit à contribution un autre texte de cantate qu'en 1726. Alors que nous connaissons ici l'auteur, Salomo Franck, celui de l'année 1724 n'est pas connu. Néanmoins, on peut saisir l'occasion pour comparer directement ces deux morceaux que les éditeurs des Éditions complètes de Bach ont placé l'un à côté de l'autre, probablement pour cette raison. Dans l'Évangile, il est question de la guérison du malade dans la maison du centenier de Capernaüm. Alors que Franck interprétait l'histoire plutôt dans le sens de la confiance par la foi, l'auteur du texte de la cantate présente vise plutôt le thème de la guérison: le souhait du croyant reste sans réponse de sorte que ce ne sera que la mort, à savoir l'entrée au paradis, qui sera en mesure d'apaiser la détresse.

L'idée musicale du chœur d'introduction est tout aussi simple que géniale dans son exécution. Elle est basée sur la première strophe du choral de Kaspar Bienemann «Herr, wie du willt, so schicks mit mir», chantée en partie par le chœur. Bach prend comme source pour ses motifs les quatre premiers tons de la mélodie (ici: si bémol, si bémol, sol, si bémol). Les deux hautbois développent à partir de celle-ci une ligne mélodique à laquelle les cors et les cordes répondent en un mouvement que le motif mène quasiment en accords. Avant que le chœur vienne s'y adjoindre, le cor auquel tous les instruments viennent se joindre, parachève le vers choral. Après le mouvement de chœur, les instruments enchaînent au récitatif au prix de nettes assombrissements. Des intervalles, l'harmonie et l'accompagnato continu soulignent à nouveau musicalement le texte avec la clarté habituelle. Bach répète ce même procédé une fois enco-

re avant de terminer ce mouvement raffiné par la ritournelle et l'appel répété «Herr, wie du willt» (Seigneur, qu'il en soit selon ta volonté) chanté par le chœur.

Le caractère de l'air suivant se base sur «Geist der Freuden» (l'esprit de joie) auquel le ténor prie de descendre sur lui en motifs descendants et qu'il reconduit plus tard en lignes ascendantes. Dès qu'il est question de l'hésitation, la musique se tait. Dans le récitatif suivant, ce mot associé à «trotzig» (obstiné) appelle les voix chantées à faire des sauts audacieux sur une basse descendante chromatique. Un air vient s'y joindre, comme dans la BWV 72, conformément à l'invitation du texte, sans prélude instrumental. Lui aussi se développe à partir d'un motif que la voix de basse impose immédiatement. Bach oppose au texte de cet air qui a une forme inhabituelle en trois strophes, une structure en trois parties. Cette section est dominée par différentes figures rhétoriques, à nouveau en conformité avec le texte: des soupirs, des lignes descendantes et, à la fin, le «glas mortuaire» pincé. Les paroles «Herr, so du willt» (Seigneur, si telle est ta volonté) et le motif de base complètent le morceau revenant avec insistance avant que le choral n'achève la cantate. Des lignes remarquables, tracées dans la basse (descendantes sur: «Das ist des Vaters Wille» (Telle est la volonté du Père)) et ascendantes («zum Reich des Himmels führet» (Pour nous conduire au royaume des cieux)) ainsi que la fin en ut mineur prouvent à nouveau que Bach possédait la faculté de relier également et précisément dans la petite structure un message individuel et d'exégèse avec le texte.

*

Celui qui m'aime conservera ma parole BWV 74

Création: le 20 mai 1725
Destination: le jour de la Pentecôte
Texte: Christiane Mariane von Ziegler, imprimé en 1728. Mouvement 1: Jean 14, 23. Mouvement 4: Jean 14, 28. Mouvement 6: Romains 8, 1. Mouvement 8: Strophe 2 du choral «Gott Vater, sende deinen Geist» (Dieu le Père, envoie ton esprit) de Paul Gerhardt (1653).
Éditions complètes: BG 18: 107 – NBA I/13: 85

Bach s'inspira de sa cantate exécutée en 1723 ou en 1724, conservée uniquement par fragments et qui avait le même début, BWV 59 (explications à ce sujet dans le livret EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 19), en en utilisant la substance musicale pour les deux premiers mouvements de cette cantate. Le duo introductif du morceau plus ancien est ici élargi à un chœur accompagné de tout l'effectif instrumental de fête. Pour le deuxième mouvement, Bach eut recours à l'air de conclusion de la cantate BWV 59, le transposa en fa majeur et remplaça le violon solo par un hautbois ainsi que la basse par une voix de soprano. Pour le reste, les transformations n'ont aucune influence sur la substance musicale. Ceci est particulièrement étonnant dans le mouvement d'entrée dont l'élargissement musical réussit sans élargissement de l'ampleur. Il utilise les instruments surtout pour le contraste des sonorités, il remplace dans la nouvelle cantate les anciens registres instrumentaux par des registres vocaux; l'architecture de l'ancien mouvement ressort même, à l'occasion, encore dans le registre des voix en partie solistes.

Dans le quatrième mouvement, un air en continuo, la basse semble une fois de plus représenter la «Vox Christi». Les «allées et venues» du continuo et les voca-

lises sur le mot «freuen» (réjouiriez) sont des illustrations du texte. L'air suivant offre presque une sorte de musique programme. Bien sûr, Bach en fait accompagner un morceau dans lequel il est question d'accorder les instruments, par les violons. Le mot «Eilen» (hâtez-vous) est exprimé en longues vocalises, «Weggehen» (partir) et «Wiederkommen» (reviendra) sont interprétés en lignes ascendantes et descendantes, parce qu'il s'agit là du Fils de Dieu, «Satan, Fluch und hinderlich» (Satan, maudire et fait obstacle) par l'harmonie, des intervalles et des syncopes, la foi par de longs tons tenus.

Après un autre récitatif qui interprète la Vox Christi, suit un dernier air. Sa partie instrumentale a un caractère très solennel, gai et dansant. Le violon solo avec ses figurations d'accords mouvementés fait-il résonner dans ce contexte plutôt les «höllischen Ketten» (chaînes infernales) ou désire-t-il renvoyer au rire qui en dernier se moque de la colère de Satan? Les trois mots dispersés dans le chœur, le récitatif et l'air et repris directement de l'Évangile, auront fourni à l'auditeur cette certitude qu'en plus le choral final confirme en renvoyant au triomphe du Christ sur la souffrance.

Dios es mi Rey BWV 71

Génesis: para el 4 de febrero de 1708
Destino: elecciones municipales
Texto: autor desconocido. Tal vez Georg Christian Eilmar. Primer movimiento: Salmo 74, 12. Segundo movimiento: 2º libro de Samuel 19, 35 y 37 así como sexta estrofa del cántico "Oh Dios, piadoso Dios" de Johann Heermann (1630). Tercer movimiento: Deuteronomio 33, 25 y Génesis 21, 22b. Cuarto movimiento: Salmo 74, 16-17. Sexto movimiento: Salmo 74, 19.
Ediciones completas: BG 18: 3 – NBA I/32.1: 3

El 15 de junio de 1707 tomó posesión Johann Sebastian Bach de su nuevo cargo como organista de la iglesia de San Blas en Mühlhausen. Sólo al cabo de un año y diez días tuvo "un llamamiento diferente hacia Weimar y lo aceptó" abandonando el puesto. Cierto que Bach no se marchó rebotado de la Ciudad libre e imperial. A pesar de las expectativas no había logrado en ella – como escribe en su escrito de dimisión – "el objetivo final que no era otro que organizar una música sacra regulada para la gloria de Dios". Es probable que el incendio declarado en la ciudad dos semanas antes de la toma de posición de Bach minara en tal medida las fuerzas económicas, que apenas dejase margen para pensar en una reanimación de la música religiosa tan venida a menos tras la muerte de Johann Georg Ahle en diciembre de 1706.

Bach no se había postulado para el cargo. Si ha de ser certera la hipótesis tan sagaz y minuciosamente entretejida por Konrad Küster (en: El joven Bach, Stuttgart 1996, págs. 151 y ss.), hubo "lazos" de carácter familiar y colegial que contribuyeron al salto que el joven músico dio en su carrera. Pero no cabe duda de que también el Consistorio valoró por sí mismo la fama procedente de Arnstadt sobre el – para su gusto – no poco extravagante organista. Esto lo prueba en no poca medida la circunstancia de que se le asignara un sueldo generoso y se mandase grabar e imprimir dos de las cantatas que compuso. Se trata de la presente cantata dedicada a las elecciones municipales y de otra pieza extraviada que le encargó el Consistorio para el mismo acontecimiento del año siguiente, a pesar de que Bach residiera ya en Weimar. Desde allí incluso recogió de San Blas el nuevo órgano preparado por él y compuso para esa ocasión la fantasía "Nuestro Dios es una gran fortaleza" BWV 720 para órgano (EDITION BACHAKADEMIE vol. 89).

"Dios es mi rey" tuvo que interpretarse en la iglesia de San Blas durante el servicio religioso del domingo siguiente a las elecciones municipales. Pero como la fecha que se indica para su interpretación es el 4 de febrero que el año 1708 cayó en sábado, y teniendo en cuenta que el párroco de la Iglesia de Santa María de Mühlhausen, Georg Christian Eilmar, promovió a Bach con todas sus fuerzas y ya le había encargado antes la cantata "Desde lo profundo clamo a ti, Señor" (BWV 131), sospecha Martin Petzoldt que la cantata de las elecciones municipales se interpretó la fecha indicada en Santa María y también el día siguiente, que era domingo de Septuagésima, en San Blas (véase a este respecto Martin Petzoldt: "A la búsqueda de los lugares de Bach", Leipzig 1992, págs. 127 y ss.)

El mismo Bach designaba con el apelativo de "Motetto" a esta pieza digna de admiración en todos los aspectos. La minuciosidad y la ordenación seriada de diversos elementos, la técnica del movimiento de cantus firmus y el texto que se le presentó integrado por una frase bíblica y un coral prescindiéndose en él de la composición poética de aria de madrigal, sitúa en todo caso a la cantata en la tradición del concierto religioso. Por otro lado,

Bach experimenta con la modernísima forma del aria Da Capo (movimientos 4 y 5) así como en la concepción relativamente ampulosa del movimiento final algo totalmente nuevo. No obstante, da una impresión atemporal la fastuosidad pluricoral que sube de categoría al acontecimiento al que va dedicada la pieza. Es interesante el hecho de que se interpretase en la misma ciudad durante el día del Príncipe Elector de 1627 el legendario motete de Heinrich Schütz titulado "Da pacem Domine", cuyo efecto cuenta igualmente con una división y presentación separada de los coros. Había a disposición de Bach un instrumental extraordinariamente amplio cuya riqueza de contenido deja entrever las posibilidades de instalar en Mühlhausen una "música sacra regulada". Riqueza que sin duda estimuló – y por último decepcionó – a Bach para tomar posesión del cargo.

Para su cantata Bach divide el aparato en diversos "coros": instrumentos de arco sin chelos, dos flautas dulces y violoncelo, los dos oboes con el fagot, así como trompetas y timbales. A ello se añaden las fuerzas vocales distribuidas en solistas y ripienistas. La sucesión y la conjunción de estos grupos diferentes vienen a ser impulsadas por una expresión extremadamente colorista a modo de capas superpuestas ya inmediatamente en el coro de entrada. También la gran fuga del coro final vive de estos efectos hasta el asombroso final a modo de eco; Bach parece más bien inclinado a saborear la variedad de estos cromatismos instrumentales antes que a agruparlos para violentar la solemnidad como practicase por ejemplo al final de la cantata de Weimar "Yo tenía mucha aflicción" BWV 21. – En el "José" mencionado en el texto del movimiento final se alude por lo demás al emperador José I a quien estaba directamente sometida una Ciudad Imperial Libre del Imperio Alemán de entonces como era por ejemplo Mühlhausen.

Los movimientos intermedios de la cantata aplican diferente tratamiento al texto. En el segundo movimiento, acuñado sobre la idea del cansancio propio del antiguo Consistorio en el ejercicio de su cargo, Bach hace que intervenga una pulcra melodía coral en el soprano, así como una voz de órgano en concierto. Bach tenía el puesto de organista y componía cantatas como ésta únicamente considerándolas "obras de ocasión". La fuga siguiente parece desear trasladar la experiencia del antiguo Consistorio al nuevo. Ambas partes del texto reciben su propio tema que luego vienen a entrelazarse en el transcurso de la pieza. "Día y noche", "sol y estrellas ", que son las imágenes dominantes del movimiento siguiente, reciben de Bach octavas en la voz cantora – "Límites del país" y símbolos del poder divino. A continuación los timbales y las trompetas realzan la "fuerza poderosa", aunque también el "crimen y la irrupción bélica". Los cambios de ritmo crean el contraste figurativo con la paz y la salvación. Esta idea, visualizada en el texto con la imagen de la "tórtola", fluye en un aria coral suave y homófona. El texto expresado al final en unísono queda envuelto con las flautas, los oboes y el continuo de múltiple cobertura.

De este modo, cada fragmento del texto adquiere en esta cantata que se sale de lo normal, su característica propia sin que haya de renunciarse a una dramaturgia artística y a su efecto correspondiente. Así pues, a título póstumo se puede lamentar que Bach no siguiera experimentando con las posibilidades de que disponía, antes de que conociera en Weimar la moderna música francesa e italiana.

*

Todo sólo según la voluntad de Dios BWV 72

Génesis: para el 27 de enero de 1726
Destino: tercer domingo después de Epifanía
Texto: Salomon Franck 1715. Sexto movimiento: Primera estrofa del cántico "Siempre sucede lo que desea mi Dios" del Duque Alberto de Prusia (1554).
Ediciones completas: BG 18: 57 – NBA I/6: 72

En el segundo año de su cargo en Leipzig intentó Bach llevar a la realidad un ciclo conceptualmente claro mediante la composición y la interpretación. Pero tuvo que interrumpir este intento hacia la época de Pascua, tal vez a causa de la falta de textos apropiados. El tercer año de cantatas que comenzaba después de la fiesta de la Santísima Trinidad de 1725 ofrece a este respecto desde un principio una impresión totalmente heterogénea. Quizás nada más iniciarse esta etapa recurrió incluso a obras de otros compositores. Para sus propias cantatas del tiempo de Navidad y Epifanía recurre Bach sistemáticamente a textos de poetas a los que ya estaba unido en su época de Weimar: Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms y Salomon Franck. "Todo sólo según la voluntad de Dios" (BWV 72) es la última pieza de este grupo; posteriormente, a partir de la festividad de la Purificación de María (2 de febrero de 1726), recurrió a cantatas de su primo Johann Ludwig Bach que estaba en activo como director de la orquesta de la corte de Meiningen.

Los dos domingos precedentes Bach había iniciado con un aria sus correspondientes cantatas (BWV 32 y BW 13). También la presente pieza preveía un aria según el texto de Franck. Pero Bach escribe un coro de entrada a modo de movimiento de concierto: después de un alegre ritornello introductorio, pasan a segundo plano los instrumentos dejando espacio al coro para volver poco a poco a ocupar el espacio principal. La primera línea del texto es retomada del mismo modo al final (con una variante literal). La parte central se envuelve en un entramado de contrapunto. Las palabras "Nuboso y soleado" pueden haber servido de estímulo musicalmente motivador para Bach; pero en conjunto hay que observar que la tendencia de Bach a inventar movimientos de concierto para sus cantatas (o a integrarlos en ellas) sube de tono claramente en el tercer año del ejercicio de su cargo.

El recitativo que sigue se expande textualmente para convertirse en una especie de letanía sobre la voluntad de Dios y las consecuencias para cada uno de los cristianos; Bach la puso en músico bajo la forma de un arioso y cierra este movimiento con el texto ("si tu Espíritu me dice al corazón esta palabra") en dominante para comenzar el aria siguiente sin introducción formal. Se trata de una artística fuga de la voz con los dos solos de violín. El aria concluye en re y el recitativo siguiente comienza en sol sostenido… lo que sugiere tal vez que el texto pasará a hablar seguidamente de cruz y pasión, desdicha y sufrimiento, palabras que Bach distingue a base de llamativos intervalos igual que la afirmación determinada "Yo quiero hacerlo" a través de una cadencia muy marcada. El aria que después se eleva vuelve a ser portadora de rasgos concertantes – un concierto doble para oboe y soprano cuyo carácter hasta cierto punto desenvuelto contribuye a afianzar con certeza el texto y el pensamiento de esta cantata ("descansar suave y calladamente en sus brazos"). Llama la atención la interpretación del citado verso mediante una nota que reposa en lo profundo, así como la representación de las palabras finales "mi Jesús lo quiere", apoyadas en un bajo trepidante y en la amplia tonalidad de la voz cantora – porque el seguimiento de Jesús según sugiere el Evangelio del día (Mateo. 8, 1 - 13) se basa en la fe y en el seguimiento de las consecuencias derivadas de la voluntad de Dios. El texto de Salomo

Franck recupera imágenes, palabras e ideas de este Evangelio; Bach concluye con sencillez su música homilética con la estrofa coral apropiada, pero sin prescindir de la correspondiente configuración artística.

*

Señor, como Tú quieras dispón de mí BWV 73

Génesis: para el 23 de enero de 1724
Destino: tercer domingo después de Epifanía
Texto: poeta desconocido. Primer movimiento bajo aplicación de la primera estrofa del cántico "Señor, como Tú quieras dispón de mí" de Kaspar Bienemann (1582). Quinto movimiento: estrofa final del cántico "De Dios no me quiero desprender" de Ludwig Helmbold (1563).
Ediciones completas: BG 18: 87 – NBA I/6: 3

Igual que la cantata anteriormente examinada, también esta pieza surgió para el tercer domingo después de Epifanía. Lógicamente este día se daba lectura al mismo Evangelio. Pero en el primer año de su cargo en Leipzig recurrió Bach a un texto de cantata diferente del de 1726. Si aquí reconocemos al autor en Salomon Franck, nos resulta desconocido para 1724. No obstante, queda la posibilidad de considerar en directa comparación ambas piezas que los publicadores de la edición completa de Bach colocaron tal vez por este motivo una al lado de la otra. El Evangelio relata la curación del enfermo que se encontraba en casa del centurión de Cafarnaún. Mientras que Franck interpretaba el relato más bien en el sentido de la confianza que nos brinda la fe, el autor del texto de la presente cantata se orienta preferentemente al tema de la curación: la voluntad del creyente se vuelve pusilánime hasta el punto de que solo la muerte y la subsiguiente entrada en el Reino de los cielos son capaces de acallar el llanto.

La idea musical del coro de entrada es tan sencilla como genial en su ejecución. Se basa en la primera estrofa del coral expresado de manera entrecortada por el coro "Señor, hágase en mí según tu voluntad" de Kaspar Bienemann. Las cuatro primeras notas de la melodía (en este caso: si bemol, si bemol, sol y si bemol) son aplicadas por Bach como célula germinal de donde nacen los diversos motivos. A partir de esta célula se desarrollan los dos oboes una línea melódica a la que responden las trompetas y los instrumentos de arco en un movimiento casi acorde guiado por el motivo. Antes de añadirse el coro, la trompeta termina el verso coral en la labor de conjunto de todo el instrumental. Tras el movimiento coral, los instrumentos pasan a un recitativo sometiéndose a un claro oscurecimiento. Su texto se enfatiza nuevamente a base de intervalos, de armonía y del accompagnato que lo recorre con la claridad habitual. Bach repetirá otras dos veces el mismo procedimiento antes de que llegue al final este refinado movimiento con el ritornello y la reiterada invocación del coro "Señor, como tú quieras".

El carácter del aria siguiente proviene del "espíritu de la alegría", al que el tenor ruega que se derrame en motivos descendentes y al que posteriormente hace retornar en líneas ascendentes. Tan pronto como se habla de la pusilanimidad, se contiene la música. En el recitativo que sigue, esta palabra en combinación con el término "trotzig" (=insolente) invita a realizar atrevidos saltos de la voz cantora por encima de un bajo cromáticamente descendente. A ello se añade un aria –como ya ocurrió en BWV 72– conforme a la exigencia del texto y sin preludio instrumental. Además, este aria se desarrolla partiendo de un motivo que avanza inmediatamente la voz del bajo. Al texto de este aria, insólitamente articulado en tres estrofas, contrapone Bach una disposición tripartita. En este apartado subyacen, otra vez en con-

sonancia con el texto, diferentes figuras retóricas: motivos de sollozos, líneas descendentes y finalmente unas deshilachadas "campanas fúnebres". Las palabras "Señor, así lo quieres" y el motivo básico vienen a redondear insistentemente la pieza antes de poner punto final a la totalidad de la cantata con el coral. Unas llamativas líneas guiadas por el bajo (descendiendo a: "Esta es la voluntad del Padre") y ascendiendo ("hasta el Reino de los cielos") junto a la conclusión en Do mayor, vuelve a demostrar la capacidad de Bach para vincular con el texto también y precisamente en la forma menor una afirmación exegética individual.

*

Quien me ame mantendrá mi palabra BWV 74

Génesis: para el 20 de mayo de 1725
Destino: primer día de Pentecostés
Texto: Christiane Mariane von Ziegler, impreso en 1728. Primer movimiento: Jn 14, 23. Cuarto movimiento: Jn 14, 28. Sexto movimiento: Romanos 8, 1. Octavo movimiento: segunda estrofa del cántico "Dios Padre, envía tu Espíritu" de Paul Gerhardt (1653).
Ediciones completas: BG 18: 107 – NBA I/13: 85

Los dos primeros movimientos de esta cantata fueron tomados por Bach de su cantata BWV 59 solamente conservada como torso y que fue interpretada en 1723 ó en 1724 con el mismo comienzo (véanse aclaraciones al respecto en el fascículo Edition Bachakademie vol. 19). El dueto introductorio de la pieza más antigua queda aquí ampliado hasta formar un coro con cobertura instrumental plena y solemne. Para el segundo movimiento recurre Bach al aria que pone fin a las cantatas BWV 59 transponiéndolas a Fa y sustituyendo el solo de violín por un oboe así como la voz del bajo por una voz de soprano. Por lo demás, se mantienen las transformaciones sin incidir sobre la sustancia musical. Esto se advierte sobre todo en forma admirable en el movimiento de entrada, cuya ampliación musical consiguió Bach sin aumentar el volumen. El instrumental se utiliza ante todo para el contraste del cromatismo acústico y para sustituir partes vocales en la nueva cantata e instrumentales en la antigua; en la forma de conducir las voces esporádicamente en solos, se da a conocer incluso ocasionalmente la arquitectura del movimiento antiguo.

En el cuarto movimiento, que es un aria de continuo, aparece el bajo representando nuevamente a la "Vox Christi". Las "idas y venidas" del continuo y el colorido diverso que se aplica a la palabra "alegrarse" sirven para visualizar el texto. Una música similar casi a la de un programa es la que nos ofrece el aria siguiente. Como es lógico, Bach hace que los instrumentos de arco acompañen una pieza en la que se habla de cuerdas que tañen sin voz. La "prisa" se manifiesta en matizaciones de grandes tramos; el "irse" y "volver" lo hacen en líneas ascendientes y descendientes en lo que al Hijo de Dios se refiere, mientras que los términos "Satán, huida y embarazoso" se expresan a base de armonía, intervalos y síncopas, y por su parte la fe se revela en notas largas y contenidas.

Después de otro recitativo de la Vox Christi sigue la última aria. Su parte instrumental comporta un carácter coreográfico sumamente festivo y jovial. No sabemos si el solo de violín con sus feroces figuraciones de acorde hace referencia en este contexto más bien al sonido que emiten las "cadenas del infierno" o a la exasperada risa que se percibe al final. Las tres palabras directamente tomadas del Evangelio y distribuidas en el coro, en el recitativo y en el aria, habrán aportado al oyente aquella seguridad que refuerza el coral de cierre con su referencia a la Pasión de Cristo ya superada.

Vol. 24

Kantaten • Cantatas

BWV 75 & 76

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 75), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 76)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 75-76), Wolfram Wehnert (BWV 75)

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 75: Juli 1970 / Juli 1983 (Sätze 1, 8-10), Februar 1984 (Sätze 3, 4, 13)
BWV 76: September, Dezember 1977 / Januar 1978

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Teresa Parodi

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Die Elenden sollen essen *BWV 75 (35'27)*

The hungering shall be nourished • Les pauvres auront à manger • Los pobres habrán de comer

Ingeborg Reichelt - soprano • Verena Gohl (No. 1), Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus (No. 1), Aldo Baldin - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Friedemann Immer (No. 8), Hermann Sauter (No. 12) - Tromba • Günther Passin, Daisuke Mogi - Oboe • Otto Winter - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hannelore Michel, Helmut Veihelmann (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (Nos. 3, 4, 8-10, 13) - Organo, Cembalo

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes *BWV 76 (32'34)*

The heavens are telling the glory of God • Les cieux content la gloire de Dieu •
Los cielos proclaman la gloria de Dios

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Rob Roy McGregor, Hans Wolf -Tromba • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Reinhard Tüting - Viola da gamba • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 75) • Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 75 **„Die Elenden sollen essen“**

No. 1	Coro:	Die Elenden sollen essen	1	4:49
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Was hilft des Purpurs Majestät	2	1:07
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (T):	Mein Jesus soll mein alles sein!	3	4:16
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Gott stürzet und erhöhet	4	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich	5	5:30
	Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (S):	Indes schenkt Gott ein gut Gewissen	6	0:49
	Violoncello, Cembalo			
No. 7	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	7	2:20
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Seconda parte

No. 8	Sinfonia		8	2:38
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 9	Recitativo (A):	Nur eines kränkt ein christliches Gemüte	9	1:04
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 10	Aria (A):	Jesus macht mich geistlich reich	10	2:46
	Violino I solo, Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 11	Recitativo (B):	Wer nur in Jesu bleibt	11	0:39
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 12	Aria (B):	Mein Herze glaubt und liebt	12	4:08
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 13	Recitativo (T):	O Armut, der kein Reichtum gleicht!	13	0:46
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 14	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	14	2:20
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 75 33:54

BWV 76 **„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“**

No. 1	Coro (S, A, T, B):	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	15	5:12
	Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	So läßt sich Gott nicht unbezeuget!	16	1:22
	Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (S):	Hört, ihr Völker, Gottes Stimme	17	4:33
	Violino I solo, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Wer aber hört	18	0:45
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (B):	Fahr hin, abgöttische Zunft!	19	3:15
	Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Recitativo (A):	Du hast uns, Herr, von allen Straßen	20	1:37
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Es woll uns Gott genädig sein	21	2:27
	Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Nach der Predigt

No. 8	Sinfonia		22	2:41
	Oboe d’amore, Viola da Gamba, Fagotto, Cembalo			
No. 9	Recitativo (B):	Gott segne noch die treue Schar	23	0:55
	Violono I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 10	Aria (T):	Hasse nur, hasse mich recht	24	2:48
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 11	Recitativo (A):	Ich fühle schon im Geist	25	1:05
	Violoncello, Cembalo			
No. 12	Aria (A):	Liebt, ihr Christen, in der Tat!	26	2:54
	Oboe d’amore, Viola da Gamba, Fagotto, Cembalo			
No. 13	Recitativo (T):	So soll die Christenheit	27	0:41
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 14	Choral:	Es danke, Gott, und lobe dich	28	2:21
	Tromba, Oboe I+II, Violono I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 76 32:36

Total Time BWV 75, 76 66:30

BWV 75

Teil I

1. Coro

Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, und die nach dem Herrn fragen, werden ihn preisen. Euer Herz soll ewiglich leben.

2. Recitativo

Was hilft des Purpurs Majestät,
Da sie vergeht?
Was hilft der größte Überfluß,
Weil alles, so wir sehen,
Verschwinden muß?
Was hilft der Kützel eitler Sinnen,
Denn unser Leib muß selbst von hinnen?
Ach, wie geschwind ist es geschehen,
Daß Reichtum, Wollust, Pracht
Den Geist zur Hölle macht!

3. Aria

Mein Jesus soll mein alles sein!
Mein Purpur ist sein teures Blut,
Er selbst mein allerhöchstes Gut,
Und seines Geistes Liebesglut
Mein allersüß'ster Freudenwein.

Part I

1. Chorus

The hungering shall be nourished till they be sated, and they who desire the Lord shall tell his praises. And your heart shall evermore flourish.

2. Recitative

What use is purple's majesty
When it is gone?
What use the greatest store of wealth
Since all things in our vision
Must disappear?
What use the stirring of vain yearnings,
Since this our flesh itself must perish?
Alas, how swiftly doth it happen
That riches, pleasure, pomp,
The soul to hell condemn!

3. Aria

My Jesus shall be all I own!
My purple is his precious blood,
Himself my most exalted wealth,
And this his Spirit's fire of love
My most delicious wine of joy.

Partie I

1. Chœur

Les pauvres auront à manger et seront rassasiés et ceux qui cherchent le Seigneur, le glorifieront. Que votre cœur vive à jamais.

2. Récitatif

À quoi sert la majesté de pourpre,
Car elle est éphémère?
À quoi sert la plus grande opulence,
Car tout ce que nous voyons
Doit disparaître?
À quoi sert l'attrait des sens vains,
Car notre corps est aussi condamné à trépasser?
Ah, comme la richesse, la luxure, le faste
Ont vite fait
De mener l'esprit vers l'enfer!

3. Air

Que mon Jésus soit tout mon bien.
Ma pourpre est son sang précieux,
Lui-même mon bien suprême
Et l'ardeur aimante de son esprit
Le plus doux vin d'allégresse.

Parte I

1. Coro

Los pobres habrán de comer hasta saciarse y alabarán al Señor aquellos que lo buscan. Que vuestro corazón eternamente viva.

2. Recitativo

¿De qué sirve la majestuosa púrpura,
Pues que es efímera?
¿De qué sirve la mayor de las abundancias
Si todo lo que vemos
Desaparecerá?
De qué sirven los halagos de los vanos sentidos,
Si nuestro mismo cuerpo fenecer habrá?
¡Ay, qué pronto acontece
Que la riqueza, la lascivia y el fasto
Hacen el infierno de tu espíritu!

3. Aria

¡Mi Jesús ha de ser todo lo que tenga!
Mi púrpura su preciosa sangre es,
Él mismo mi más preciado bien,
Y la ascuas ardientes de su Espíritu
El más dulce vino de la alegría.

4. Recitativo

Gott stürzet und erhöhet
In Zeit und Ewigkeit.
Wer in der Welt den Himmel sucht,
Wird dort verflucht.
Wer aber hier die Hölle überstehet,
Wird dort erfreut.

5. Aria

Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich.
Wer Lazarus' Plagen
Geduldig ertragen,
Den nehmen die Engel zu sich.

6. Recitativo

Indes schenkt Gott ein gut Gewissen,
Dabei ein Christe kann
Ein kleines Gut mit großer Lust genießen.
Ja, führt er auch durch lange Not
Zum Tod,
So ist es doch am Ende wohlgetan.

7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan;
Muß ich den Kelch gleich schmecken,
Der bitter ist nach meinem Wahn,
Laß ich mich doch nicht schrecken,
Weil doch zuletzt
Ich werd ergötzt

4. Recitative 4

God humbleth and exalteth
Both now and for all time.
Who in the world would heaven seek
Shall here be cursed.
However, who here hell's pow'r overcometh
Shall there find joy.

5. Aria 5

I take up my sadness with gladness to me.
Who Lazarus' torments
With patience endureth
Be taken by angels above.

6. Recitative 6

A conscience clear hath God provided
So that a Christian can
In simple things find great delight and pleasure.
Yea, though he lead through long distress
To death,
Yet is it in the end done right and well.

7. Chorale 7

What God doth, that is rightly done;
Must I the cup soon savor,
So bitter after my mad plight,
I shall yet feel no terror,
For at the last
I will find joy,

4. Récitatif

Dieu renverse et élève
Dans le temps et l'éternité.
Celui qui cherche les cieux dans le monde
Y sera maudit.
Mais celui qui surmonte l'enfer ici-bas
Connaîtra la félicité dans l'au-delà.

5. Air

J'accepte avec joie ma souffrance.
Celui qui a supporté patiemment
Les maux du Lazare
Les anges l'accepteront parmi eux.

6. Récitatif

Cependant Dieu accorde bonne conscience,
Un chrétien peut aussi jouir avec grand plaisir
Un bien minime.
Et s'il le mène à la mort
Par une longue détresse,
À la fin, tout est bien ainsi.

7. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait.
Dois-je goûter tout de suite le calice
Qui est amer dans ma folie,
Je ne m'en effraie point
Parce que, en fin de compte, pourtant
Un doux réconfort

4. Recitativo

Dios humilla y ensalza
En el siglo y en la eternidad.
Quien en el mundo el cielo busque
Allí maldito será.
Mas quien aquí el infierno soporte
Allí se alegrará.

5. Aria

Con alegría mi sufrimiento acepto.
Quien las miserias de Lázaro
Con paciencia sufra
Consigo los ángeles tomarán.

6. Recitativo

En tanto Dios la buena conciencia concede
El cristiano puede
Muy gozosamente en las cosas pequeñas complacerse.
Y si Él con larga aflicción
A la muerte lo lleva
Por bien será.

7. Coral

Bien está cuanto Dios hace;
Si he de beber pronto el cáliz
Que en mi locura amargo se me antoja,
No temeré,
Pues al final
Ensalzado seré

Mit süßem Trost im Herzen;
Da weichen alle Schmerzen.

My bosom's sweetest comfort,
And yield will ev'ry sorrow.

Teil II (Seconda parte)

Part II

8. Sinfonia

8. Sinfonia 8

9. Recitativo

9. Recitative 9

Nur eines kränkt
Ein christliches Gemüte:
Wenn es an seines Geistes Armut denkt.
Es gläubt zwar Gottes Güte,
Die alles neu erschafft;
Doch mangelt ihm die Kraft,
Dem überirdschen Leben
Das Wachstum und die Frucht zu geben.

Just one thing grieves
A Christian in the spirit:
When he upon his soul's own want doth think.
Though he trust God's great kindness,
Which all things new doth make,
Yet doth he lack the strength,
For life above in heaven,
His increase and his fruits to offer.

10. Aria

10. Aria 10

Jesus macht mich geistlich reich.
Kann ich seinen Geist empfangen,
Will ich weiter nichts verlangen;
Denn mein Leben wächst zugleich.
Jesus macht mich geistlich reich.

Jesus makes my spirit rich.
If I can receive his Spirit,
I will nothing further long for;
For my life doth grow thereby.
Jesus makes my spirit rich.

11. Recitativo

11. Recitative 11

Wer nur in Jesu bleibt,
Die Selbstverleugnung treibt,
Daß er in Gottes Liebe
Sich gläubig übe,

Who bides in Christ alone
And self-denial keeps,
That he in God's affection
His faith may practise,

Viendra délecter mon cœur;
Et alors toutes les douleurs s'évanouiront.

Partie II

8. Sinfonie

9. Récitatif

Une seule chose blesse
Une âme chrétienne:
C'est de penser à la pauvreté de son esprit.
Elle croit certes à la bonté de Dieu
Qui recrée toutes choses;
Et pourtant il lui manque la force
De donner à la vie céleste
La croissance et la prospérité.

10. Air

Jésus m'enrichit spirituellement.
Si je suis capable de recevoir son esprit,
Je ne veux réclamer rien de plus;
Car ma vie croît en même temps.
Jésus m'enrichit spirituellement.

11. Récitatif

Celui qui ne reste qu'en Jésus,
Celui qui se renie lui-même
Pour pratiquer l'amour de Dieu
Par sa foi,

Con dulce consuelo de corazón
Y cejará toda aflicción.

Parte II

8. Sinfonía

9. Recitativo

Sólo entonces se aflige
El alma cristiana:
Al recordar la pobreza de su espíritu.
En verdad en la bondad de Dios cree,
Que todo nuevamente crea;
Mas de fuerza carece
De poner en la vida ultraterrena
Juntos el crecimiento y el fruto.

10. Aria

Jesús espiritualmente me enriquece.
Si recibir puedo su Espíritu,
Nada más quiero,
Pues mi vida así aumenta.
Jesús espiritualmente me enriquece.

11. Recitativo

Quien en Jesús permanezca
A sí mismo negándose,
Y en el amor de Dios
Fervorosamente se mantenga,
En Dios mismo se encontrará

Hat, wenn das Irdische verschwunden,
Sich selbst und Gott gefunden.

Hath, when all earthly things have vanished,
Himself and God discovered.

12. Aria

12. Aria 12

Mein Herze glaubt und liebt.
Denn Jesu süße Flammen,
Aus den' die meinen stammen,
Gehn über mich zusammen,
Weil er sich mir ergibt.

My heart believes and loves.
For Jesus' flames of sweetness,
From which mine own have risen,
Engulf me altogether,
Because he loveth me.

13. Recitativo

13. Recitative 13

O Armut, der kein Reichtum gleicht!
Wenn aus dem Herzen
Die ganze Welt entweicht
Und Jesus nur allein regiert.
So wird ein Christ zu Gott geführt!
Gib, Gott, daß wir es nicht verscherzen!

O poorness which no wealth can match!
When from my bosom
Shall all the world withdraw
And Jesus all alone shall rule,
Thus is a Christian led to God!
Grant, God, that we this hope not squander!

14. Choral

14. Chorale 14

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.

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 shall God,
All fatherhood,
In his dear arms enfold me;
So I yield him all power.

S’est trouvé lui-même et a trouvé Dieu
Quand les choses terrestres auront disparues.

12. Air

Mon cœur croit et aime.
Car les douces flammes de Jésus,
D’où les miennes sont issues,
Se rejoignent au-dessus de moi
Parce qu’il se livre à moi.

13. Récitatif

Ô pauvreté, que n’égale aucune richesse!
Lorsque du cœur,
Le monde entier s’échappe,
Et que Jésus seul gouverne,
Un chrétien sera mené vers Dieu.
Fais, Dieu, que nous ne perdions pas cette chance de par notre faute!

14. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait
Et je veux m’en tenir là.
Même si la détresse, la mort et la misère
M’entraînent sur une rude voie
Je sais que Dieu
Me tiendra dans ses bras
Comme un père;
Et c’est pourquoi je le laisse agir.

Cuando la vida terrena fenezca.

12 Aria

Mi corazón cree y ama.
Pues las dulces llamas de Jesús,
De donde las mías nacen
Sobre mi se vierten,
Pues que Él se me entrega.

13. Recitativo

¡Oh pobreza que ninguna riqueza iguala!
Cuando al corazón
El mundo entero expíe
Y sólo Jesús gobierne.
¡Así el cristiano a Dios accede!
¡Danos, Dios, que esta ocasión no perdamos!

14. Coral

Bien está cuanto Dios hace;
En ello he de permanecer.
Condúzcame por el agreste sendero
Con aflicción, muerte y miserias;
Así Dios
Paternalmente
En Sus brazos me sostendrá;
Por eso a bien tengo que Él disponga.

BWV 76

Teil I

1. Coro

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündiget seiner Hände Werk. Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre.

2. Recitativo

So läßt sich Gott nicht unbezeuget!
Natur und Gnade redt alle Menschen an:
Dies alles hat ja Gott getan,
Daß sich die Himmel regen
Und Geist und Körper sich bewegen.
Gott selbst hat sich zu euch geneiget
Und ruft durch Boten ohne Zahl:
Auf! kommt zu meinem Liebesmahl!

3. Aria

Hört, ihr Völker, Gottes Stimme,
Eilt zu seinem Gnadenthron!
Aller Dinge Grund und Ende
Ist sein eingeborner Sohn,
Daß sich alles zu ihm wende.

Part I

1. Chorus 15

The heavens are telling the glory of God, and the firmament publisheth all his handiwork. There is neither language nor speaking, for one cannot perceive their voices.

2. Recitative 16

Himself doth God leave not unproven!
Both grace and nature to all mankind proclaim:
This, all this, did, yea, God achieve
So that the heavens waken
And soul and body have their motion.
God hath himself to you inclined
And calls through heralds passing count:
Rise, come ye to my feast of love!

3. Aria 17

Hear, ye nations, God's voice calling,
Haste ye to his mercy's throne!
Of all things the root and limit
Is his one begotten Son,
That all nature to him gather.

Partie I

1. Chœur

Les cieux content la gloire de Dieu, et le festin annonce l'œuvre de ses mains. Il n'y a ni langue ni parole qui ne se fassent entendre.

2. Récitatif

Ainsi Dieu ne manque pas de se manifester!
Nature et grâce adressez-vous à tous les humains:
Tout ceci est l'œuvre de Dieu
Afin que les cieux s'éveillent
Et que l'esprit et le corps se meuvent.
C'est Dieu lui-même qui s'est penché vers vous
Et vous fait appeler par ses messagers sans nombre:
Venez donc, vous êtes conviés à mon agape!

3. Air

Écoutez donc, ô peuples, la voix de Dieu,
Hâtez-vous de rejoindre son trône de grâce!
Le fils qui lui est né
Est le fondement et le but de toutes choses,
Que tout se tourne vers lui!

Parte I

1. Coro

Los cielos proclaman la gloria de Dios
y el firmamento anuncia la obra de sus manos.
No hay lengua ni idioma, en que su voz
no se oiga.

2. Recitativo

¡Así Dios no deja de manifestarse!
La naturaleza y la misericordia hablan a todos los hombres:
Dios ha hecho todo esto
para que nazcan los cielos
y el espíritu y el cuerpo se conmuevan.
Dios mismo se ha inclinado hacia vosotros
y os llama por medio de innumerables mensajeros:
¡Arriba, venid, a mi banquete!

3. Aria

¡Oid pueblos, la voz de Dios,
Acudid a su trono de gracia!
Fundamento y fin de todas las cosas
Es su Hijo unigénito,
Que todo se vuelva a Él.

4. Recitativo

Wer aber hört,
Da sich der größte Haufen
Zu andern Göttern kehrt?
Der älteste Götze eigner Lust
Beherrscht der Menschen Brust.
Die Weisen brüten Torheit aus,
Und Belial sitzt wohl in Gottes Haus,
Weil auch die Christen selbst von
Christo laufen.

5. Aria

Fahr hin, abgöttische Zunft!
Sollt sich die Welt gleich verkehren,
Will ich doch Christum verehren,
Er ist das Licht der Vernunft.

6. Recitativo

Du hast uns, Herr, von allen Straßen
Zu dir geruft,
Als wir im Finsternis der Heiden saßen,
Und, wie das Licht die Luft
Belebet und erquickt,
Uns auch erleuchtet und belebet,
Ja mit dir selbst gespeiset und getränket
Und deinen Geist geschenket,
Der stets in unserm Geiste schwebet.
Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt:

4. Recitative 18

Who, though, doth hear,
When now the greatest numbers
To other gods give heed?
The ancient idols' wayward lust
Controls the human breast.
The wise are brooding foolishness,
And Belial sits firm in God's own house,
For even Christians, too, from
Christ are running.

5. Aria 19

Get hence, idolatrous band!
Though all the world be perverted,
Will I still Christi render honor,
He is the light of the mind.

6. Recitative 20

Thou didst us, Lord, from ev'ry pathway
To thee call forth
When we in darkness sat amongst the heathen.
And, just as light the air
Makes radiant with new life,
Thou hast illumined and renewed us,
Yea, with thyself both nourished and refreshed us,
And thine own Spirit given,
Who dwells within our spirits ever.
Therefore, let this our pray'r most humbly come to
thee:

4. Récitatif

Mais qui entend cet appel,
Puisque la plupart d'entre eux
Se tourne vers d'autres divinités?
C'est la vieille idole de la convoitise de soi
Qui règne dans le cœur des hommes.
Les sages couvent la folie
Et Belial s'est installé, semble-t-il, dans la maison de Dieu
Parce que même les chrétiens se détournent du Christ.

5. Air

Vas-t'en, secte idolâtre!
Même si le monde se met à l'envers à l'instant,
Je veux vénérer le Christ pourtant,
Il est la lumière de la raison.

6. Récitatif

Tu nous as appelé à venir vers toi, Seigneur,
Par tous les chemins
Lorsque nous étions plongés dans l'obscurité des païens,
Et comme la lumière
Anime et rafraîchit l'air,
Tu nous as aussi éclairé et fait revivre,
Et nous avons même mangé et bu avec toi
Et tu nous as donné ton esprit
Qui plane toujours dans notre esprit.
C'est pourquoi nous t'adressons cette prière en tout humilité:

4. Recitativo

Pero, ¿quién oye,
Si la mayoría
Se encamina a otros dioses?
El placer del más viejo ídolo
Domina el corazón de los hombres.
Los sabios incuban necedad
Y Belial se aposenta en la casa de Dios
Porque los mismos cristianos se apartan de Cristo

5. Aria

¡Fuera, secta idólatra!
Aunque el mundo se pervierta
Yo adoraré a Cristo,
El es la luz de la razón.

6. Recitativo

Tú, Señor, por todos los caminos,
A Ti nos llamaste,
Cuando estábamos en las tinieblas de los paganos,
Y así como la luz vivifica y restaura el aire,
Ilumínanos y vivifícanos también a nosotros
Que te hemos comido y bebido
Y hemos recibido tu Espíritu,
Que siempre está en nuestro espíritu.
Por eso humildemente te dirigimos esta oración:

7. Choral

Es woll uns Gott genädig sein
Und seinen Segen geben;
Sein Antlitz uns mit hellem Schein
Erleucht zum ewgen Leben,
Daß wir erkennen seine Werk,
Und was ihm lieb auf Erden,
Und Jesus Christus Heil und Stärk
Bekannt den Heiden werden
Und sie zu Gott bekehren!

Teil II (Nach der Predigt)

8. Sinfonia

9. Recitativo

Gott segne noch die treue Schar,
Damit sie seine Ehre
Durch Glauben, Liebe, Heiligkeit
Erweise und vermehre.
Sie ist der Himmel auf der Erden
Und muß durch steten Streit
Mit Haß und mit Gefahr
In dieser Welt gereinigt werden.

10. Aria

Hasse nur, hasse mich recht,
Feindlichs Geschlecht!
Christum gläubig zu umfassen,
Will ich alle Freude lassen.

7. Chorale 21

May to us God his mercy show
And his salvation give us;
His face on us with radiant beams
Pour light for life eternal,
That we discern his handiwork;
And what on earth he loveth
And Jesus Christ's own healing strength
Be known to all nations
And they to God converted!

Part II (After the sermon)

8. Sinfonia 22

9. Recitative 23

God bless then all the faithful throng,
That they his fame and honor
Through faith and love and holiness
Make manifest and greater.
They are like heaven on earth dwelling
And must, through constant strife
With hate and with great dread,
Within this world be purified,

10. Aria 24

Hate me then, hate me full well,
O hostile race!
Christ by faith to be embracing
Would I all delights relinquish.

7. Choral

Que Dieu soit clément envers nous
Et qu'il nous donne sa bénédiction;
Que sa face nous éclaire
De son rayon lumineux pour la vie éternelle,
Que nous reconnaissions ses œuvres
Et ce qu'il aime sur la terre
Et que le salut et la puissance de Jésus-Christ
Se révèlent aux païens
Et les convertissent à Dieu!

Partie II (Après le sermon)

8. Sinfonia

9. Récitatif

Dieu bénit encore la légion des fidèles
Pour qu'elle témoigne et propage
Sa gloire
Par la foi, l'amour, la sainteté.
Elle est le ciel sur la terre
Et doit se purifier dans ce monde
Dans une lutte constante
Contre la haine et le péril.

10. Air

Montre ta haine, montre bien ta haine envers moi
Ô engeance hostile!
Car pour embrasser Christ dans la foi,
Je veux abandonner tous les plaisirs.

7. Coral

Que Dios sea misericordioso con nosotros
Y no dé su bendición;
Que la clara luz de su rostro
Nos ilumine el camino hacia la vida eterna,
Que descubramos sus obras
Y lo que ama en la tierra,
Y que la salvación y la fortaleza de Jesucristo
Sean conocidas por los paganos
Para que vuelvan a Dios.

Parte II (Después del sermón)

8. Sinfonia

9. Recitativo

Que Dios bendiga al rebaño fiel,
Para que su gloria
A través de la fe, el amor y la santidad,
Se muestre y acreciente.
Aquel es el cielo en la tierra,
Y por la lucha continua
Con el odio y el peligro
Ha de ser purificado en este mundo.

10. Aria

¡Ódiame, ódiame bien,
Raza enemiga!
Para abrazar a Cristo con la fe
Dejaré toda alegría.

11. Recitativo

Ich fühle schon im Geist,
Wie Christus mir
Der Liebe Süßigkeit erweist
Und mich mit Manna speist,
Damit sich unter uns allhier
Die brüderliche Treue
Stets stärke und verneue.

12. Aria

Liebt, ihr Christen, in der Tat!
Jesus stirbet für die Brüder,
Und sie sterben für sich wieder,
Weil er sich verbunden hat.

13. Recitativo

So soll die Christenheit
Die Liebe Gottes preisen
Und sie an sich erweisen:
Bis in die Ewigkeit
Die Himmel frommer Seelen
Gott und sein Lob erzählen.

14. Choral

Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Taten;
Das Land bringt Frucht und bessert sich,
Dein Wort ist wohlgeraten.

11. Recitative 25

I feel now in my soul
How Christ to me
His love's true sweetness doth reveal
And me with manna feed,
So that amongst us here may be
The bond of loyal brothers
E'er strengthened and renewed.

12. Aria 26

Love, ye Christians, in your works!
Jesus dieth for his brothers,
Now they're dying for each other,
For he doth them bind to this.

13. Recitative 27

Thus ought Christianity
The love of God sing praises
And in themselves reveal it:
Until the end of time,
When heaven's righteous spirits
God and his praise are telling.

14. Chorale 28

Let thank, O God, and give thee praise
The people in good labors;
The land bears fruit, its ways it mends,
Thy word doth thrive and prosper.

11. Récitatif

Je ressens déjà en esprit
Comment le Christ m'accordera
Les douceurs de l'amour
Et me nourrira de la manne
Afin que la fidélité fraternelle
Se renforce et se renouvelle sans cesse
Parmi nous ici-bas.

11. Recitativo

Ya siento en mi espíritu,
Cómo Cristo
Me muestra la dulzura del amor
Y me alimenta con maná,
Para que aquí entre nosotros
La fidelidad fraternal,
Se renueve y fortalezca.

12. Air

Témoignez votre amour, ô chrétiens, par vos actions!
Jésus est mort pour ses frères
Et ceux-ci meurent à nouveau les uns pour les autres
Car il les a liés à lui.

12. Aria

¡Amad, cristianos, en los hechos!
Jesús muere por sus hermanos,
Y ellos mueren a su vez,
Porque El los ha unido.

13. Récitatif

C'est ainsi que la chrétienté
Loue l'amour de Dieu
Et qu'elle en fait témoignage:
Jusqu'aux siècles des siècles
Les cieux peuplés d'âmes fidèles
Content Dieu et sa gloire.

13. Recitativo

Así la cristiandad
Ha de celebrar el amor de Dios
Y manifestárselo entre sí:
Hasta la eternidad,
El cielo de almas fieles
Alaba a Dios.

14. Choral

Ô Dieu, le peuple te rend grâce
Et loue tes bienfaits;
Le pays porte ses fruits et s'améliore,
Ta parole est une réussite.

14. Coral

Te agradezca, oh Dios, y te alabe,
El pueblo, con buenas obras;
La tierra fructifica y prospera,
Tu palabra ha dado su fruto.

Uns segne Vater und der Sohn,
Uns segne Gott, der Heilge Geist,
Dem alle Welt die Ehre tu,
Für ihm sich fürchte allermeist
Und sprech von Herzen: Amen!

Bless us the Father and the Son,
And bless us God, the Holy Ghost,
Whom all the world should glorify,
To him pay rev'rence unexcelled
And say sincerly: 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 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".

Que le père et le fils nous bénissent,
Que Dieu et le Saint-Esprit nous bénissent,
Auquel le monde entier rend gloire,
Que la plupart le craignent
Et disent de tout leur cœur: Amen!

Que nos bendigan el Padre y el Hijo,
Que nos bendiga Dios, Espíritu Santo,
A quien todo el mundo glorifica;
Ante Él sentid gran temor
Diciendo de corazón: Amén!

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.

DEUTSCH

Die Elenden sollen essen BWV 75

Entstehung: zum 30. Mai 1723
Bestimmung: 1. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 22, 27. Sätze 7 und 14: Strophen 5 und 6 des Liedes „Was Gott tut das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast (1674).
Gesamtausgaben: BG 18: 149 – NBA I/15: 87

Heutzutage mag mancher Pastor (zumindest in Deutschland) bedauern, daß kirchenmusikalische Veranstaltungen besser besucht sind als seine Gottesdienste, und daß die Presse eher von den musikalischen Ereignissen in einer Gemeinde Kenntnis nimmt als von der liturgischen oder seelsorgerischen Praxis. Zu Bachs Zeit gab es diese Trennung noch nicht; erst mit der „Verbürgerlichung“ des Musiklebens, gipfelnd in der Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 in Berlin, begann sich auch in der Kirchenmusik ein säkularer vom kirchlichen Bereich zu trennen. Und bis auf den heutigen Tag zieht selbst eine sich „historisch“ nennende Aufführungspraxis ausschließlich stilistische, instrumenten- oder besetzungstechnische, mithin philologische Kriterien zu ihrer Rechtfertigung heran. Der authentische Ort jedoch wird ausgeblendet – wobei an diesem Ort wiederum, dem Gottesdienst, nicht unbedingt mehr Bach und seine Predigtmusiken zum musikalischen Standard zählen.

Bachs erste Kantatenaufführung in Leipzig wurde jedenfalls öffentlich aufmerksam registriert. So können wir in der Chronik „Acta Lipsiensium academica“ lesen, daß *Hr. Joh. Sebastian Bach, so von dem Fürstl. Hofe zu Cöthen hierher kommen, mit gutem applausu seine erste Music* aufgeführt habe. Das war am 30. Mai, dem 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723, zu St. Nicolai. Zuvor, am 7. Februar, hatten die Leipziger, die ja lieber den gefälligen Telemann als den intrikaten Bach als Thomaskantor haben wollten, die beiden Probekantaten BWV 22 („Jesus nahm zu sich die Zwölfe“) und 23 („Du wahrer Gott und Davids Sohn“) hören können. Vielleicht auch schon zu Pfingsten des selben Jahres die Kantate 59 („Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“), falls Bach dieses Stück in der Universitätskirche musiziert hat.

Unterstellt man Bach, daß er in seinem neuen Amt eine würdevolle und programmatische Visitenkarte abgeben wollte, wird man seine Antrittskantate unter diesem Gesichtspunkt besonders würdigen müssen. Dann wäre das Eingangsstück in Form einer französischen Ouvertüre nicht nur der Eintritt in einen ersten, neuen Kantatenjahrgang, sondern das Eröffnungsstück überhaupt. Auch seinen zweiten Jahrgang, den mit den Choralkantaten, eröffnet Bach durch einen Satz im herrschaftlich-punktierten Rhythmus (BWV 20). Jedoch ist bei der Antrittskantate die Ouvertüre nur das Vorspiel, ein Präludium zu einer umfassenden Fuge. Deren Thema wird zunächst von den Vokalsolisten vorgetragen, erst nach einem Zwischenspiel übernimmt das Gesamtensemble. Im Präludium und in der Coda dagegen fügt sich der motettisch aufgelockerte Chorsatz in den instrumentalen Obligatpart ein.

Dieses Verfahren erinnert ein wenig an die Eröffnungssätze der Orchestersuiten BWV 1066 - 1069 (Edition Bachakademie Vol. 132). Verfolgt man diesen Weg weiter, so erschiene der tanzartige Charakter von drei der vier Arien dieser Kantate gleichsam durch die Ouvertüre legitimiert. Satz 3 ist vom Charakter her eine Polonaise, Satz 5 ein Menuett, Satz 10 ein Passepied. So gewänne das in der Chronik vermerkte Attribut Bachs „Vom Hofe her kommend“ eine zusätzliche Bedeutung.

Freilich wird der Charakter einer Predigtmusik, die Bach auch und bereits bei seiner ersten offiziellen Amtshandlung beizusteuern hatte, dadurch nicht beeinträchtigt. Die Baß-Arie Nr. 12 z. B. umglänzt eine Trompetenstimme, die Bach in seinen Kantaten in der Regel immer dort einsetzt, wo von Macht, Sieg und Gewißheit die Rede ist. Dies war zum Ende des Rezitativs Nr. 11 geschehen, einem eher unscheinbaren Secco-Satz. So hätte die Arie bekenntnishaften Charakter, das Rezitativ jedoch, um mit Martin Petzoldt zu sprechen, „einen mehr theologischen kumulativen und belehrenden Stil". Dieses Rezitativ stellt zugleich, wie auch die Nr. 4 im ersten Teil der Kantate, den „theologischen Zenit" (Petzoldt) dar.

An diesem Punkt muß das Evangelium des Tages herangezogen werden (Luk. 16, 19-31). Es beinhaltet das Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus. Daraus entwickelt der Dichter, zu dessen Identifizierung Hans-Joachim Schulze die Person des Bürgermeisters Gottfried Lange vorschlägt (Die Welt der Bach-Kantate Bd. 3, S. 110 f.), einen auf die Allmacht Gottes und die Verleugnung der Welt zielenden Gedankengang. Selbst der größte Überfluß hilft dem Menschen nicht weiter; so gesehen, bekämen die Tanzsätze als Metapher des Höfischen einen geradezu kritischen Beigeschmack. Mein Purpur, so fährt der Text fort, sei Jesu teures Blut. Zeit und Ewigkeit, Himmel und Hölle, Sturz und Erhöhung werden in das rechte, transzendente Verhältnis zueinander gerückt, so daß der Christ die Leiden mit Freuden auf sich nehmen kann.

Der zweite Teil der Kantate erörtert dann die Frage der geistlichen Armut des Christen; ihm mangele es an Kraft, das überirdische Leben zu erreichen. Allerdings führen Selbstverleugnung und das Verschwinden des Irdischen, so das genannte, zentrale Rezitativ, auf den rechten Weg. Die Konsequenz: Armut ist Reichtum, und nur ein vom Weltlichen befreites Herz bietet Platz für Jesus.

Eine herausragende Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Choral. Jeder Teil der Kantate wird von einer Strophe des Liedes „Was Gott tut das ist wohlgetan" abgeschlossen. Jedoch nicht von einem bloßen, vierstimmigen Satz, sondern von einer in beiden Teilen identischen, großen Choralbearbeitung. Dabei imitiert der Instrumentalsatz nicht die jeweiligen Anfänge der einzelnen, vom Chor vorgetragenen Zeilen. Die Motivik entwickelt Bach wohl aus der ersten Choralzeile, behält sie dann aber ritornellartig bei. Damit nicht genug. Nach der Predigt, zu Beginn des zweiten Teils, greift Bach den Faden in besonders auffälliger und überraschender Weise wieder auf. Die Instrumente beginnen mit einem klopfenden Motiv, aus dem sich ein Fugato entwickelt. Dazu intoniert die Trompete den Cantus firmus.

Im Bach-Werkeverzeichnis folgt nun die am darauffolgenden Sonntag musizierte, von ganz ähnlicher Form geprägte Kantate.

*

DEUTSCH

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes BWV 76

Entstehung: zum 6. Juni 1723
Bestimmung: 2. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 12, 2 und 4. Sätze 7 und 14: Strophen 1 und 3 des Liedes „Es woll uns Gott genädig sein“ von Martin Luther (1523, nach Psalm 67)
Gesamtausgaben: BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Die Leipziger Kantatenaufführungen Bachs fanden im Wechsel in den Gottesdiensten der Nikolai- und der Thomaskirche statt. In St. Nikolai hatten die Leipziger am 30. Mai 1723 Bachs erste Kantate hören können: die auf dieser CD an erster Stelle enthaltene Kantate „Die Elenden sollen essen“ (BWV 75). Als ob Bach die andere Gemeinde nun nicht zurücksetzen wollte, schrieb er für den folgenden Sonntag und seinen ersten Gottesdienst in St. Thomas ein ganz ähnliches Stück: vierzehn Nummern in zwei Teilen, dessen ersten ein prächtiger Chor eröffnete, während am Anfang des zweiten eine instrumentale Sinfonia stand. Und die große Choralbearbeitung am Ende des ersten Teils ließ er auch in dieser Kantate zum Schluß des zweiten Abschnitts wiederholen. Angesichts dieses Befundes und auch des Umstands, daß Bach in seinen ersten Leipziger Gottesdiensten auffällig häufig zweiteilige Kantaten oder auch zwei einzelne Kantaten aufführte, stellt sich die Frage, ob Bach generell seinen ersten Jahrgang mit solch umfänglichen Stücken ausstatten wollte.

Die Besetzung beider Kantaten ist in der Tat identisch. Schon beim bloßen Hören aber wirkt die Kantate BWV 76 festlicher. Bach weist bereits im Eingangschor der Trompete eine führende Funktion zu, anders als in BWV 75, wo er dieses Instrument zuerst im Schlußchor des ersten Teils als Cantus-firmus-Stimme einsetzte. Der vordergründige Eindruck wird jedoch auch vom Sujet beider Stücke begünstigt. Das theologisch schwierige Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus schien von der Musik eine eher zurückhaltende, abwägende Gestaltung zu fordern.

Am Sonntag darauf freilich wurde das Gleichnis vom großen Abendmahl (Lukas 14, 16-24) gelesen – eine Aufforderung an den Dichter des Textes, den Psalm vom Lobpreis Gottes durch seine ganze Schöpfung der Kantate voranzustellen. Die oft in Kantatentexten geführten Dispute über die Gefährdungen des Menschen auf dem rechten Weg, die Verweise auf Feinde des Glaubens und der Trost mit dem transzendenten Ziel irdischen Strebens – sie fehlen hier weitgehend. Ja, aufklärerische Geister werden in der Arie Nr. 5 aufmerken, wo Christus als „das Licht der Vernunft“ gepriesen wird! Genau dieses Stück hatte zuvor (im Verein mit dem vorausgehenden Rezitativ Nr. 4) als einziges die „abgöttische Zunft“ beim Namen genannt und sie mit Trompetenklang, der Baßstimme als Vox Christi und auffahrendem Gestus zur Hölle geschickt.

Das erste Paar Rezitativ-Arie (Nr. 2 und 3) ist schlichteren Charakters. Wohl verleiht die Streicherbegleitung dem Rezitativ, das Gottes Werke besingt, eine überirdische Farbe; sonderbar grübelnd jedoch wirkt die Eintrübung der Harmonie auf das Wort „Liebesmahl“. Die eher kurzatmige Motivik der Arie mag auf die Eile verweisen, in der die Völker zu Gottes Thron streben sollen. Beherrschendes Stück dieses Teils ist zweifellos der Eingangschor. Den Text in ähnlicher Form hat auch Joseph Haydn zum Abschluß des ersten Teils seines Oratoriums „Die Schöpfung“ vertont – man wird unwillkürlich daran erinnert, wenn im zweiten Satz, herausgehoben durch einen von Moll nach Dur führenden Septakkord, neben

der Gnade die Natur als Zeugnis von Gottes Existenz in der Welt auftritt. Der Chor beginnt mit einem repräsentativen Vorspiel, in dem Bach eine Art Mehrchörigkeit der verschiedenen Instrumentengruppen vorführt. Der Vokalsatz wächst aus den Solistenpartien heraus und trägt, im Wechsel akkordisch und polyphon, den ersten Teil des Textes vor. „Es ist keine Sprache und Rede“, der zweite Teil, scheint Bach dazu aufzufordern, eben Musik zu schreiben – eine Fuge mit einem umfänglichen, stark rhetorisch geprägtem Thema. Das Stück steigert sich von den Soli über den Chor bis hin zum Einsatz der Trompete. Das gesamte Material komprimiert Bach in einer Art Coda, die er mit den letzten, jetzt vom Chor überhöhten Takten der Einleitung abschließt – eine glänzende Erfindung, ein großartiges Entree!

Der zweite Teil dagegen beginnt verhalten. Oboe, Gambe und Continuo, erinnern an die Köthener höfische Sphäre, etwa an den Geist der Gambensonaten oder auch die Brandenburgischen Konzerte; diesen herrlichen Satz hat Bach später der Orgelsonate BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 99) vorangestellt. Auch die im zweiten Kantatenteil nun folgenden Stücke teilen diese kammermusikalische Grundstimmung. Nach einem streicherbegleiteten Rezitativ, in dem Gottes Segen beschworen wird, folgt eine gegen den Stachel regelmäßiger Rhythmik löckende Continuo-Arie. Der Tenor verliert beim Hassen gleichsam die Contenance; für seinen Einsatz muß er außerdem mit dem Tritonus jenen „Diabolus in musica“ finden, der den Haß als Charakterzug des Feindes kennzeichnet.

Das „süße Manna“ dagegen ist Bach im folgenden Rezitativ ein wiegendes Arioso wert. Allein der Name des Instruments „Oboe d’amore“ verrät, warum es in einer vom Text „Liebt, ihr Christen, in der Tat“ eröffneten Arie erklingen muß – die ausgesucht raffinierte Besetzung (Viola da Gamba, Fagott, Cembalo) verstärkt diesen Eindruck. Das letzte Rezitativ gerät in der abschließenden Zeile, wo es von Gottes Lob erzählt, in arioses Schwärmen, bevor eine Wiederholung jener Choralbearbeitung, die schon den ersten Teil beendete, die Kantate abschließt. Bach erweitert den Satz durch eine obligat geführte Violinstimme zur Fünfstimmigkeit. Die Trompete läßt er die anschließend gesungene Zeile jeweils vorimitieren. Und wer Bachs geistliche Musik als nirgendwo zufällige Ausgestaltung, eben: Betonung und Ausdeutung des Textes betrachtet, dem wird auffallen, daß der Satz nicht mit der Tonika beginnt, der Continuo erst nach den Oberstimmen einsetzt und mit einem merkwürdigen, sich aufwärts bewegenden und dann abstürzenden Ostinato-Motiv aufwartet. Meint Bach hier einmal mehr den Gegensatz von „ewgem Leben“ und der Erde, auch wenn, wie im Choral erläutert, seine Werke hier zu erkennen sind?

The hungering shall be nourished BWV 75

Composed: May 30 1723
Performed on: First Sunday after Trinity
Text: author unknown. First movement: Psalms 22, 27. Movements 7 and 13: verses 5 and 6 of the hymn *Was Gott tut das ist wohlgetan* by Samuel Rodigast (1674).
Complete editions: Bach Edition 18: 149 – New Bach Edition I/15: 87

Nowadays, many a pastor (at least in Germany) considers it regretful that performances of sacred music attract bigger audiences than do church services, and that the press tends to pay more attention to a parish's musical events than to its liturgical or pastoral activities. In the time of Bach, this rift was nonexistent; not until the bourgeoisie had adopted music as an intrinsic part of its own life, culminating in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion in Berlin in 1829, did church music begin to split up into sacred and secular spheres. And this division has continued right up to the present, when even those who attempt to emulate a historically "authentic" style of performance still feel themselves behooved to make use of criteria drawn from the realms of style, instrumentation and even philosophy to justify their predilection. Little thought is given, however, to the place where this music was actually at home – although in this home the church service, and not necessarily Bach's sermon cantatas, were taken as the measure of the music.

However that may be, the very first of Bach's cantatas performed in Leipzig did indeed attract the attention of the general public. Hence we read in the chronicles of the "*Acta Lipsiensium academica*" that "Mr. Joh. Sebastian Bach, who has come here from the Court of the Prince of Cöthen, [has performed] his first piece of music, which was greeted with great *applausu*". This was at the Church of St. Nicolai on May 30, on the first Sunday after Trinity of the year 1723. Earlier, on February 7, the people of Leipzig, who would have preferred their cantor at St. Thomas' Church to regale them with the pleasantries à la Telemann rather than the intricacies of the likes of Bach, had had an opportunity to hear the trial performances of two cantatas, BWV 22 *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* and BWV 23 *Du wahrer Gott und Davids Sohn.* They may also have heard Cantata 59 *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* loveth me should Bach indeed have performed this piece in the University Church that same year on Pentecost.

If we assume that Bach intended to proffer a worthy, programmatic visiting card in the form of his debut cantata, then we must appraise it from this point of view. This would make the French Overture that opens the piece not only marks the start of a new annual cycle of cantatas, but the very epitome of an opening piece. Bach also begins his second yearly cantata cycle, which features chorale cantatas, with a movement in an elegant, dotted rhythm (BWV 20). However, the overture to his debut cantata is more than merely a prelude to an encompassing fugue. Its theme is first presented by the vocal soloists; only after an intermezzo is it taken up by the whole ensemble. In the prelude and the coda, by contrast, the obbligato instrumental parts are added to the choral movement, which is broken up in the style of a motet.

This technique is slightly reminiscent of the opening movements of the orchestra suites BWV 1066 - 1069 (Edition Bachakademie, vol. 132). If we continue to pursue this line of thought, then the overture appears

to justify the dance-like character of three of the four arias in this cantata. The third movement is in the style of a polonaise, the fifth movement a minuet, the tenth a passepied. This gives added meaning to the mention in the chronicle of Bach's having "*come here from the Court of the Prince of Cöthen*".

Of course, this in no way detracts from the character of a sermon cantata such as Bach was also expected to furnish as his very first official act. The bass aria no. 12, for instance, is made resplendent by its trumpet part, a technique Bach regularly uses in his cantatas whenever they speak of power, victory and certainty. This is also true of the end of the recitative no. 11, an otherwise rather nondescript secco movement. Hence the aria could be said to have a confessional character while the recitative, in the words of Martin Petzoldt, exhibits by contrast "a more theological, cumulative and didactic style". At the same time this recitative, like no. 4 in the first part of the cantata, represents a "theological zenith" (Petzoldt).

At this juncture, we must refer to the gospel reading for the day (Luke 16, 19-31). It contains the parable of poor Lazarus and the rich man. From this the author (whom Hans-Joachim Schulze (in *Die Welt der Bach-Kantate,* vol. 3, p. 110ff.) suggests was the mayor, Gottfried Lange) develops a chain of thought whose sights are set on God's omnipotence. Even the most magnanimous overabundance is not really of great help to humankind. Seen in this light, the dance movements, these metaphors of courtly life, begin to smack of criticism. My purple robe, the text goes on, is the precious blood of Jesus. Time and eternity, heaven and hell, downfall and exaltation are brought into the proper transcendental relation to one another, so that Christians may rejoice to take up their cross. The second part of the cantata deals with the question of Christians' spiritual impoverishment; they lack the strength necessary to attain to the celestial life. But self-denial and disregard for earthly concerns will bring them back to the right path, as is the tenet of the central recitative mentioned above. The consequence of this is that poverty is riches, and only the heart liberated from worldly affairs will have room for Jesus.

In this context, the chorale plays a prominent role. Each portion of the cantata closes with a verse of the hymn "Was Gott tut das ist wohlgetan". These are not, however, set in a mere four parts, but rather form a majestic chorale setting, both of whose sections are identical. However, the instrumental arrangement does not imitate the beginnings of the respective lines sung by the chorus. Bach apparently develops his motifs from the first line of the chorale, later retaining them in the form of a ritornello. This is not all, however. When the second section begins after the sermon, Bach once again takes up the threads in an especially remarkable and surprising manner. The instruments start off with a pounding motif, which develops into a fugato while the trumpet intones the cantus firmus.

In the catalogue of Bach's works, this cantata is followed by one with a very similar form for the next Sunday.

*

The heaven are telling the glory of God BWV 76

Composed: June 6, 1723
Performed on: Second Sunday after Trinity
text: author unknown. First movement: Psalm 12, 2 and 4. Movements 7 and 14: verses 1 and 3 of the hymn *Es woll uns Gott gnädig sein* by Martin Luther (1523, after Psalm 67).
Complete edition: Bach Edition 18: 191 – New Bach Edition I/16: 3

In Leipzig, Bach's cantatas were performed alternately at services in the Churches of St. Nicolai and St. Thomas. The people of Leipzig had their very first opportunity to hear a cantata by Bach on May 30, 1723: the first cantata on this CD "Die Elenden sollen essen". As if Bach were afraid of appearing to neglect the other parish, he wrote a similar piece for the following Sunday, his first service in St. Thomas: fourteen movements divided into two sections, the first opened by a sumptuous chorus, while an instrumental sinfonia begins the second. And in this cantata, too, he repeats the great chorale setting from the end of the first section at the close of the second. In view of this circumstance and the fact that Bach provided a remarkable number of the church services during his first year in Leipzig with two-part cantatas or two separate cantatas, the question arises as to whether it was Bach's intention to make such impressive cantatas the rule in his first annual cycle.

The scoring of both cantatas is, in fact, identical. Even a casual hearing will demonstrate, however, that BWV 76 is yet more festive. Bach assigns a prominent function to the trumpet as early as the introductory chorus, unlike BWV 75, in which this instrument first appears as the cantus firmus in the final chorus of the first section. This superficial impression is nourished, however, by the subject matter of the two pieces. The theologically difficult parable of the rich man and poor Lazarus would seem to demand that the music assume rather a reserved, pensive aspect.

On the following Sunday, though, the parable of the Last Supper was read (Luke 13, 16-24) – which called upon the author of the text to preface his entire cantata with the psalm telling of God's praise resounding throughout creation. The disputes concerning the dangers encountered along the path of righteousness typically found in cantata texts, the references to enemies of the faith and the solace of the transcendental goal of mortal endeavor – all this is largely absent here. Indeed, enlightened minds will no doubt take note of the reference to Christ in the aria no. 5 as "the Light of Reason"! It was precisely this piece which previously (in association with the preceding recitative no. 4) had been the only one to call this "idolatrous rabble" by name and send them, with trumpets sounding, the *vox Christi* resonating in the bass voice and an irascible gesture, to the infernal fires.

The first recitative-aria pair (nos. 2 and 3) is of a more modest character. Although the string accompaniment endows the recitative with an other-worldly color in the singing God's praise, the darkening of the harmony at the word "feast of love" makes a strangely brooding impression. The motifs of this aria, which seem to be rather short of breath, may well point to the haste with which people should strive toward God's throne. There is no doubt that the introductory chorus dominates this section. Joseph Haydn put a similar form of this text to use in the close of the first section of his oratory "The Creation" – we are spontaneously reminded of this in

the second movement when, underscored by a seventh chord leading from minor to major, Nature appears in the world as a witness of God's existence along with mercy. The chorus begins with a stately overture in which Bach makes use of a sort of polychorality in the various groups of instruments. The vocal setting grows out of the soloist's part and presents the first part of the text, alternating between chordal and polyphonic style. *Es ist keine Sprache und Rede* in the second part seems to challenge Bach to write music and nothing but – to write, that is, a fugue with an extensive, strongly rhetorical subject. Bach compresses all the material into a kind of coda which he closes with the final measures of the introduction, now reinforced by the chorus – a splendid invention, a grand entrance!

The second section, by contrast, begins in a reserved mood. Oboe, viola da gamba and continuo are reminiscent of the courtly spheres in Cöthen, recalling the spirit of the sonatas for viola da gamba, for instance, or the Brandenburg Concertos; later Bach placed this magnificent movement at the head of the organ sonata BWV 528 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 99). This basic chamber-music mood is also shared by the pieces which now follow in the second section of the cantata. After a recitative, accompanied by strings, in which God's blessing is invoked, there follows a continuo aria which fairly kicks against the pricks of rhythmic regularity. The hate expressed by the tenor seems to make him lose his composure; furthermore, his cue is the tritonus, that "*diabolus in musica*", which signifies hate as a characteristic of the enemy.

In the following recitative on the other hand, Bach finds "Sweet manna" worthy of a swaying arioso. The name "*oboe d'amore*" alone discloses why this instrument simply has to appear in an aria opened by the text *Liebt, ihr Christen, in der Tat* – the sophisticated instrumentation (viola da gamba, bassoon, harpsichord) strengthens this impression. In its closing lines, speaking of the praise of God, the final recitative gives itself up to arioso-like raptures before a repeat of the chorale setting which closed the first section brings the entire cantata to its end. Bach adds an obbligato violin to the movement's five-part harmony. Then he has the trumpet anticipate each of the lines subsequently sung. And whoever is of the opinion that Bach's sacred music is so designed as to leave nothing to coincidence will immediately notice that the movement does not start on the tonic, and that the upper voices precede the continuo, whose entrance displays a peculiar ostinato motif moving upward and then falling. Does Bach intend by this to symbolize once again the contrast between "eternal life" and life on earth, even though his works, as explained in the chorale, must be appreciated in this life?

Les pauvres auront à manger BWV 75

Création: le 30 mai 1723
Destination: pour le premier dimanche après la Trinité 1.
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 22, 27. Mouvements 7 et 14: Strophes 5 et 6 du lied «Was Gott tut das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bienfait) de Samuel Rodigast (1674).
Éditions complètes: BG 18: 149 – NBA I/15: 87

De nos jours, il est probable que certains pasteurs (du moins en Allemagne) regrettent que les représentations de musique d'église soient mieux fréquentées que ses services religieux et que la presse prenne plutôt note des événements musicaux dans une paroisse que du quotidien liturgique ou spirituel de cette paroisse. À l'époque de Bach, cette distinction n'existait pas encore; ce n'est qu'avec l'«embourgeoisement» de la vie musicale qui trouva son point culminant dans la reprise de la Passion selon saint Matthieu par Felix Mendelssohn Bartholdy en 1829 à Berlin que s'effectua la scission au sein de la musique d'église d'un secteur sécularisé. Et jusque de nos jours, une pratique d'exécution qui se qualifie elle-même d' «historique» fait appel à des critères concernant exclusivement le style, la technique instrumentale ou la distribution, donc des critères d'ordre philologique, pour se justifier. Le lieu authentique a progressivement disparu – cependant ce n'est plus nécessairement Bach et ses musiques de prédication qui comptent pour définir le standard musical à cet endroit, qui est le service religieux.

En tout cas, la première cantate que Bach exécuta à Leipzig a été écoutée avec grande attention de la part du public. C'est ainsi que nous pouvons lire dans la chronique «Acta Lipsiensium Academica» que *Monsieur Joh. Sebastian Bach, venu ici de la cour princière de Cöthen, a exécuté sa première musique avec beaucoup d'applaudissements.* C'était le 30 mai, le premier dimanche après la Trinité de l'année 1723, à l'église Saint Nicolas. Auparavant, le 7 février, les paroissiens de Leipzig qui auraient préféré comme cantor de Saint Thomas, l'obligeant Telemann plutôt que cet intrigant de Bach, avaient entendu les deux cantates d'essai, BWV 22 («Jesus nahm zu sich die Zwölfe») (Jésus réunit les Douze autour de lui) et 23 («Du wahrer Gott und Davids Sohn») (Toi, Dieu véritable et fils de Davis). Peut-être même à la Pentecôte de la même année, la cantate 59 («Wer mich liebet, der wird mein Wort halten») (Celui qui m'aime honorera ma Parole), si Bach a joué ce morceau dans l'église de l'Université.

Si l'on suppose que Bach avait l'intention de donner une carte de visite programmatique, digne de sa nouvelle fonction, il faut juger sa cantate d'entrée en fonction surtout de ce point de vue. Ainsi le morceau d'entrée qui a la forme d'une ouverture à la française serait non seulement l'entrée dans un nouveau premier cycle de cantates mais aussi le morceau d'ouverture par excellence. Bach inaugure également son deuxième cycle, celui des cantates-chorals, par un mouvement marqué d'un rythme merveilleusement ponctué (BWV 20). Cependant dans la cantate d'entrée en fonction, l'ouverture n'est que le prologue, un prélude à une vaste Fugue. Tout d'abord les solistes vocaux interprètent le sujet, et après un divertissement, ce sera l'ensemble qui s'en chargera. Par contre, le mouvement du chœur allégé en motet s'intègre dans la partie obligée instrumentale du prélude et du coda.

Ce procédé rappelle un peu les mouvements d'ouverture des Suites pour orchestre BWV 1066 - 1069 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Si l'on poursuit sur cette

voie, l'ouverture justifie, pour ainsi dire, le caractère de danse de trois des quatre airs de cette cantate. Le troisième mouvement est du type polonaise, le cinquième mouvement un menuet, le dixième mouvement un passe-pied. L'épithète attribuée à Bach dans la chronique «venu ici de la cour princière» trouverait ici une signification supplémentaire.

Certes le caractère de musique de prédication que Bach devait donner également à ce morceau et même lors de son premier acte officiel, n'en subit pour autant aucun préjudice. Une voix de trompette que Bach utilise dans ses cantates toujours là où il est question de puissance, de victoire et de certitude, enveloppe avec brillance l'air de basse n° 12 par exemple. Ce fut le cas à la fin du récitatif n° 11, un mouvement secco plutôt falot. L'air aurait ainsi le caractère d'une confession de foi, le récitatif cependant, en reprenant les paroles de Martin Petzoldt, aurait «un style plus cumulatif et moralisateur au niveau théologique». Ce récitatif représente en même temps, comme le n° 4 dans la première partie de la cantate, le «zénith théologique» (Petzoldt).

Arrivée à ce point, la cantate doit faire intervenir l'Évangile du jour (Luc. 16, 19-31). Il contient la parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare. Le poète que Hans-Joachim Schulze veut identifier dans la personne du maire Gottfried Lange (Le monde des cantates de Bach Vol. 3, page 110 et suivante), développe un raisonnement visant la toute-puissance de Dieu et le reniement au monde. Même la plus grande abondance n'est d'aucun secours à l'homme; vu de cet œil, un goût amer, rempli de critique relèverait les mouvements de danses, métaphores de la cour. Et le texte de continuer: Ma pourpre est le sang précieux de Jésus. Les notions de temps et d'éternité, du ciel et de l'enfer, du renversement et de l'élévation se placent l'une avec l'autre en un rapport clair et transcendantal de sorte que le Christ puisse prendre sur lui les douleurs avec joie. La deuxième partie de la cantate est un débat sur la question de la pauvreté spirituelle du chrétien ; il lui manque la force pour atteindre la vie céleste. Néanmoins, l'abnégation de soi et la disparition des choses terrestres sont des étapes qui mènent sur la bonne voie, selon le récitatif central. La conséquence en est : la pauvreté est une richesse, et seul un cœur libéré des choses d'ici-bas offre suffisamment de place pour recevoir Jésus.

Le choral joue dans ce contexte un rôle éminent. Chaque partie de la cantate s'achève sur une strophe du lied «Was Gott tut das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait). Cependant non par un simple mouvement à quatre voix mais par un grand arrangement de choral identique pour les deux parties. Le mouvement instrumental y imite les débuts respectifs des différents vers, interprétés par le chœur. Il est vrai que Bach développe les motifs à partir du premier vers du choral, mais les conservent après sous forme de ritournelle. Et ceci n'est pas tout. Après la prédication, au début de la deuxième partie, Bach reprend le fil d'une manière particulièrement spectaculaire et étonnante. Les instruments commencent avec un motif palpitant, à partir duquel un fugato se développe. La trompette entonne en plus le cantus firmus.

Dans le catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV), cette cantate est suivie de la cantate qui fut jouée le dimanche suivant et qui se caractérise par une forme semblable.

*

Les cieux content la gloire de Dieu BWV 76

Création: le 6 juin 1723
Destination: le deuxième dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 12, 2 et 4. Mouvements 7 et 14: Strophes 1 et 3 du lied «Es woll uns Gott genädig sein» (Que Dieu nous prenne en grâce) de Martin Luther (1523, selon le Psaume 67)
Éditions complètes: BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Bach exécuta ses cantates à Leipzig en alternance durant les services religieux de l'église Saint Nicolas et Saint Thomas. Les paroissiens de l'église Saint Nicolas avaient pu entendre, le 30 mai 1723, la première cantate de Bach: la cantate qui se trouve en première position sur ce CD «Die Elenden sollen essen» (Les pauvres auront à manger) (BWV 75). Comme s'il n'avait pas voulu désavantager l'autre paroisse, Bach écrivit pour le dimanche suivant et pour son premier service religieux à Saint Thomas, un morceau très ressemblant: quatorze numéros en deux parties dont la première s'ouvre par un somptueux chœur alors que le début de la deuxième partie est une sinfonia instrumentale. Et il fait répéter dans cette cantate aussi le grand arrangement de choral, placé à la fin de la première partie, à nouveau à la fin de la deuxième partie. En considération de cette constatation et du fait que Bach exécuta, au cours de ses premiers services religieux à Leipzig, très souvent des cantates en deux parties ou également deux cantates différentes, la question se pose de savoir si Bach voulait, en règle général, équiper son premier cycle de morceaux d'une telle ampleur.

L'effectif utilisé dans les deux cantates est véritablement identique. Mais il suffit d'écouter la cantate BWV 76 pour remarquer qu'elle est plus solennelle. Dès le chœur d'introduction, Bach attribue à la trompette une fonction prédominante, à la différence de la BWV 75 où il utilisa cet instrument pour la première fois dans le chœur final en tant que voix en cantus firmus. Cependant c'est également le sujet des deux morceaux qui privilégie cette impression superficielle. La parabole de l'homme riche et du pauvre Lazare, complexe au niveau théologique, semble exiger de la musique une structure plutôt réservée et soupesant le pour et le contre.

Certes, la parabole des conviés (Luc 14, 16-24) fut lue le dimanche suivant – une invitation au poète du texte à faire précéder la cantate par un Psaume de louange à Dieu chanté par toute sa création. Dans les textes de cantates, il est souvent question des risques que l'homme peut rencontrer lorsqu'il se trouve sur la bonne voie, de renvois aux ennemis de la foi et du réconfort accompagné de l'aspiration terrestre vers des objectifs transcendantaux – ces éléments font ici en grande partie défaut. Et oui, des esprits éclairés remarqueront dans l'air n° 5 que le Christ est chanté comme «la lumière de la raison»! Ce morceau est le seul et unique qui ait auparavant (en union avec le récitatif précédent n° 4) appelé par son nom la «secte idolâtre» et l'ait envoyée aux enfers en l'accompagnant des sons de trompettes, de la voix de basse, représentant la Vox Christi et tout ceci en gestes ascendants.

Le premier couple récitatif-air (n° 2 et 3) a un caractère assez modeste. Certes l'accompagnement des violons confère au récitatif qui chante l'œuvre de Dieu, une couleur céleste; cependant l'assombrissement de l'harmonie sur le mot «Liebesmahl» (agape) donne une impression de mélancolie. Les motifs plutôt courts de l'air renvoient peut-être à la hâte avec laquelle les

peuples aspirent à rejoindre le trône de grâce de Dieu. Le morceau prédominant de cette partie est, sans aucun doute, le chœur d'introduction. Joseph Haydn a également mis en musique ce texte sous une forme similaire à la fin de la première partie de son Oratorio «La Création» – on s'en souvient automatiquement quand, dans le deuxième mouvement, à côté de la grâce, la nature entre en scène en tant que preuve de l'existence de Dieu dans le monde, tout ceci mis en relief par un accord de septième passant du mode mineur au mode majeur. Le chœur commence par un prologue représentatif dans lequel Bach fait la démonstration d'une sorte de construction en plusieurs chœurs joués par les différents groupes d'instruments. Le mouvement vocal se développe à partir des parties solistes et interprète, en alternance d'accords et de polyphonies, la première partie du texte. La deuxième partie du chœur «Es ist keine Sprache und Rede» (Il n'y a ni langue ni parole) semble inviter Bach à écrire de la musique – à écrire une fugue avec un vaste sujet, très fortement marqué par la rhétorique. Le morceau s'intensifie, partant des solos, puis le chœur pour arriver aux trompettes. Bach comprime la plus grande partie du matériel en une sorte de coda qu'il clôt avec les dernières mesures de l'introduction, relevées à présent par le chœur – une brillante invention, une entrée grandiose!

La deuxième partie commence par contre avec retenue. Les hautbois, la gambe et le continuo rappellent les sphères courtoises de Köthen, en quelque sorte l'esprit des sonates pour gambes ou même des Concertos Brandebourgeois ; Bach a placé plus tard ce merveilleux mouvement au début de la sonate pour orgue BWV 528 (Edition Bachakademie Vol. 99). Même les morceaux qui suivent dans la deuxième partie de la cantate partagent cette atmosphère, rappelant la musique de chambre. Un air en continuo se regimbant contre le rythme régulier suit le récitatif accompagné des cordes dans lequel la grâce de Dieu est conjurée. Envahi par la haine, le ténor perd, pour ainsi dire, sa contenance ; pour son entrée en scène, il doit en outre trouver ce «diabolus in musica» avec le triton qui caractérise la haine, trait de caractère de l'ennemi.

Bach considère par contre la «süße Manna» (douce manne) digne d'un arioso berçant dans le récitatif suivant. Il suffit de lire le nom de l'instrument prévu ici, «oboe d'amore», pour comprendre pourquoi cet instrument doit se faire entendre dans un air qui s'ouvre par le texte «Liebt, ihr Christen, in der Tat» (Témoignez votre amour, ô chrétiens, par vos actions) – l'effectif qui fait preuve d'un raffinement de premier choix (viola da gamba, basson, clavecin) renforce cette impression. Le dernier récitatif tombe dans une extase en arioso dans le vers final, là où il conte Dieu et sa gloire, avant qu'une répétition de cet arrangement de choral qui avait déjà clôt la première partie, ne close la cantate. Bach élargit le mouvement à cinq voix en ajoutant une voix de violon en obligé. Il fait préimiter par la trompette chaque vers chanté qui suit. Et celui qui considère la musique spirituelle de Bach comme un arrangement qui ne laisse jamais rien au hasard – plus précisément : mise en relief et interprétation du texte – remarquera que le mouvement ne commence pas sur la tonique, que le continuo n'attaque qu'après les voix supérieures et se présente avec un motif obstiné bizarre, s'élevant vers les hauteurs et tombant ensuite. Est-ce que Bach pense ici une fois de plus à l'antagonisme entre «ewgem Leben» (la vie éternelle) et la terre même si ce sont ses œuvres qu'il faut voir ici, comme l'explique le choral?

Los pobres habrán de comer BWV 75

Génesis: para el 30 de mayo de 1723
Destino: 1° domingo después de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: salmos 22, 27. Movimientos 7 y 14: estrofas 5 y 6 del canto sacro "Lo que Dios hace está bien hecho" de Samuel Rodigast (1674).
Ediciones generales: BG 18: 149 – NBA I/15: 87

No faltará hoy en día algún pastor protestante (al menos en Alemania) que lamente que los recitales de música sacra atraigan más público que los oficios divinos y que la prensa dedique más atención a los eventos musicales en una comunidad que a la práctica litúrgica o pastoral. En el tiempo de Bach tal separación no existía; no es sino con el "aburguesamiento" de la vida musical que culminó con el reestreno de la Pasión según San Mateo por Félix Mendelssohn Bartholdy en 1829 en Berlín cuando empieza a separarse el elemento secular del eclesial incluso en el ámbito de la música religiosa. Y aún hasta nuestros días una praxis interpretativa que se autodenomina "histórica" esgrime criterios exclusivamente estilísticos, instrumentales, técnico-orquestales o incluso filológicos para justificarse, dejando fuera de foco el escenario auténtico, que son los oficios religiosos, si bien lo que predomina en ellos ya no es necesariamente Bach y su música acompañante de las prédicas.

Sea como fuere, la primera presentación de una cantata por Bach en Leipzig concitó la atención pública. La crónica titulada "Acta Lipsiensium academica" destaca que *el Sr. Joh. Sebastian Bach, procedente de la Corte principesca de Cöthen, recibió nutridos aplausos con su primera obra musical.* Ello tuvo lugar el 30 de mayo, el 1° domingo después del Domingo de la Trinidad del año 1723 en la Iglesia de San Nicolás. Con anterioridad, el 7 de febrero, los vecinos de Leipzig, que hubiesen preferido el ameno Telemann al intrincado Bach como cantor de Santo Tomás, tuvieron ocasión de escuchar las dos cantatas de ensayo BWV 22 ("Jesús tomó consigo a los Doce") y 23 ("Tú verdadero Dios e Hijo de David"). Es posible que el Domingo de Pentecostés del mismo año hubieran asistido ya a la cantata 59 ("Quien me ame mantendrá mi palabra"), de ser cierto que Bach presentó esta pieza musical en la Iglesia Universitaria.

Si damos por sentado que Bach al ocupar su nuevo cargo deseaba entregar una tarjeta de visita digna y programática, habremos de examinar a fondo esta cantata inaugural con ese mismo criterio. En tal caso, la composición inicial, ceñida a la forma de una obertura francesa, marcaría no solo el comienzo de un nuevo año calendario de cantatas sino la obra inaugural por excelencia. Bach estrena también su segundo año, jalonado de cantatas corales, con un movimiento de noble ritmo punteado (BWV 20). Ahora bien: en la cantata inicial, la obertura no es más que el preludio de una extensa fuga cuyo tema es presentado primero por los solistas vocales y retomado por el conjunto vocal-orquestal al cabo de un preludio. En el preludio y en la coda, la parte del coro, aligerada por los motetes, se inserta en cambio en la parte instrumental obligada.

Esta técnica recuerda un tanto los movimientos iniciales de las suites para orquesta BWV 1066 - 1069 (Edition Bachakademie Vol. 132). Si proseguimos por allí, se diría que el carácter danzario de tres de las cuatro arias de esta cantata queda legitimado por la obertura. El tercer movimiento es una polonesa por su carácter, el quinto un minueto, el décimo un passepied. Eso añadiría una connotación más a la frase "procedente de la corte" que elige el cronista al referirse a Bach.

Desde luego que nada de eso va en desmedro del carácter de música para prédicas que Bach había de observar desde su primer acto oficial. El Aria para bajo N° 12, por ejemplo, tiene como marco una voz de trompeta que Bach aplica siempre a sus cantatas para simbolizar el poder, la victoria y la certidumbre. Estas tres cosas se mencionan al final del Recitativo N° 11, un movimiento secco más bien apagado. El aria asumiría así el carácter de una confesión, aunque el recitativo conservaría "un estilo más bien teológico y acumulativo" al decir de Martin Petzoldt. Este recitativo constituye al mismo tiempo "el cenit teológico" (Petzoldt) así como el N° 4 en la primera parte de la cantata.

En este punto llega el momento de introducir el Evangelio del Día (San Lucas 16, 19-31). Se trata de la Parábola del hombre rico y el pobre Lázaro. El autor del texto, a quien Hans Joachim Schulze cree identificar en el alcalde Gottfried Lange (*Die Welt der Bach-Kantate* – El mundo de la cantata bachiana, vol. 3, p. 110 s.), desarrolla a partir de allí una lógica centrada en la omnipotencia divina y la renuncia a lo mundano. Ni la mayor abundancia sirve para salvar a los hombres. Vistos así, los movimientos danzarios asumirían un cariz ciertamente crítico como metáforas del mundillo cortesano. Mi púrpura, prosigue el texto, es la querida sangre de Jesús. El tiempo y la eternidad, el cielo y el infierno, la caída y la redención, todo adquiere una relación mutua justa y trascendente, de modo que Cristo puede asumir gozoso su martirio. La segunda parte de la cantata gira en torno a la miseria espiritual del cristiano, a la fuerza que le falta para alcanzar la vida ultraterrena. Por cierto que la renuncia a sí mismo y la desaparición de lo mundano conduce por el buen camino, como lo enuncia el mencionado recitativo central. La conclusión: la pobreza es riqueza y sólo un corazón liberado de las tentaciones mundanas otorga cabida a Jesús.

Es sobresaliente el papel que desempeña el coral en este contexto. Cada parte de la cantata concluye con una estrofa de la canción "Lo que Dios hace está bien hecho". Pero no se trata de un mero movimiento a cuatro voces, sino de un gran arreglo coral idéntico en ambas partes. La partitura instrumental no imita el inicio de cada uno de los versos entonados por el coro. Bach parece haber obtenido sus motivos del primer verso del coral, aunque los conserva luego a modo de *ritornello*. Pero eso no es todo. Terminada la prédica al principio de la segunda parte, Bach retoma el hilo de una manera muy llamativa y sorprendente. Los instrumentos ensayan un motivo pulsante desde el que se desarrolla un fugato mientras la trompeta entona el Cantus firmus.

En el catálogo de obras de Bach figura a continuación la cantata tocada el domingo siguiente, cuya forma es muy similar a la anterior.

*

Los cielos proclaman la gloria de Dios BWV 76

Génesis: para el 6 de junio de 1723
Destino: 2° domingo después de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1°: salmo 12, 2 y 4. Movimientos 7° y 14°: estrofas 1 y 3 de la canción "Que Dios se apiade de nosotros" de Martín Lutero (1523, según el Salmo 67)
Ediciones generales: BG 18: 191 – NBA I/16: 3

Bach presentaba alternativamente sus cantatas de Leipzig en los oficios religiosos de las iglesias de San Nicolás y de Santo Tomás de dicha ciudad. Los feligreses tuvieron ocasión de escuchar la primera cantata bachiana en la primera de ellas el 30 de mayo de 1723: "Los pobres habrán de comer" (BWV 75), que inaugura el presente CD. Quizá para no desatender a la otra comunidad, Bach escribió para su primer oficio en Santo Tomás el domingo siguiente una composición muy parecida: catorce números en dos partes, la primera de las cuales se inaugura con un soberbio coro mientras que el inicio del segundo es una sinfonía instrumental. Y el compositor incluyó al final de la segunda parte de esta cantata la repetición del gran arreglo coral que ponía fin a la primera. Ante esta circunstancia y dado que en sus primeros oficios religiosos celebrados en Leipzig Bach estrenaba con llamativa frecuencia cantatas bipartitas o dos cantatas independientes, cabe preguntarse si tuvo la intención de completar su primer año con composiciones de semejante extensión.

De hecho, la orquestación de ambas cantatas es idéntica si bien la BWV 76 suena más solemne a la primera audición. Bach asigna ya en el coro inaugural una función piloto a la trompeta, a diferencia de la BWV 75, en la que dicho instrumento aparece por primera vez entonando el Cantus firmus en el coro conclusivo de la primera parte. Pero la impresión dominante se ve potenciada también por el argumento de las dos composiciones. Difícil en términos teológicos, la Parábola del hombre rico y el pobre Lázaro parecía demandar de la música una composición más bien discreta y ponderada.

Ahora bien, el domingo siguiente se dio lectura a la Parábola de la gran cena (San Lucas 14, 16-24), que es un reto al autor del texto para que sitúe antes de la cantata el salmo de alabanza a Dios por toda su Creación. La disputa que suelen incluir los textos de las cantatas en torno a los peligros que apartan a los hombres de la buena senda, la mención de los enemigos de la fe y el consuelo que ofrece el destino trascendental de los afanes terrenales, nada de eso figura en esta cantata. A los espíritus ilustrados les llamarán la atención el Aria N° 5 en la que se alaba a Cristo como "la luz de la razón". Pero esta misma aria, junto con el Recitativo N° 4 que la precede, es la única en llamar previamente por su nombre a la "caterva de idólatras" enviándola al Infierno a toques de trompeta, en voz de bajo imitando a Cristo y con gesto amenazador.

El primer par de arias con recitativo (N° 2 y 3) es de carácter más simple. Es cierto que el acompañamiento de cuerdas confiere un matiz ultraterreno al recitativo que ensalza la obra divina, pero la melodía se enturbia al llegar a la palabra "Cena de amor". Los motivos un tanto entrecortados del aria parecen simbolizar la prisa con que los pueblos deberían acercarse el trono de Dios. El elemento dominante de esta parte es sin duda alguna el coro introductorio. Joseph Haydn musicalizó el texto de manera similar al final de la primera parte de su oratorio "La Creación". Uno no puede menos que hacer esa comparación al escuchar la segunda parte, cuando

un acorde de séptima pasa de menor a mayor cargando el énfasis en la Naturaleza como testimonio de la existencia divina junto con la Gracia. El coro entona un preludio representativo en el que Bach presenta los distintos grupos instrumentales en una especie de arreglo policoral. La partitura vocal emerge de las partes solistas conduciendo la primera parte del texto con acordes y polifonías alternadas. "No hay habla ni palabra", el título de la segunda parte, parece exhortar a Bach a escribir nada más que música, una fuga con un extenso tema de marcado carácter retórico. Esta pieza va progresando desde los solos hasta el toque de trompetas, pasando por el coro. Bach comprime el material completo en una especie de coda que concluye con los últimos compases de la introducción, realzados esta vez por el coro. ¡Una idea brillante y una entrada sublime!

La segunda parte empieza en cambio con aire contenido. El oboe, la viola da gamba y el bajo continuo evocan los círculos cortesanos de Cöthen o el espíritu de las sonatas para la citada viola o los Conciertos de Brandemburgo; Bach colocaría posteriormente este espléndido movimiento al inicio de su sonata para órgano BWV 528 (Edition Bachakademie Vol. 99). Este temperamento propio de la música de cámara lo comparten también las piezas subsiguientes de la segunda parte de la cantata. Al cabo de un recitativo con acompañamiento de cuerdas en el que se invoca la bendición divina surge un aria para bajo continuo con ritmo regular a cargo de la viola. Agitado por el odio, el tenor parece perder la compostura; de entrada tiene que entonar el trítono, aquel "Diabolus in musica" que encarna el odio como atributo inherente del enemigo.

Para representar "el dulce maná" en el siguiente recitativo, Bach opta por un arrullador *Arioso*. El nombre del instrumento "Oboe d'amore" delata por qué tenía que intervenir en un aria que empieza por las palabras "Amad, cristianos, de verdad". La refinada instrumentación (viola da gamba, fagot, clave) no hace sino confirmar esta impresión. Al llegar al verso final dedicado a la alabanza de Dios, el último recitativo se transforma en un "éxtasis arioso" antes de que la cantata culmine con la repetición del arreglo coral que diera fin a la primera parte de la misma. Bach amplía el contrapunto hasta cinco voces al añadir una de violín obligato y deja que la trompeta imite por adelantado el verso que se ha de cantar a continuación. Y quien contemple la música sacra de Bach no como un caprichoso diseño sino como un medio para enfatizar e interpretar el texto se dará cuenta de que este movimiento no se inicia con la tónica y de que el bajo continuo entra sólo después de las voces superiores, ejecutando un curioso motivo ostinato que asciende para caer con brusquedad. ¿Es que Bach alude una vez más al contraste entre la vida eterna y la terrenal aunque sus obras son reconocibles aquí según lo explica el coral?

Vol. 25

Kantaten • Cantatas

BWV 77-79

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 77), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 78-79)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 77-79), Wolfram Wehnert (BWV 77)

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 77: Februar 1972 / Juli 1983 (Sätze 1, 5, 6)
BWV 78: Oktober 1979
BWV 79: Oktober, November 1981

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben *BWV 77 (17'15)*

Thou shalt thy God and master cerish • Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu • Debes amar a Dios, Tu Señor

Helen Donath - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hannes Läubin - Tromba • Günther Passin, Daisuke Mogi; Otto Winter, Thomas Schwarz (No. 3) - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Helmut Veihelmann, Jürgen Wolf (No. 2 - 4) - Violoncello • Harro Bertz, Manfred Gräser (No. 2 - 4) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Jesu, der du meine Seele *BWV 78 (21'10)*

Jesus, thou who this my spirit • Jésus, toi qui as par ton martyre • Jesús Tú que a mi alma

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hans Wolf - Corno • Andras Adorján - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gott der Herr ist Sonn und Schild *BWV 79 (15'25)*

God the Lord is sun and shield • Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier • Dios Nuestro Señor sol y escudo es

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Peter-Lukas Graf - Flauto • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 77 **„Du sollt Gott, deinen Herren, lieben“**

No. 1	Coro con Choral:	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	1	4:27
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	So muß es sein!	2	0:48
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (S):	Mein Gott, ich liebe dich von Herzen	3	4:44
	Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz	4	1:20
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (A):	Ach, es bleibt in meiner Liebe	5	3:57
	Tromba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Herr, durch den Glauben wohn in mir	6	1:12
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 77 16:28

BWV 78 **„Jesu, der du meine Seele“**

No. 1	Coro:	Jesu, der du meine Seele	7	4:36
	Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (Duetto S, A):	Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten	8	4:38
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (T):	Ach! ich bin ein Kind der Sünden	9	2:23
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (T):	Das Blut, so meine Schuld durchstreicht	10	2:47
	Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (B):	Die Wunden, Nägel, Kron und Grab	11	2:29
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Aria (B):	Nun du wirst mein Gewissen stillen	12	3:17
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen	13	1:00
	Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 78 21:10

BWV 79 **„Gott der Herr ist Sonn und Schild“**

No. 1	Coro:	Gott der Herr ist Sonn und Schild	14	4:57
	Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Gott ist unser Sonn und Schild!	15	2:51
	Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Choral:	Nun danket alle Gott	16	2:14
	Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (B):	Gottlob, wir wissen den rechten Weg	17	1:14
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (Duetto S, B):	Gott, ach Gott, verlaß die Deinen	18	3:22
	Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Erhalt uns in der Wahrheit	19	0:52
	Corno I+II, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 79 15:30

Total Time BWV 77, 78, 79 53:08

BWV 77

1. Coro

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allen Kräften und von ganzem Gemüte und deinen Nächsten als dich selbst.

2. Recitativo

So muß es sein!
Gott will das Herz vor sich alleine haben.
Man muß den Herrn von ganzer Seelen
Zu seiner Lust erwählen
Und sich nicht mehr erfreun,
Als wenn er das Gemüte
Durch seinen Geist entzündt,
Weil wir nur seiner Huld und Güte
Alsdenn erst recht versichert sind.

3. Aria

Mein Gott, ich liebe dich von Herzen,
Mein ganzes Leben hangt dir an.
Laß mich doch dein Gebot erkennen
Und in Liebe so entbrennen
Daß ich dich ewig lieben kann!

1. Chorus

Thou shalt thy God and master cherish with all thy bosom, with all thy spirit, with all thy power and with all thine affection, as well thy neighbour as thyself.

2. Recitative

So must it be!
God would our hearts himself possess completely.
We must the Lord with all our spirit
Elect as he requireth,
And never be content
But when he doth our spirits
Through his own Spirit fire,
For we, of all his grace and kindness,
Are only then completely sure.

3. Aria

My God, with all my heart I love thee,
And all my life depends on thee.
But help me thy great law to fathom
And with love to be so kindled
That I thee evermore may love.

1. Chœur

Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de tout ton esprit et ton prochain comme toi-même.

2. Récitatif

Il doit en être ainsi!
Dieu veut avoir le cœur pour lui tout seul.
On doit élire le Seigneur de toute son âme
Pour son bonheur
Et ne plus se réjouir
Que lorsqu'il enflamme le cœur
Par son esprit
Parce que nous ne serons vraiment alors assurés
De sa grâce et de sa bonté.

3. Air

Mon Dieu, je t'aime de tout cœur,
J'attache ma vie entière à toi.
Fais-moi reconnaître ton commandement
Et fais prendre feu mon amour
Pour que je t'aime éternellement.

1. Coro

Debes amar a Dios, Tu Señor, con todo tu corazón, con toda tu alma, con todas tus fuerzas, con todo tu sentimiento y a tu prójimo como a ti mismo.

2. Recitativo

¡Así ha de ser!
Para sí Dios el corazón sólo quiere.
Ha de amarse al Señor con toda el alma
Elegirlo para Su complaciencia
Y no alegrarse de otra cosa más
Sino que El el sentimiento
Con Su Espíritu inflame,
Pues que nosotros sólo de Sus obras y bondad
Entonces seguros estaremos.

3. Aria

Dios mío, de corazón te amo,
Toda mi vida de Ti depende.
Haz que reconozca Tu mandamiento
Y de amor así arda
Que te ame eternamente.

4. Recitativo

Gib mir dabei, mein Gott! ein Samariterherz,
Daß ich zugleich den Nächsten liebe
Und mich bei seinem Schmerz
Auch über ihn betrübe,
Damit ich nicht bei ihm vorübergeh
Und ihn in seiner Not nicht lasse.
Gib, daß ich Eigenliebe hasse,
So wirst du mich dereinst das Freudenleben
Nach meinem Wunsch, jedoch aus Gnaden geben.

5. Aria

Ach, es bleibt in meiner Liebe
Lauter Unvollkommenheit!
Hab ich oftmals gleich den Willen,
Was Gott saget, zu erfüllen,
Fehlt mirs doch an Möglichkeit.

6. Choral

Herr, durch den Glauben wohn in mir,
Laß ihn sich immer stärken,
Daß er sei fruchtbar für und für
Und reich in guten Werken;
Daß er sei tätig durch die Lieb,
Mit Freuden und Geduld sich üb.
Dem Nächsten fort zu dienen.

4. Recitative 4

Make me as well, my God, Samaritan in heart
That I may both my neighbor cherish
And be amidst his pain
For his sake also troubled,
That I may never merely pass him by
And him to his distress abandon.
Make me to self-concern contrary,
For then thou shalt one day the life of gladness
That I desire in thy dear mercy grant me.

5. Aria 5

Ah, there bideth in my loving
Nought but imperfection still!
Though I often may be willing
God's commandments to accomplish,
'Tis beyond my power yet.

6. Chorale 6

Lord, through my faith come dwell in me,
Make it grow ever stronger,
That it be fruitful more and more
And rich in righteous labors;
That it be active in my love,
In gladness and forbearance skilled,
My neighbor ever serving.

4. Récitatif

Pour cela, donne-moi, mon Dieu, un cœur de Samaritain
Pour que j'aime mon prochain
Et qu'en même temps
La vue de sa douleur m'afflige,
Afin que je ne passe pas devant lui
Et le laisse seul dans sa détresse.
Fais que je hais l'égoïsme,
Et tu me donneras ainsi un jour la félicité
Voilà bien mon désir, mais de par ta grâce.

5. Air

Hélas, il reste dans mon amour
Tant d'imperfection!
Bien que j'aie souvent la volonté
De réaliser aussitôt ce que Dieu me dit,
La capacité de le faire me manque cependant.

6. Choral

Seigneur, demeure en moi par la foi,
Fortifie-la en moi constamment,
Qu'elle soit toujours fertile
Et riche en bonnes œuvres;
Qu'elle soit active par l'amour,
S'applique à la joie et à la patience
De servir le prochain.

4. Recitativo

Dame, Dios mío, el corazón del samaritano,
Que al prójimo ame
Y en su dolor
También por él sufra
Para que no pase de largo junto a él
Ni en su miseria lo abandone.
Dame que odie el amor propio,
Así un día Tú la alegría
Según mi deseo, por Tu gracia, me concederás.

5. Aria

¡Ay, en mi amor sigue habiendo
Gran imperfección!
Frecuentemente la voluntad tengo,
De hacer cuanto Dios dicta,
Más no logro cumplirlo.

6. Coral

Señor, por la fe vive Tú en mí,
Haz que la fe se fortalezca,
Que sea más y más fértil
Y abundante en buenas obras;
Que por el amor actúe,
Se ejercite con paciencia y alegría
En el servicio al prójimo.

BWV 78

1. Coro

Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bittern Tod
Aus des Teufels finstern Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort,
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

2. Aria (Duetto)

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
O Jesu, o Meister zu helfen zu dir.
Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
Die Stimme erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

3. Recitativo

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
Verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.
Der Geist zwar spricht: ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,

1. Chorus

Jesus, thou who this my spirit
Hast through thy most bitter death
From the devil's murky cavern
And that grief which plagues the soul
Forcefully brought forth to freedom
And of this hast well assured me
Through thy most endearing word,
Be e'en now, O God, my shield!

2. Aria (Duet)

We hasten with timid but diligent paces,
O Jesus, O master, to thee for thy help.
Thou seekest the ailing and erring most faithful,
Ah, hearken, as we
Our voices are raising to beg thee for succor!
Let on us thy countenance smile ever gracious!

3. Recitative

Ah! I am a child of error,
Ah! I wander far and wide.
The rash of error which o'er me is coursing,
Leaves me no peace in these my mortal days.
My will attends alone to evil.
My soul, though, saith: ah, who will yet redeem me?
But both flesh and blood to conquer,
And bring goodness to fulfilment,

1. Chœur

Jésus, toi qui as par ton martyre
Arraché mon âme
De l'antre obscure du diable
Et sauvé vigoureusement
De la lourde détresse
Et qui me l'as fait savoir
Par ton agréable parole,
Sois dorénavant, ô Dieu, mon refuge!

2. Air (Duo)

Nous accourons à pas faibles mais empressés,
Ô Jésus, ô maître, pour obtenir ton aide.
Tu cherches fidèlement les malades et les égarés.
Ah, entends comme nos voix
S'élèvent pour implorer ton aide!
Que ta face clémente nous apporte la joie!

3. Récitatif

Hélas, je suis un enfant des péchés,
Hélas, je fais partout fausse route.
La lèpre du péché qui me recouvre
Ne me quittera pas aussi longtemps que je vivrai.
Mon vouloir n'aspire qu'au mal.
L'esprit parle certes: hélas! qui me délivrera?
Mais contraindre la chair et le sang
À accomplir le bien

1. Coro

Jesús, Tú que a mi alma,
Con tu amarga muerte,
De la sombría caverna del demonio
Y de la pesada angustia del alma
Has arrancado con fuerza
Y me lo has hecho saber
Con tu grata palabra,
¡Sé ahora, oh Dios, mi amparo!

2. Aria (Dueto)

Nos apresuramos con pasos débiles pero diligentes,
¡Oh Jesús, oh Maestro, hacia Ti por ayuda!
Tú buscas fiel a los enfermos y errantes.
¡Ah, escucha cómo elevamos nuestras voces
Para implorar socorro!
¡Que tu rostro benevolente nos alegre!

3. Recitativo

¡Ah, yo soy un hijo del pecado!
¡Ah, cometo errores por doquier!
La lepra del pecado, que se encuentra en mí,
No me abandona en esta mortalidad.
Mi voluntad sólo desea el mal.
Es cierto que el Espíritu dice: ah, ¿quién me salvará?
Pero obligar a la carne y a la sangre
Y realizar el bien,

Ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein
Und meiner Sorgen Bürde,
So mir sonst unerträglich würde,
Ich liefre sie dir, Jesu, seufzend ein.

Rechne nicht die Missetat,
Die dich, Herr, erzürnet hat!

Surpasseth all my power and strength.
Though I my error would not bury,
Yet I cannot my many failures number.
Therefore, I take my sinful grief and pain
And all my sorrow's burden,
Which would be past my pow'r to carry:
I yield them to thee, Jesus, with a sigh.

Reckon not the sinful deed,
Which, O Lord, hath angered thee!

4. Aria

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
Macht mir das Herze wieder leicht
Und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
So stehet Jesus mir zur Seite,
Daß ich beherzt und sieghaft sei.

4. Aria 10

That blood which through my guilt doth stream,
Doth make my heart feel light again
And sets me free.
Should hell's own host call me to battle,
Yet Jesus will stand firm beside me,
That I take heart and vict'ry gain.

5. Recitativo

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
Sind ihm nunmehro Siegeszeichen
Und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
Den Fluch vor die Verdammten spricht,
So kehrst du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,
Weil sie mein Heiland kennt;
Und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,
So lege ich hinwieder
Das meine vor dich nieder.

5. Recitative 11

The wounding, nailing, crown and grave,
The beating, which were there the Savior giv'n
For him are now the signs of triumph
And can endow me with new strength and power.
Whene'er an awful judgement seat
A curse upon the damned doth speak,
Thou changest it to blessing.
There is no grief nor any pain to stir me,
For them my Savior knows;
And as thy heart for me with love doth burn,
So I in turn would offer
Whate'er I own before thee.

Est au-dessus de mes forces.
Si je veux ne pas dissimuler les fautes,
Je ne peux pas compter le nombre de mes manquements.
C'est pourquoi je me sépare de la douleur et de la peine
de mes péchés
Et du fardeau de mes soucis
Qui deviendraient autrement insupportables,
Et je te les livre, Jésus, en soupirant.
Ne me tiens pas compte de mes méfaits
Qui sont à l'origine de ta colère, Seigneur!

Cstá por encima de mis fuerzas.
Si no quisiera ocultar el daño,
No podría contar el número de mis faltas.
Por eso asumo el dolor y la pena de los pecados,
Y el peso de mis preocupaciones,
Y te las entrego, Jesús, entre suspiros,
Pues sino me serían insoportables.

No tengas en cuenta la mala acción
Que ha provocado, Señor, tu cólera.

4. Air

Le sang qui radie ma faute,
Me rend le cœur à nouveau léger
Et m'absout.
Si la légion infernale me défie au combat,
Jésus sera à mes côtés
Afin que je sois vaillant et vainqueur.

4. Aria

La sangre que borra mi culpa,
Alivia nuevamente mi corazón
Y me absuelve.
Si la hueste del infierno me llama al combate,
Jesús está a mi lado,
Para que sea valiente y victorioso.

5. Récitatif

Les plaies, les clous, la couronne et le tombeau
Les coups qui furent donnés au Sauveur
Sont à présent le symbole de sa victoire
Et peuvent m'insuffler des forces nouvelles.
Lorsqu'un tribunal effrayant
Lancera la malédiction sur les damnés,
Tu la transformeras en bénédiction.
Nulle douleur ni peine ne pourront m'émouvoir
Car mon Sauveur les connaît ;
Et puisque ton cœur brûle d'amour pour moi,
Je dépose à tes pieds
Le mien en retour.

5. Recitativo

Las llagas, los clavos, la corona y la tumba,
Los golpes que allí dieron al Salvador,
Serán ahora trofeos de victoria para El
Y pueden darme renovadas fuerzas.
Cuando un tribunal espantoso
Pronuncie su maldición sobre los condenados,
Tú la convertirás en bendición.
Ningún sufrimiento ni pena podrá quebrantarme,
Puesto que mi Salvador los conoce;
Y como tu corazón arde de amor por mí,
Pongo nuevamente ante Ti,
El mío.

Dies mein Herz, mit Leid vermenget,
So dein teures Blut besprenget,
So am Kreuz vergossen ist,
Geb ich dir, Herr Jesu Christ.

This is my heart, with grief acquainted,
Which thy precious blood hath quickened,
Shed upon the cross by thee,
I give thee, Lord Jesus Christ.

6. Aria

6. Aria 12

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
So wider mich um Rache schreit,
Ja, deine Treue wirds erfüllen,
Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
Wird sie kein Feind in Ewigkeit
Aus deinen Händen rauben.

Now thou wilt this my conscience quiet
Which 'gainst my will for vengeance cries;
Yea, thine own faithfulness will fill it,
Because thy word bids me have hope.
When Christian folk shall trust thee,
No foe in all eternity
From thine embrace shall steal them.

7. Choral

7. Chorale 13

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,
Laß mich ja verzagen nicht;
Du, du kannst mich stärker machen,
Wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
Bis ich fröhlich werde schauen
Dich, Herr Jesu, nach dem Streit
In der süßen Ewigkeit.

Lord. I trust thee, help my weakness,
Let me, yea, not know despair;
Thou, thou canst my strength make firmer
When by sin and death I'm vexed.
Thy great goodness I'll be trusting
'Til that day I see with gladness
Thee, Lord Jesus, battle done,
In that sweet eternity.

BWV 79

1. Coro

1. Chorus 14

Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.

God the Lord is sun and shield. The Lord gives blessing and honor, he will no worthy thing withhold from the righteous.

Voici mon cœur, confondu de douleur,
Aspergé de ton précieux sang
Que tu as versé sur la Croix,
Je te le donne, Seigneur Jésus-Christ.

Este corazón mío, lleno de sufrimiento,
Regado por tu preciosa sangre
Derramada en la cruz,
Te entrego, Señor Jesucristo.

6. Air

Tu vas apaiser à présent ma conscience
Qui crie vengeance contre moi,
Oui, ta fidélité va l'accomplir
Car ta parole me donne l'espérance.
Lorsque les chrétiens croient en toi,
Aucun ennemi ne viendra les arracher
De tes mains à jamais.

6. Aria

Tú apaciguarás ahora mi conciencia
Cuando ella grite venganza contra mí;
Sí, tu fidelidad cumplirá
Porque tu palabra me da esperanza.
Si los cristianos creen en Ti
Ningún enemigo, en la eternidad,
Podrá arrebatarlos de tus manos.

7. Choral

Seigneur, je crois en toi, aide-moi dans ma faiblesse,
Ne me laisse pas perdre courage;
Toi seul peux me rendre plus fort
Quand le péché et la mort m'attaquent.
Je mets ma confiance en ta bonté
Jusqu'à ce que je puisse, après le combat,
Te contempler dans la joie, Seigneur Jésus,
Dans les douceurs de l'éternité.

7. Coral

Señor, tengo fe, ayúdame en mi debilidad,
No dejes que me acobarde.
Tú puedes hacerme fuerte,
Cuando me tienten pecado y muerte.
Confío en tu bondad,
Hasta que te contemple, con alegría,
A Ti, Señor Jesús, después de la lucha,
En la dulce eternidad.

1. Chœur

Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier. Le Seigneur fait grâce et honneur, il ne refuse aucun bien à ceux qui marchent dans la perfection.

1. Coro

Dios Nuestro Señor sol y escudo es. El Señor gracia y honor concede, al piadoso no permitirá que ningún bien le falte.

2. Aria

Gott ist unsre Sonn und Schild!
Darum rühmet dessen Güte
Unser dankbares Gemüte,
Die er für sein Häuflein hegt.
Denn er will uns ferner schützen,
Ob die Feinde Pfeile schnitzen
Und ein Lästerhund gleich billt.

3. Choral

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge tut
An uns und allen Enden,
Der uns von Mutterleib
Und Kindesbeinen an
Unzählig viel zu gut
Und noch itzund getan.

4. Recitativo

Gottlob, wir wissen
Den rechten Weg zur Seligkeit;
Denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,
Drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
Weil aber viele noch
Zu dieser Zeit
An fremdem Joch
Aus Blindheit ziehen müssen,
Ach! so erbarme dich
Auch ihrer gnädiglich,

2. Aria 15

God is our true sun and shield!
We thus tell abroad his goodness
With our spirits ever thankful,
For he loves us as his own.
And he shall still further guard us
Though our foes their arrows sharpen,
And the hound of hell should howl.

3. Chorale 16

Now thank ye all our God
With heart and tongue and labor,
Who mighty things doth work
For us in all endeavor,
Who since our mothers womb
And our first toddling steps
Us countless benefit
Until this day hath brought.

4. Recitative 17

Thank God we know it,
The proper path to blessedness,
For Jesus, thou hast shown it to us through thy Gospel,
Wherefore thy name in ev'ry age is honored.
But since so many still
Until this day
An alien yoke
For blindness' sake must carry,
Ah, such compassion give
E'en these, Lord, graciously,

2. Air

Dieu est notre soleil et notre bouclier!
C'est pourquoi notre cœur reconnaissant
Glorifie sa bonté
Qu'il conserve pour la poignée de ses fidèles.
Car il veut nous protéger encore
Alors que les ennemis taillent leur flèches
Ou que les calomniateurs médisent sur notre dos.

2. Aria

¡Dios nuestro sol y escudo es!
Por eso, con nuestro agradecido sentimiento
Alabamos la bondad
Que a Su rebaño muestra.
Pues protegernos quiere,
Aunque el enemigo flechas haga
Y cual blasfemo perro ladre.

3. Choral

Maintenant rendez tous grâce à Dieu
De tout votre cœur, par vos paroles et vos actes,
À celui qui accomplit de grandes choses
Sur nous et partout,
Celui qui, au sein maternel déjà,
Et depuis notre plus tendre enfance
Nous a prodigué d'innombrables bienfaits
Et le fait aujourd'hui encore.

3. Coral

Agradeced ahora todos a Dios,
- Con corazón, boca y manos -
Quien prodigios hace
En nosotros y por doquier,
Quien desde el vientre de nuestra madre
Y desde la tierna infancia
Incontables bienes nos ha hecho
Y nos sigue haciendo.

4. Récitatif

Dieu soit loué, nous connaissons
Le vrai chemin qui mène à la félicité;
Car c'est toi, Jésus, qui nous l'as indiqué par ta parole,
Que ton nom soit glorifié à tout heure.
Mais puisque beaucoup encore
À cette heure
Aveuglés, doivent peiner
Sous le joug d'autrui,
Hélas, aie pitié aussi
De ceux-ci par ta grâce

4. Recitativo

Alabado sea Dios, pues conocemos
El camino recto a la beatitud;
Jesús, por Tu Palabra nos lo mostraste,
Por eso sea por siempre alabado Tu nombre.
Pues que aún muchos
En este tiempo
El ajeno yugo
Por ceguera arrastran,
Ay, apiádate
Por Tu Gracia también de ellos,

Daß sie den rechten Weg erkennen
Und dich bloß ihren Mittler nennen.

That they the proper path acknowledge
And call thee their one intercessor.

5. Aria (Duetto)

5. Aria (Duet) 18

Gott, ach Gott, verlaß die Deinen
Nimmermehr!
Laß dein Wort uns helle scheinen;
Obgleich sehr
Wider uns die Feinde toben,
So soll unser Mund dich loben.

God, O God, forsake thy people
Nevermore!
Let thy word o'er us shine brightly;
Even though
Sorely rage our foes against us,
Yet shall these our mouths extol thee.

6. Choral

6. Chorale 19

**Erhalt uns in der Wahrheit,
Gib ewigliche Freiheit,
Zu preisen deinen Namen
Durch Jesum Christum. Amen.**

**Preserve us in the true path,
Grant everlasting freedom
To raise thy name in glory
Through our Christ Jesus. 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 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".

Afin qu'ils reconnaissent le vrai chemin
Et ne nomme que toi seul leur médiateur.

5. Air (Duo)

Dieu, ah Dieu, n'abandonne les tiens
Plus jamais!
Montre-nous l'éclat de ta parole;
Les ennemis peuvent se déchaîner
Aussi furieusement que possible,
Notre bouche proclamera tes louanges.

6. Choral

Garde-nous dans la vérité,
Donne-nous la liberté éternelle
Pour glorifier ton nom
Par Jésus-Christ. Amen.

Para que también el camino recto reconozcan
Y a Ti solo su mediador llamen.

5. Aria (dueto)

¡Dios, oh Dios, no abandones a los Tuyos
Nunca más!
Haz que Tu Palabra ante nosotros reluzca
Aunque el enemigo
De nuevo nos ataque,
Que nuestra boca Te alabe.

6. Coral

Manténnos en la Verdad,
Libertad eterna concédenos,
Para alabar Tu nombre
Por Jesucristo. Amén.

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.

DEUTSCH

Du sollt Gott, deinen Herren, lieben BWV 77

Entstehung: zum 22. August 1723
Bestimmung: 13. Sonntag nach Trinitatis
Text: Frei nach Johann Knauer (1720). Satz 1: Lukas 10, 27. Satz 6 ist textlos überliefert. Hier auf einen Vorschlag von Werner Neumann verwendet: Strophe 8 des Liedes „O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ“ von David Denicke (1657).
Gesamtausgaben: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

Der Text dieser Kantate ist eine Bearbeitung. Den Dichter dieser Bearbeitung kennen wir nicht. Oft wird darüber spekuliert, inwieweit Bach Kantatentexte, die ihm – wie z.B. diejenigen der Christiane Mariane von Ziegler – nur bedingt zusagten, selbst einer Umarbeitung unterzogen hat. In Fällen, wo Original und Bearbeitung miteinander verglichen werden können, fällt jedenfalls stets auf, daß diese Veränderungen keinen zufälligen Charakter tragen und auch nicht der kompositorischen Bequemlichkeit dienen.

Bei der vorliegenden Kantate, so hat Martin Petzoldt beobachtet, besteht die Besonderheit der Bearbeitung „in der gegenüber ihrer Vorlage stärkeren Nähe, in der Betonung der Gleichzeitigkeit von Gottes- und Nächstenliebe sowie in der Herausarbeitung des Unvermögens des menschlichen Willens“ (Programmheft zur 1. Stuttgarter Bachwoche, Internationale Bachakademie Stuttgart, Februar 1999). Alle diese Veränderungen beziehen sich also auf die Theologie des Textes, seine Predigtqualität sozusagen. Aber auch musikalisch ist diese Kantate ein Monument Bachscher Theologie. Insbesondere der Eingangschor gehört zu jener Kategorie von Kunstwerken, die sich kaum unmittelbar durch Hören, sondern nur durch Beobachtung und Wissen erschließen.

Gelesen wurde an diesem Tag das Gleichnis vom barmherzigen Samariter (Luk. 10, 25-37). Hier, im Disput zwischen Jesus und einem Schriftgelehrten, steht auch der Satz, mit dem die Kantate beginnt: „Du sollt Gott, deinen Herren, lieben …“ Darauf folgt gleichrangig das Gebot der Nächstenliebe. Das Matthäus-Evangelium hängt an die gleiche Geschichte noch den Satz an „An diesen beiden Geboten hängt das ganze Gesetz samt den Propheten“. Mit diesem Gedanken im Bewußtsein greift Bach daher zum Gewichtigsten, was das Gesangbuch hergibt: den Katechismus-Choral „Dies sind die heilgen zehn Gebot“ von Martin Luther. Die Melodie dieses Liedes beginnt mit markanten, insistierenden, man kann fast sagen: das Gesetz in die Tafel einmeißelnden Tonrepetitionen. Diese Melodie nun rahmt, im Kanon geführt, den Eingangssatz ein: in der Trompetenstimme und im Baß, in höchster und tiefster Lage also. Beide Stimmen spielen unterschiedliche Zeitmaße, so daß die Trompete die Zeilen mehrfach wiederholen kann. Zum Schluß wiederholt sie die ganze Melodie und hebt damit insgesamt zehnmal an – je ein Einsatz für insgesamt zehn Gebote. In diesen gewaltigen Kanon hinein baut Bach den von den Streichern präludierten Chor. Sein erster Einsatz fällt mit dem Kanongebäude der Instrumente zusammen. Das polyphon durchgeführte Thema ähnelt dem Choral, indem es ihn umkehrt, zuerst von der Unterquint auf den Grundton steigt, um dann diesen mit Repetitionen zu festigen. Gerade an dieser Stelle ist nun vom Liebesgebot die Rede. Das Liebesgebot ist im Gesetz enthalten. So entsteht im ganzen Satz ein Eindruck von Majestät, großer Dichte und Intensität, den Bach, bei diesem für ihn offenbar wichtigen Thema, beabsichtigt hat.

Auch das folgende Rezitativ beinhaltet eine theologische Aussage, und zwar in der Folge der Töne des Continuo. Sie steigen zuerst fast eine Oktave auf und anschließend

wieder herunter – der Text spricht von Gott, den man sich zu seiner Lust zu erwählen habe, um dann auf den Menschen zu sprechen zu kommen, seine Abhängigkeit von Gottes Huld und Güte.

Die anschließende innige Sopranarie wird von zwei in Terzen geführten Oboenstimmen sekundiert. Das folgende Rezitativ gewinnt durch die Streicherbegleitung visionären Charakter; Worte wie „betrübe“, „bei ihm vorübergeh“, „hasse“ oder „Freudenleben“ hebt Bach durch Stimmführung und Harmonien hervor, und die Gewährung von Gnade findet eine ariose Ausgestaltung.

Trompete und Altstimme gehen in der letzten Arie dieser Kantate eine durchaus ungewöhnliche Verbindung ein, bevor ein ohne Text überlieferter Choralsatz diese großartige Kantate beschließt. Martin Petzoldt hat mittlerweile vorgeschlagen, „nach Stichwortanschluß, biblisch-theologischem Prinzip, De-tempore-Gebrauch und musikalischem Prinzip“ die elfte Strophe des Liedes „Herr, dein Recht und dein Gebot“, eine zwölfstrophige Dekalog-Paraphrase eines unbekannten Dichters zu verwenden. Die vorliegende Einspielung folgt der seinerzeit aktuellen Empfehlung Werner Neumanns. Auch ohne Text fällt gleich zu Beginn die eigentümliche Harmonisierung auf, der ein Aufstieg der Baßstimme zum Ende des Chorals an Ungewöhnlichkeit entspricht.

*

Jesu, der du meine Seele BWV 78

Entstehung: zum 10. September 1724
Bestimmung: 14. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Rist (1641). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 12 (Sätze 1 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt), jedoch mit wörtlichen Zitaten aus den Strophen 3 bis 5 und 10 (Sätze 2-6).
Gesamtausgaben: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

Am 14. Sonntag nach Trinitatis wurde in den Leipziger Kirchen das Evangelium von der Heilung der zehn Aussätzigen (Luk. 17, 11 ff.) gelesen. Die Choralkantate, die Bach in seinem zweiten Amtsjahr zur Umrahmung der Predigt dieses Tages schrieb, nimmt sonderbarerweise auf diesen Text nur am Rande Bezug. Vielmehr steht im Mittelpunkt ihrer Betrachtung Jesu Passion. Diese verkehrt Fluch in Segen, stillt das Gewissen und läßt den Christen wieder zuversichtlich in die Zukunft schauen. War es die Vorgabe des Choraltextes (und seine recht strenge Befolgung durch den Dichter), die diesen eigenständigen Gedankengang nahelegte? Schrieb Bach seine Musik in Abstimmung mit dem Prediger? Oder hatte er die Freiheit, persönliche Aspekte in so gewichtiger Weise zu betonen?

Bekannt geworden aus dieser Kantate ist das fröhlich eilende Duett Nr. 2. Freilich stellt es nur den zweiten Teil eines ungewöhnlichen Satzpaares dar. Völlig konträr zu diesem heiteren Stück – dessen „schwache Füße“ im Continuo ebenfalls zum Ausdruck kommen – steht der Eingangssatz. Ihn schreibt Bach in Form einer 27-teiligen Passacaglia über ein Motiv, das in chromatischen Tonschritten jeweils eine Quarte absteiget, um dann auf der Tonika wieder zu beginnen. Wie in der Orgelpassa-

caglia BWV 582 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 92) geschieht dies nicht nur deutlich vernehmbar im Baß, sondern auch verteilt auf andere Stimmen, bisweilen nur im harmonischen Gefüge erkennbar. Dieses Motiv hatte Bach bereits in der Weimarer Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) benutzt, dann in der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (BWV 12). Von hier übernahm er es in das „Crucifixus“ der h-Moll-Messe. In der vorliegenden Kantate wird zudem über diese Harmonien bzw. Linienführung jede Choralzeile von den anderen Stimmen individuell vorimitiert und textbezogen unterlegt, wenn der Sopran sie schließlich vorträgt.

Das Rezitativ Nr. 3 betont in großen, harmonisch verminderten Intervallen die Sünden, die Sterblichkeit, das Böse, von dem der Text spricht. Obwohl der Text Verse aus dem Choral zitiert, verzichtet Bach darauf, melodische Elemente zu übernehmen. Allein die letzte Zeile wird arioso ausgestaltet, gleichsam verinnerlichend, die Missetat eingestehend, von der hier die Rede ist. Alfred Dürr, der diese Kantate mit besonderer Bewunderung beschrieben hat, lädt ein, in den Flötenpassagen das „Durchstreichen der Schuld (Tonleiter) sowie das erleichterte Hüpfen des Herzens (Staccatofiguren) herauszuhören“. „So stehet Jesu mir zur Seiten“ wird durch lange Haltetöne ausgedrückt, „beherzt und sieghaft“ durch den Rhythmus attackierende Synkopen.

Ein besonders ausdrucksvolles Accompagnato-Rezitativ schließt sich an. Für „Kron und Grab“ hat der Sänger ein Intervall von fast eineinhalb Oktaven zu überwinden. Häufige Tempo- und Charakterwechsel unterstreichen die Bedeutung, die Bach diesem Stück in der Dramaturgie der Kantate beigemessen hat. Wieder wird am Schluß des Rezitativs der Choraltext zitiert; diesmal greift Bachs Musik auch auf die Musik des Chorals zurück, um sie jedoch bis zur Unkenntlichkeit auszuzieren. Die folgende, letzte Arie gleicht einem Doppelkonzert für Oboe, Baß, Streicher und basso continuo. Das schwingvolle Stück basiert auf einem kadenzartigen Motiv. So entsteht schon nach wenigen Tönen der Eindruck, das Stück sei abgeschlossen und zu Ende – vielleicht ein Ausdruck für die Erfüllung, von der der Text gewißhaft spricht.

*

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79

Entstehung: zum 31. Oktober 1725
Bestimmung: Reformationsfest
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 84, 12. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Nun danket alle Gott“ von Martin Rinckart (1636). Satz 6: Schlußstrophe des Liedes „Nun laßt uns Gott, dem Herren“ von Ludwig Heimbold (1575).
Gesamtausgaben: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Der Überlieferung nach schlug Martin Luther im Jahre 1517 am 31. Oktober, dem Vortag des Allerheiligenfestes, seine 95 Thesen zu Ablaß und Buße an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg. Bald danach schon wurde mit diesem Datum der Beginn der Reformation in Verbindung gebracht, auch wenn die historische Wissenschaft stets zwischen Anlaß und Ursache zu unterscheiden weiß. Speziell der Prozeß der Kirchenspaltung hatte nicht nur weitreichende Folgen, sondern auch vielschichtige Ursachen. Im Jahre 1667 schließlich wurde auf Anordnung des sächsischen Kurfürsten Georg II. der 31. Oktober zum Reformationstag erklärt – einer der höchsten Feiertage der evangelischen Christenheit.

Daß an diesem Tag im Leipziger Gottesdienst eine besonders festliche Kantate musiziert wurde, liegt auf der Hand. Festlichkeit drückt sich zuerst aus in der Besetzung. Zwei Hörner und Pauken, dazu Oboen und Streicher wirken in der vorliegenden Kantate mit; bei einer späteren Aufführung (vermutlich 1730) hat Bach noch zwei colla parte mitspielende Flöten dazugesetzt. Eine dieser Flöten ersetzte außerdem die Oboe in der Arie Nr. 2; in dieser Form ist das Stück hier eingespielt.

Bach beginnt mit einem in Terzen geführten Motiv der Hörner, das über einem Klopfrhythmus der Pauken erklingt. Diese Tonrepetitionen nehmen anschließend die Streicher und Bläser zum Ausgangspunkt für ein schwungvolles Fugenthema. Der Chor trägt in knappen, polyphonen Abschnitten und hoher Lage den ersten Textabschnitt vor; für den Text „Er wird kein Gutes mangeln lassen“ übernimmt er das instrumentale Fugenthema. Ein Rückgriff auf den Eingang beendet diesen kunstvoll-repräsentativ gestalteten Chorsatz.

Das Hornthema kehrt rahmenartig im selbstbewußt-feierlichen Choral Nr. 3 wieder. Ob an dieser Stelle die Kantate geteilt worden ist, um die Predigt einzuschieben? Den Text des Eingangschores nimmt dagegen die Arie Nr. 2 auf, um in konzertanter Freude zu erklären, welchen Nutzen Gottes Schutz für den Menschen hat.

Der zweite Kantatenteil beginnt mit einem Rezitativ. In ihm begegnet dem Hörer fast standardmäßig die Kunst Bachs, Texte auszudeuten: die Aufwärtsführung der Stimme auf die Worte „durch dein Wort gewiesen“, die harmonische Eintrübung beim „fremden Joch“, die Kreuzfigur bei der Erkenntnis des rechten Weges. Unmittelbar, ohne instrumentale Einleitung hebt das folgende Duett an. Die scheinbare Aneinanderkettung der Singstimmen wirkt, als habe Bach das „Nimmermehr Verlassen“ beschreiben wollen. Die Sicherheit allumfassender Ganzheit verspricht zugleich das oktavumspannende, insistierende Motiv, das die Gesamtheit der Violinen unisono mitspielt. Der Schlußchoral wird durch die obligate Führung der Hörner zur Sechsstimmigkeit erweitert und verhilft dem Stück so zu einem, dem Anlaß entsprechenden, festlichen Finale.

Drei Sätze aus dieser Kantate hat Bach später in anderen Werken wiederverwendet: Sätze 1 und 5 im „Gloria“ der Messe G-Dur BWV 236 (Edition Bachakademie Vol. 72), Satz 2 in der Messe A-Dur BWV 234 (Vol. 71), Satz 5.

Thou shalt thy God and master cherish BWV 77

Composed for: August 22 1723
Performed on: Thirteenth Sunday after Trinity
Text: free paraphrase following Johann Knauer (1720). First movement: Luke 10, 27. Movement 6 has survived without the text. Following a recommendation by Werner Neumann, verse 8 of the hymn *O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ* by David Denicke (1657) is used here.
Complete editions: Bach Edition 18: 235 – New Bach Edition I/21: 3

The text to this cantata is a paraphrase. Its author remains unknown. There has been frequent speculation regarding the extent to which Bach himself reworked cantata texts – such as those by Christiane Mariane von Ziegler – which had but moderate appeal for him. In those cases in which it is possible to compare the original and the paraphrase, at any rate, it is always apparent that the changes are not of a random nature, nor do they aim merely at facilitating composition.

In this cantata, as Martin Petzoldt observes, the peculiarity of the paraphrase is found "in its stronger emphasis on the idea of propinquity in comparison with the original, in its emphasis on the simultaneity of charity and the love of God, and in the way it clearly brings out the feebleness of the human will" (program to the First Bach Week in Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, February 1999). All these changes thus refer to the theology of the text, to its sermon-like quality, in a manner of speaking. However, the musical aspects of this cantata are also a monument to Bach's theology. The opening chorus in particular belongs to that category of artwork which can hardly be comprehended through mere listening, but requires observation and knowledge if it is to be properly appreciated.

The reading for this day was the parable of the Good Samaritan (Luke 10, 25-37). In the course of the dispute between Jesus and one of the scribes we find the sentence which also begins the cantata: "Thou shalt love the Lord, thy God …". Thereupon follows the equally important exhortation to love one's neighbor. At the end of the story, the Gospel according to St. Matthew adds this sentence: "On these two commandments hang all the law and the prophets". With this thought in mind, Bach thus takes up the weightiest matter presented in the entire hymnal: the catechistic chorale, *Dies sind die heilgen zehn Gebot* by Martin Luther. The melody of this hymn begins with strikingly insistent, repeated notes that fairly seem to be incising the Law into the stone tablets. Now this melody provides the introductory movement with a framework which is in the style of a canon in the trumpet and in the bass parts, that is, in the highest and lowest ranges. Each voice plays in a different tempo, enabling the trumpet to repeat the lines several times over. At the end, it repeats the entire melody a total of ten times – once for each commandment. Into this powerful canon Bach weaves the chorus, ushered in by a prelude in the strings. It first appears together with the instruments which bear structure of the canon. The polyphonic theme recalls the chorale by turning it around, rising at first from the lower fifth to the tonic and then fortifying this note with repetitions. This is precisely the point where the commandment concerning love is mentioned. This commandment is contained in the law. In this way, the entire movement seems to become infused with majesty, extreme density and intensity, an impression which Bach obviously intended for this, to his mind so important, topic.

The following recitative also embodies a theological statement found in the sequence of notes in the continuo. They first rise nearly an entire octave and then fall again – the text here speaks of God and how one should choose the Lord to his delight, before turning its attention to humankind and how we are dependent on God's grace and kindness. The ensuing, extremely heartfelt soprano aria is seconded by two oboes playing in thirds. The recitative which follows gains a visionary character from the string accompaniment; Bach uses melody and harmony to emphasize words such as *betrübe* (sadden), *bei ihm vorübergeh* (pass him by), *hasse* (hating) or *Freudenleben* (joyous life), while the granting of grace acquires an arioso character. In the final aria of this cantata, the trumpet and the alto voice enter into an unusual alliance before a choral movement, whose text has been lost, concludes this magnificent cantata. Martin Petzoldt once suggested using the eleventh verse of the hymn *Herr, dein Recht und dein Gebot* (Lord, Thy Law and Thy Commandment), a twelve-verse paraphrase of the Decalogue by an unknown poet, "owing to its connection to the key word, its biblical-theological principles, its *de tempore* utility and musical principle". This recording follows Werner Neumann's more modern recommendation. Even without the text, the extraordinary use of harmony is apparent from the very beginning, and is matched by an extraordinary rise in the bass voice at the end of the chorale.

*

Jesu, thou who this my spirit BWV 78

Composed for: September 10, 1724
Performed on: Fourteenth Sunday after Trinity
Text: taken from the hymn with the same opening by Johann Rist (1641). Retained word for word: verses 1 and 12 (movements 1 and 7); reworded (author unknown), but with literal quotations from verses 3 to 5 and 10 (movements 2-6)
Complete editions: Bach Edition 18: 257 – New Bach Edition I/21: 117

On the fourteenth Sunday after Trinity, the Gospel reading in Leipzig's churches cited the healing of the ten lepers (Luke 17, 11ff.). Bach wrote this chorale cantata during his second year as cantor in Leipzig to enframe the sermon for the day. Oddly enough, it makes only marginal reference to this text. Instead, a reflection on Jesus' suffering is the central theme. This can change a curse into a blessing, soothe a guilty conscience and allow Christians to face the future once again with confidence. Was it the text of the chorale (and the fact that the author followed it so closely) which suggested this independent train of thought? Did Bach write this music after consulting with the preacher? Or was he free to endow personal aspects with such an air of importance?

The second movement in this cantata is a light-hearted, hastening duet which has attained a certain degree of popularity, although it is only the second in a pair of unusual movements. This blithe piece – whose "weak feet" also find expression in the harpsichord part – stands in stark contrast to the introductory movement. Bach wrote the latter in the form of a 27-part passacaglia on a motif which descends chromatically through the

interval of a fourth in order to begin again on the tonic. As in the organ passacaglia BWV 582, this is not only clearly audible in the bass, but is also assigned to various other voices, occasionally being recognizable only in the harmonic structure. This motif had already been used in the Easter cantata Bach wrote in Weimar *Christ lag in Todesbanden* BWV 4. He then used this in the "Crucifixus" section of his Mass in B Minor. In this cantata moreover, each line of the chorale is individually anticipated and related to the meaning of the text by the other voices when finally sung by the soprano above these harmonies or melodic lines.

The recitative no. 3 emphasizes the sinfulness, mortality and evil referred to in the text by means of large, harmonically diminished intervals. Although the text quotes verses from the chorale, Bach does not take over any of its melodic elements. The last line alone is set in an arioso style, as if inwardly confessing the wrongdoing mentioned here. Alfred Dürr, who especially admired this cantata, invites us to "hear guilt sweeping through (scales) and the heart dancing with relief (staccato figures)" in the flute passages. *So stehet Jesu mir zur Seiten* is expressed in long, drawn-out notes, and *beherzt und sieghaft* by syncopated notes which attack the rhythm. An especially expressive, accompanied recitative follows. At the words *Kron und Grab*, the singer has to master an interval of nearly one and a half octaves. Frequent changes in tempo and character underscore the significance which Bach apportions to this piece in the dramatic *ductus* of the cantata. At the end of the recitative, the chorale text is quoted again; this time, Bach also draws on the music of the chorale, although it is so embellished as to be almost unrecognizable. The following final aria resembles a double concerto for oboe, bass, strings and basso continuo. This energetic piece is based on a cadence-like motif, creating the impression that the piece ends after but a few notes – perhaps an expression of the fulfillment of which the text speaks with such conviction.

*

God the Lord is sun and shield BWV 79

Composed for: October 31, 1725
Performed on: Reformation Day
Text: author unknown. Movement 1: Psalm 84, 12. Movement 3: verse 1 of the hymn *Nun danket alle Gott* by Martin Rinckart (1636). Movement 6: final verse of the hymn *Nun laßt uns Gott, dem Herren* by Ludwig Heimbold (1575)
Complete editions: Bach Edition 18: 289 – New Bach Edition I/31: 3

Legend has it that Martin Luther posted his 95 theses regarding indulgences and penitence on the portal of the Castle Church in Wittenberg on October 31, the day before All Saints' Day, in 1517. This date was very quickly linked to the start of the Reformation, even if historical scholarship is always careful to clearly distinguish between cause and occasion. The schism between the churches, in particular, had not only far-reaching consequences, but a plethora of causes as well. In the year 1667, finally, the Saxon Elector Georg the Second declared October 31 to be Reformation Day – one of the highest holidays in all of Protestantism.

Hence it is obvious that this day called for an especially festive cantata to be performed at church services in Leipzig. This festive character is first expressed in the instrumentation. Two horns and timpani, oboes and

strings are required for this cantata; for a later performance (presumably 1730) Bach added two flutes playing *colla parte*. Moreover, one of these flutes replaced the oboe in the aria no. 2; this is the form followed in this recording.

Bach begins with a horn motif in thirds sounding above a pounding rhythm in the timpani. These repeated notes are then taken up by the strings and winds as the starting point of a driving fugue subject. The chorus presents the first portion of the text in short, polyphonic sections and in the high range; when the text arrives at *Er wird kein Gutes mangeln lassen*, Bach employs the instrumental subject from the fugue. The end of this intricate, impressive chorale movement refers back to its beginning.

The theme in the horns reappears to provide a framework for the chorale no. 3. Did this perhaps mark a gap left in the cantata for the sermon? The aria no. 2, by contrast, takes up the text of the introductory chorus in order to exclaim in joyful concert the benefits conferred on humankind by God's protective shield.

The second section of the cantata begins with a recitative. In this movement we can readily appreciate Bach's almost emblematic skill in interpreting a text: the upward movement of the voices at the words *durch dein Wort gewiesen*, the darker harmonies at *fremdem Joch* ([under an] alien yoke), and the figuration of a cross when the true path is perceived. The following duet takes its start immediately afterward, without any instrumental introduction. By thus appearing to link up the vocal parts, Bach seems to have intended to illustrate the text *Gott, verlaß die deinen nimmermehr.* At the same time, the insistent motif spanning an entire octave and played unisono by all of the violins seems to promise the security of all-encompassing wholeness. Obbligato horns are added to the final chorale to create six-part harmony, thus helping the piece reach a festive finale worthy of the day being celebrated.

Bach later re-used three movements from this cantata for other compositions: movements 1 and 5 for the Gloria of the Mass in G Major, BWV 236 (Edition Bachakademie vol. 72), movement 2 for movement 5 of the Mass in A Major BWV 234 (vol. 71).

Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu BWV 77

Création: le 22 août 1723
Destination: pour le treizième dimanche après la Trinité
Texte: d'après Johann Knauer (1720). Mouvement 1: Luc 10, 27. Mouvement 6 est retransmis sans texte. Employé ici sur une proposition de Werner Neumann: Strophe 8 du lied «O Gottes Sohn, Herr Jesu Christ» (Ô Fils de Dieu, Seigneur Jésus-Christ) de David Denicke (1657).
Éditions complètes: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

Le texte de cette cantate est un arrangement. Nous ne connaissons pas le poète de cet arrangement. On se perd souvent en conjectures à savoir dans quelle mesure Bach remania lui-même les textes de cantates qui ne lui plaisaient pas tellement – comme ceux de Christiane Mariane von Ziegler. Dans les cas où on est en mesure de comparer l'original et l'arrangement, on remarque en tout cas à chaque fois que ces modifications ne sont pas dues au hasard et ne sont pas non plus destinées à faciliter la composition.

Dans le cas de la cantate présente, à en croire les observations de Martin Petzoldt, la particularité de l'arrangement se trouve «dans sa mise en relief bien plus marquée que son modèle, de la simultanéité de l'amour de Dieu et du prochain ainsi que dans l'accent mis sur l'impuissance de la volonté humaine» (Programme de la 1ère semaine Bach à Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, février 1999). Donc toutes ces modifications se rapportent à la théologie du texte, à la qualité de la prédication en quelque sorte. Mais cette cantate est aussi au niveau de la musique un monument, témoin de la théologie de Bach. Le chœur d'introduction tout particulièrement fait partie de ce genre d'œuvres d'art que l'on ne peut guère reconstituer directement à l'écoute mais uniquement par le moyen de l'observation et de la connaissance.

Ce jour-là, on lisait la parabole du bon Samaritain (Luc 10, 25-37). C'est ici, au cours de la discussion entre Jésus et un docteur de la loi que se trouve la phrase par laquelle la cantate débute: «Du sollt Gott, deinen Herren, lieben...» (Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu ...). Cette phrase est suivie du commandement de l'amour du prochain de même importance. L'Évangile selon Matthieu ajoute à la même histoire la phrase «la Loi tout entière et les prophètes dépendent de ces deux commandements». Ayant ces pensées en tête, Bach saisit ce qu'il y a de plus importants comme livre de cantiques: le choral de catéchisme «Dies sind die heilgen zehn Gebot» (Voici les dix saints commandements) de Martin Luther. La mélodie de ce lied commence par répétitions de tons marquées, insistants, on peut même dire, gravant la Loi sur les Tables des lois. Cette mélodie donc encadre le mouvement d'introduction, mené en canon: dans la voix de la trompette et dans la basse, dans les registres les plus hauts et les plus bas donc. Les deux voix ont un mouvement rythmé différemment, la trompette répétant plusieurs fois les versets. À la fin, elle répète toute la mélodie et s'élève ainsi dix fois au total – ce qui correspond à une intervention pour chaque commandement. Bach insère au sein de cet énorme canon le chœur préludé par les cordes. Sa première intervention tombe en même temps que l'ensemble canon des instruments. Le thème exécuté en polyphonie ressemble au choral dans lequel il l'inverse, tout d'abord en augmentant de la quinte inférieure au son fondamental pour se consolider dans ce son en répétitions. C'est justement à cet endroit qu'il est question du commandement sur l'amour. Le commandement sur l'amour du prochain est contenu dans la Loi. C'est ainsi que se crée une impression de majesté, de grande densité et intensité, impression que Bach avait prévu pour ce thème qui lui semblait important.

Le récitatif suivant contient également un message théologique, à savoir dans la suite des sons du continuo. Ils augmentent presque d'une octave d'abord et redescendent ensuite – le texte parle de Dieu que l'on a choisi pour son bonheur, continue sur l'homme et sa dépendance vis à vis de la grâce et de la bonté de Dieu. L'air ardent de soprano qui suit, est secondé de deux voix de hautbois jouées en tierces. Le récitatif suivant prend un caractère visionnaire grâce à l'accompagnement des cordes; Bach accentue les mots «betrübe» (afflige), «bei ihm vorübergeh» (passe devant lui), «hasse» (hais) ou «Freudenleben» (félicité) par les voix et les harmonies, et un arrangement arioso illustre l'octroi de la grâce. La trompette et l'alto s'engagent dans un rapport tout à fait inhabituel dans le dernier air de cette cantate avant qu'un mouvement de choral retransmis sans texte ne clôture cette merveilleuse cantate. Martin Petzoldt a, en attendant, proposé d'utiliser, «en rapport avec la réplique, avec le principe biblique et théologique, avec l'emploi de tempore et le principe musical», la onzième strophe du lied «Herr, dein Recht und dein Gebot» (Seigneur, ton droit et ton commandement), une paraphrase en douze strophe du Décalogue écrite par un poète inconnu. L'enregistrement présent reprend la forme que Werner Neumann avait conseillé à l'époque. Même sans en avoir le texte, on remarque dès le début l'harmonie particulière qui correspond dans sa bizarrerie à une montée de la voix de basse à la fin du choral.

*

Jésus, toi qui as par ton martyre BWV 78

Création: le 10 septembre 1724
Destination: pour le 14ème dimanche après la Trinité
Texte: d'après le lied qui a le même début de Johann Rist (1641). Conservées mot pour mot: Strophes 1 et 12 (Mouvements 1 et 7); remaniées (auteur inconnu), mais avec des citations mot à mot des strophes 3 à 5 et 10 (Mouvements 2-6).
Éditions complètes: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

Le 14ème dimanche après la Trinité, on lisait, dans les églises de Leipzig, l'Évangile des dix lépreux (Luc 17, 11 et suivantes). La cantate-choral que Bach écrivit lors de sa deuxième année de fonction pour encadrer le sermon, n'avait qu'un rapport marginal avec ce texte, ce qui est une chose bien étrange. C'était bien plus la Passion de Jésus qui était au centre de sa contemplation. Cette Passion transforme la malédiction en bénédiction, apaise la conscience et redonne au chrétien une nouvelle confiance dans l'avenir. Était-ce la directive que le texte du choral donnait (et le respect extrême du texte par le poète) qui suggéra ce raisonnement autonome? Est-ce que Bach écrivit sa musique en accord avec le prédicateur? Ou était-il libre de mettre en musique des aspects individuels d'une manière si prononcée?

Le duo n° 2, rapide et joyeux, de cette cantate est devenu célèbre. Certes il ne représente que la deuxième partie d'un couple de mouvements inhabituel. Le mouvement d'introduction est à l'opposé de ce morceau enjoué – dont les «pas faibles» s'expriment également en continuo. Bach l'écrit sous forme d'une passacaille en 27 parties sur un motif qui descend d'une quarte à chaque fois en sections de sons chromatiques pour recommencer alors sur la tonique. Comme dans la Passacaille pour

orgue BWV 582, ceci se fait non seulement nettement dans la basse mais aussi par une répartition sur les autres voix, ce que l'on ne peut reconnaître par moments que dans la structure harmonique. Il avait utilisé ce motif une fois déjà dans la cantate de Pâques de Weimar «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) (BWV 4), puis dans la cantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» (Pleurs et lamentations, tourments et découragement) (BWV 12). À partir de là, il le reprit dans le «Crucifixus» de la Messe en si mineur. Dans la cantate présente, par l'intermédiaire de ces harmonies et/ou tracés, chaque vers de choral est en plus préimité par chacune des autres voix et sous-tendu en rapport avec le texte quand finalement le soprano se met à l'interprèter.

Le récitatif n° 3 met l'accent sur les péchés, le sort des hommes mortels, le mal dont il est question dans le texte en de grands intervalles harmoniques diminués. Bien que le texte cite des versets du choral, Bach renonce à reprendre des éléments mélodiques. Le dernier vers sera le seul arrangé en arioso, intériorisant et avouant en quelque sorte les méfaits dont il est question dans le texte. Alfred Dürr qui a décrit cette cantate avec une admiration particulière, invite à «entendre, dans les passages joués par la flûte, la radiation de la faute (gamme) ainsi que les sauts du cœur allégé (figuration en staccato)». Le vers «So stehet Jesu mir zur Seiten» (Jésus sera à mes côtés) est exprimé par de longs tons tenus, «behrzt und sieghaft» (vaillant et vainqueur) par le rythme de syncopes attaquantes. Un récitatif en accompagnato particulièrement expressif vient s'associer au mouvement précédent. Pour chanter «Kron und Grab» (la couronne et le tombeau), le chanteur doit surmonter un intervalle de presque une octave et demie. L'alternance fréquente entre le rythme et le caractère souligne l'importance que Bach avait attribué à ce morceau dans la dramaturgie de la cantate. Le texte du choral est à nouveau cité à la fin du récitatif ; cette fois-ci, la musique de Bach a recours à la musique du choral pour les orner au point de les rendre méconnaissables. Le dernier air qui suit, ressemble à un double concert pour hautbois, basse, cordes et basse continue. Le morceau entraînant est basé sur un motif cadencé. Ainsi après quelques notes, on a déjà l'impression que le morceau est arrivé à sa conclusion et à sa fin – peut-être une expression de l'accomplissement dont le texte parle avec certitude.

*

Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier BWV 79

Création: le 31 octobre 1725
Destination: la Fête de la Réformation
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 84, 12. Mouvement 3: Strophe 1 du lied «Nun danket alle Gott» (Maintenant rendons tous grâce à Dieu) de Martin Rinkkart (1636). Mouvement 6: dernière strophe du lied «Nun laßt uns Gott, dem Herren» (Maintenant laissenous, Dieu, le Seigneur) de Ludwig Heimbold (1575).
Éditions complètes: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Selon la tradition, Martin Luther afficha en 1517, le 31 octobre, la veille de la Toussaint, ses 95 thèses au sujet des indulgences et de la pénitence aux portes de l'église de château de Wittenberg. Peu de temps après, le début de la Réformation fut associée à cette date, même si les sciences historiques se plaisent à faire la différence entre les raisons et les origines. Le processus de la scission de l'église en particulier avait non seulement des conséquences d'une grande portée mais aussi des origines complexes. En 1667, le Prince électeur de Saxe, Georges II, prescrivit enfin le 31 octobre comme Jour de la Réformation qui

est devenu l'un des jours de fête les plus importants de la chrétienté protestante.

Il est évident que l'on jouait à ce jour précis, au cours des services religieux de Leipzig, une cantate particulièrement solennelle. La solennité s'exprime d'abord par l'effectif. Deux cors et timbales en plus des hautbois et des cordes jouèrent dans cette cantate; lors d'une exécution ultérieure (probablement en 1730), Bach y ajouta deux flûtes jouant en colla parte. L'une des flûtes remplaça, en outre, le hautbois dans l'air n° 2, c'est sous cette forme que le morceau a été enregistré ici.

Bach commence par un motif en tierces joué par les cors, motif qui sonne au-dessus du rythme palpitant des timbales. Les cordes et les instruments à vent reprennent ces répétitions de tons comme point de départ pour un sujet de fugue plein d'entrain. Le chœur interprète le premier segment de texte en phases brèves, polyphoniques et dans des registres élevés; pour illustrer le texte «Er wird kein Gutes mangeln lassen» (Il ne refuse aucun bien à ceux qui marchent dans la perfection), il reprend le sujet de la fugue instrumentale. Ce beau mouvement de chœur représentatif se termine sur une reprise du début.

Le sujet du cor revient dans le choral n° 3 solennel et présentant une grande assurance et y forme le cadre. La cantate a-t-elle été interrompue ici pour y insérer le sermon? L'air n° 2 reprend par contre le texte du chœur d'introduction pour expliquer dans une joie concertante les avantages qu'apporte la protection de Dieu aux humains.

La deuxième partie de la cantate commence par un récitatif. L'auditeur est confronté là, presque normalement, à l'art magistral que Bach possédait pour illustrer les textes: la conduite vers le haut des voix sur les mots «durch dein Wort gewiesen» (l'as indiqué par ta parole), l'assombrissement harmonique sur «fremden Joch» (joug d'autrui), les dièses lors de la reconnaissance du vrai chemin. Le duo suivant s'élève immédiatement après, sans introduction instrumentale. On a l'impression que Bach avait voulu décrire le «Nimmermehr Verlassen» (Ne plus jamais abandonne) en enchaînant apparemment les voix vocales les unes avec les autres. Le motif, joué par tous les violons à l'unisson et englobant avec insistance une octave, promet en même temps la sécurité qu'offre un ensemble universel. Le choral final s'élargit grâce à la conduite obligée des cors en six voix et fournit ainsi au morceau l'occasion de présenter un final solennel conformément aux circonstances.

Bach a réutilisé plus tard, dans d'autres œuvres, trois mouvements de cette cantate: les mouvements 1 et 5 dans le «Gloria» de la Messe en sol majeur, BWV 236 (Edition Bachakademie Vol. 72), le mouvement 2 dans la Messe en la majeur BWV 234 (Vol. 71), le mouvement 5.

Debes amar a Dios, Tu Señor BWV 77

Génesis: para el 22 de agosto de 1723
Destino: 13° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Libre según Johann Knauer (1720). Movimiento 1°: San Lucas 10, 27. El movimiento 6° ha llegado sin texto a la posteridad. Por sugerencia de Wener Neumann cabe utilizar aquí la estrofa 8 del cántico "Oh, Hijo de Dios, Señor Jesucristo" de David Denicke (1657).
Ediciones generales: BG 18: 235 – NBA I/21: 3

El texto de esta cantata es una adaptación de autor desconocido. A menudo se elucubra en qué medida readaptaba el propio Bach los textos de las cantatas que no eran necesariamente de su agrado, como los de Christiane Mariane von Ziegler. En los casos que permiten cotejar el original con el arreglo se advierte que esas alteraciones no están hechas al azar ni destinadas tampoco a facilitar la composición.

Lo peculiar del arreglo de la cantata aquí grabada reside "en una cercanía más intensa en comparación con el original, en el énfasis que recae sobre la identidad entre amor a Dios y amor al prójimo y en la manera de articular la impotencia de la voluntad humana" (Martin Petzold – Programa impreso para la 1° Semana de Bach en Stuttgart, Academia internacional Bach, Stuttgart, febrero de 1999). Todas estas modificaciones están referidas por tanto a la teología del texto, es decir, a su aptitud para la prédica. Ahora bien: musicalmente hablando, esta cantata es otro monumento a la teología bachiana. Ante todo la entrada coral cabe en la categoría de obras artísticas que casi nunca revelan todo su valor intrínseco con sólo escucharlas, sino a fuerza de observación y conocimiento de la materia.

Ese día se dio lectura a la Parábola del Buen Samaritano (San Lucas 10, 25-37). Durante la disputa con un intérprete de la ley fue pronunciada la frase con la que se inicia la cantata: "Debes amar a Dios, tu Señor..." seguida por el Mandamiento no menos trascendental del amor al prójimo. El Evangelio según San Mateo adjunta a la misma parábola una frase que dice "De estos dos mandamientos depende toda la ley y los profetas". Con estas ideas en mente recurre Bach a lo más importante que aporta el libro de cánticos: el coral para el Catecismo "Estos son los sagrados Diez Mandamientos" de Martín Lutero. La melodía de este canto empieza por unas notas repetidas marcadas, insistentes que parecen estar grabando a cincel las Tablas de la Ley. Esta melodía canónica sirve de marco al movimiento de entrada, resonando en la trompeta y en el bajo continuo, vale decir en los registros más agudo y más grave. Las dos voces difieren en sus respectivos *tempi* de modo que la trompeta puede repetir los versos varias veces. Por último repite la melodía entera, con diez ataques en total, uno por cada mandamiento. Es en este imponente canon donde Bach monta el coro con preludio de cuerdas. Su primera entrada coincide con la arquitectura canónica de los instrumentos. El tema, de desarrollo polifónico, se asemeja al coral al invertirlo, ascender de la quinta inferior a la tónica para consolidar esta última a fuerza de repeticiones. Precisamente en este punto se articula el mandamiento del amor al prójimo que forma parte de las Tablas de la Ley. El movimiento entero adquiere así un aire de majestad, una gran densidad e intensidad, conforme a las intenciones de Bach que atribuía evidente importancia a este tema.

El recitativo que sigue encierra un mensaje teológico que se articula en la secuencia de las notas del bajo continuo. Éstas empiezan por subir casi una octava para

volver a descender al tiempo que el texto habla del Dios que ha sido elegido por el propio bien para hablar luego del hombre que está a merced de la gracia y la bondad divinas. El aria subsiguiente para soprano, muy íntima, está secundada por dos oboes que forman intervalos de tercera. El recitativo siguiente asume carácter visionario en virtud de su acompañamiento de cuerdas; Bach enfatiza palabras como "aflige", "pasa por él", "odia" o "dulce vida" mediante la línea melódica y las armonías así como musicaliza la concesión de la Gracia al estilo arioso. La trompeta y el contralto se aúnan en la última aria de esta cantata de uno modo en extremo inusual antes de que un movimiento coral sin texto ponga fin a esta grandiosa cantata. Martin Petzold ha sugerido hace poco utilizar la undécima estrofa del cántico "Señor, tu derecho y tu mandamiento" de las doce que componen esa paráfrasis del Decálogo escrita por autor desconocido. La presente grabación se ciñe a la recomendación válida en su tiempo de Werner Neumann. Dejando incluso de lado el texto llama la atención al inicio mismo el singular armazón armónico que culmina en una sorprendente ascensión del bajo continuo al final del coral.

*

Jesús, tú que a mi alma BWV 78

Génesis: para el 10 de septiembre de 1724
Destino: El 14° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Según el cántico de igual comienzo de Johann Rist (1641). Reproducción literal: estrofas 1 y 12 (movimiento 1 y 7); readaptación (autor desconocido), pero con citas literales de las estrofas 3 a 5 y 10 (movimientos 2-6).
Ediciones generales: BG 18: 257 – NBA I/21: 117

El 14° domingo posterior a la Trinidad se dio lectura en las iglesias de Leipzig al Evangelio que narra la curación de los diez leprosos (San Lucas 17, 11 ss.). Curiosamente, la cantata coral que escribió Bach en su segundo año como cantor en complemento de la prédica de aquel día se refiere a este texto sólo de forma marginal. Lo que Bach sitúa en el foco de atención es en cambio la Pasión de Jesucristo, la que hace una bendición de la maldición, aplaca las conciencias y permite a los cristianos contemplar el futuro con renovado optimismo. ¿Fue acaso el texto del coral (y su rigurosa observancia por el autor) el que prescribió este discurso independiente? ¿Compuso Bach su música de mutuo acuerdo con el predicador? ¿O estaba en libertad para cargar tanto los acentos en aspectos personales?

Lo más conocido de esta cantata es el alegre Dúo N° 2 que constituye ciertamente sólo la segunda parte de un par de movimientos nada común. El movimiento de entrada presenta un contraste absoluto al temperamento de esta pieza cuyos "débiles pies" se manifiestan también en el continuo. Bach lo compuso como un pasacalle de 27 variaciones sobre un motivo que desciende a pasos cromáticos de cuarta en cuarta para recomenzar por la tónica. Como ocurre en el Pasacalle BWV 582

para órgano, el motivo se reconoce de forma muy audible no sólo en el bajo, sino repartido también entre otras voces, aunque a veces se percibe solamente en el armazón armónico. Bach había utilizado ya este motivo en la cantata pascual "Cristo yacía en los lazos de la muerte" (BWV 4) y después en la cantata "Llorar, quejarse, preocuparse, vacilar" (BWV 12). De allí lo incorporó en el "Crucifixus" de la Misa en si menor. En la cantata aquí incluida, por encima de estas armonías o de la línea melódica cada verso del coral es además imitado previamente por las demás voces en estrecha relación con el texto antes de su interpretación en soprano.

El Recitativo N° 3 enfatiza en grandes intervalos disminuidos los pecados, la mortalidad y la maldad que menciona el texto. Si bien éste cita versos del coral, Bach se abstiene de incorporar elementos melódicos, adaptando sólo el último verso con un arioso, que parece interiorizar y admitir la fechoría que narra el texto. Alfred Dürr, que describió esta cantata con suma admiración, invita "a percibir la cancelación de la culpa (escalas) y los brincos del corazón aliviado (figuras en stacatto)". "Que Jesús esté a mi lado" se traduce en prolongadas fermatas, "resuelto y victorioso", en el ritmo de síncopas al ataque. Se oye a continuación un recitativo accompagnato muy expresivo. Para entonar "Trono y sepultura" el cantor tiene que salvar un intervalo de casi una octava y media. Los frecuentes cambios de tempo y carácter subrayan la importancia que Bach atribuyó a esta pieza en la dramaturgia de la cantata. El texto del coral vuelve a ser citado al final del recitativo; la música bachiana también recurre esta vez a la música del coral, pero para adornarla hasta lo irreconocible. La aria siguiente, la última, recuerda un doble concierto para oboe, bajo, cuerdas y bajo continuo. Esta vibrante composición se basa en un motivo similar a una cadencia. Así, al cabo de unas pocas notas tiene uno la impresión de que la pieza ha terminado, expresión quizá de la plenitud que enfatiza el texto.

*

Dios Nuestro Señor sol y escudo es BWV 79

Génesis: para el 31 de octubre de 1725
Destino: Fiesta de la Reforma
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: Salmos 84, 12. Movimiento 3: estrofa 1 del cántico "Dad todos las gracias a Dios" de Martin Rinckart (1636). Movimiento 6: estrofa final del cántico "Dejadnos a Dios, nuestro Señor" de Ludwig Heimbold (1575).
Ediciones generales: BG 18: 289 – NBA I/31: 3

Dicen las crónicas que el 31 de octubre del año 1517, en la víspera de Todos los Santos, Martín Lutero clavó sus 95 tesis sobre las indulgencias y la penitencia en las puertas de la iglesia del castillo de Wittenberg. Al poco tiempo se asociaba a esta fecha el inicio de la Reforma, si bien la ciencia histórica tiende a distinguir entre motivo y causa. Sobre todo el proceso de división de la Iglesia tuvo no sólo consecuencias de gran alcance sino además una multiplicidad de causas. En 1667 el 31 de octubre fue proclamado finalmente Día de la Reforma por disposición de Georg II, Príncipe Elector de Sajonia, instaurando así una de las fiestas supremas de la cristiandad protestante.

Es obvio que en este día se ejecutara una cantata de especial solemnidad en los oficios religiosos celebrados en Leipzig. La solemnidad se traduce en primer lugar en la instrumentación. En la presente cantata intervienen dos cornos y timbales además de oboes y cuerdas; en

una presentación más tardía (probablemente en 1730) Bach añade dos flautas acompañantes *colla parte*. Una de ellas sustituyó además al oboe en el Aria N° 2; ésa es la versión aquí grabada.

Bach comienza por un motivo que avanza en terceras tocado por los cornos por sobre el ritmo palpitante de los timbales. Estas notas repetitivas son recogidas seguidamente por las cuerdas y los vientos como punto de partida de un tema fugado lleno de dinamismo. El coro entona el primer pasaje del texto en tramos concisos, polifónicos; para el texto "Él no hará escasear nada de lo bueno" incorpora el tema instrumental fugado. Un retorno a la entrada pone fin a este movimiento coral de alto valor estético y representativo.

El tema del corno regresa como un contexto musical en el Coral N° 3 que derrocha aplomo y solemnidad. ¿Se dividiría la cantata en este punto para intercalar la prédica? El texto del coro inaugural recoge en cambio el Aria N° 2 para expresar con júbilo concertante el provecho que depara a los humanos la protección divina.

La segunda parte de la cantata empieza por un recitativo. El oyente puede apreciar en ella la manifestación cuasi típica del arte bachiano de interpretar los textos: la ascensión de las voces hasta la frase "guiado por tu palabra", el opacamiento armónico en "yugo ajeno", la figura de la cruz al reconocer el camino justo. Sin transición alguna ni acompañamiento instrumental emerge el siguiente dúo. La aparente concatenación de voces cantantes induce a pensar que Bach deseaba describir el "No abandonar jamás". La certidumbre de unicidad absoluta es la promesa que expresa el insistente motivo que abarca una octava y que comparten al unísono todos los violines. El coral final se amplía hasta seis voces por la línea melódica obligada de los cornos conduciendo así la composición a un final festivo y acorde con la fecha.

Posteriormente ha vuelto a emplear Bach tres movimientos de esta cantata en otras obras: los movimientos 1 y 5 en el "Gloria" de la Misa en Sol mayor, BWV 236 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 72), movimiento 2 de la Misa en La mayor (Vol. 71) BWV 234, movimiento 5.

Vol. 26

Kantaten • Cantatas

BWV 80-82

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 81), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 80, 82)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 80-82), Wolfram Wehnert (BWV 81)

Aufnahmeort/Place of recording/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 80-82), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 80)

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
BWV 80: September / Oktober 1983. BWV 81: Februar 1971, Juli / Oktober 1983. BWV 82: Juli 1983

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Anne Paris-Glaser, Sylvie Roy
Traducción al español: Julián Aguirre Munoz de Morales, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ein feste Burg ist unser Gott *BWV 80 (25'05)*

A mightly fortress is our God • C'est un rempart que notre Dieu • Una recia fortaleza nuestro Dios es

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Lutz Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe, Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe, Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Franz Schaffner (No. 1), Hans-Joachim Erhard - Organo • Christian Kabitz - Cembalo

Jesus schläft, was soll ich hoffen *BWV 81 (18'18)*

Jesus sleeps, what should my hope be • Jésus dort, que puis-je espérer • Jesús duerme ¿qué he de esperar

Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Barbara Schlenker, Christina Rettich - Flauto dolce • Helmut Koch, Hanspeter Weber - Oboe d'amore • Helmut Veihelmann, Hannelore Michel (Nos. 4, 5 & 7) - Violoncello • Harro Bertz, Manfred Gräser (Nos. 4, 5 & 7) - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ich habe genung *BWV 82 (23'19)*

I have now enough • J'ai ce qu'il me faut • Tengo suficiente

Dietrich Fischer-Dieskau - basso • Günther Passin - Oboe • Kurt Etzoldt - Fagotto • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 80, 81)
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 80) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 80 **„Ein feste Burg ist unser Gott“**

No. 1	Coro:	Ein feste Burg ist unser Gott	1	6:10
	Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 2	Aria (B) con Choral (S):	Alles, was von Gott geboren	2	3:55
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Erwäge doch, Kind Gottes	3	1:59
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (S):	Komm in mein Herzenshaus	4	3:35
	Violoncello, Cembalo			
No. 5	Choral:	Und wenn die Welt voll Teufel wär	5	3:28
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Recitativo (T):	So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne	6	1:22
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Duetto (A, T):	Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen	7	3:25
	Oboe da caccia, Violine, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 8	Choral:	Das Wort sie sollen lassen stahn	8	1:11
	Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo			

Total Time BWV 80 25:05

BWV 81 **„Jesus schläft, was soll ich hoffen“**

No. 1	Aria (A):	Jesus schläft, was soll ich hoffen?	9	5:03
	Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Herr! warum trittest du so ferne?	10	1:22
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Die schäumenden Wellen von Belials Bächen	11	3:16
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Arioso (B):	Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?	12	1:30
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Schweig, aufgetürmtes Meer!	13	5:22
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			

No. 6	Recitativo (A):	Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort	14	0:35
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Unter deinen Schirmen	15	1:10
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 81 18:18

BWV 82 **„Ich habe genung“**

No. 1	Aria (B):	Ich habe genung, ich habe den Heiland	16	7:39
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Ich habe genung! Mein Trost ist nur allein	17	1:34
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (B):	Schlummert ein, ihr matten Augen	18	9:18
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (B):	Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!	19	0:55
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (B):	Ich freue mich auf meinen Tod	20	3:53
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 82 23:19

Total Time BWV 80, 81, 82 66:42

BWV 80

1. Coro

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alte böse Feind,
Mit Ernst ers itzt meint
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist,
Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

2. Aria

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.
Mit unser Macht ist nichts getan,
Wir sind gar bald verloren.
Es streit' vor uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren.

Wer bei Christi Blutpanier
In der Taufe Treu geschworen,
Siegt im Geiste für und für.
Fragst du, wer er ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herre Zebaoth,
Und ist kein andrer Gott,
Das Feld muß er behalten.
Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.

1. Chorus

A mighty fortress is our God,
A sure defense and armor;
He helps us free from ev'ry need
Which us till now hath stricken.
The ancient wicked foe,
Grim is his intent,
Vast mighty and deceit
His cruel weapons are,
On earth is not his equal.

2. Aria

All that which of God is fathered
Is for victory intended.
With our own might is nothing done,
We face so soon destruction.
He strives for us, the righteous man,
Whom God himself hath chosen.

Who hath Christ's own bloodstained flag
In baptism sworn allegiance
Wins in spirit ever more.
Ask thou who he is?
His name: Jesus Christ,
The Lord of Sabaoth,
There is no other god,
The field is his forever.
All that which of God is fathered
Is for victory intended.

1. Chœur

C'est un rempart que notre Dieu,
Une invincible armure;
Il est notre délivrance de toute épreuve
Qui s'est abattue sur nous.
Le vieil ennemi
Redouble de courroux à présent,
Son féroce armement est
La puissance et beaucoup de ruse,
Il n'a pas son pareil sur la terre.

2. Air

Tout ce qui est né de Dieu
Est élu pour la victoire.
Notre puissance ne suffit pas,
Nous sommes très vite perdus.
Celui qui combat pour nous
C'est l'homme juste
Que Dieu lui-même a élu.
Celui qui, par la bannière du Christ,
A juré fidélité par le baptême
Triomphe toujours dans l'esprit.
Demandes-tu qui il est?
Son nom est Jésus-Christ,
Le Seigneur Sabaot,
Et il n'existe aucun autre dieu.
Il doit rester maître du terrain.
Tout ce qui est né de Dieu
Est élu pour la victoire.

1. Coro

Una recia fortaleza nuestro Dios es,
Una buena defensa y arma;
Libéranos El de toda las calamidades
Que ahora nos acontecen.
Nada semejante en el mundo hay
Como el viejo, maligno enemigo
Y de todo rigor,
Cuyas crueles armas
Gran poder y astucia son.

2. Aria

De todo lo que de Dios ha nacido
La victoria ha de ser.
Con nuestro poder nada se puede
Y pronto perdidos estaríamos,
Mas delante de nosotros el fuerte lucha,
Que Dios mismo elegido ha.

Quien con la sangre de Cristo
En el bautismo fidelidad prometido haya
En el Espíritu siempre vencerá.
¿Y preguntas tú quién es El?
Jesucristo se llama,
El Señor de Sabaot,
Ningún otro Dios es,
El campo Suyo permanecerá.
De todo lo que de Dios ha nacido
La victoria ha de ser.

3. Recitativo

Erwäge doch,
Kind Gottes, die so große Liebe,
Da Jesus sich
Mit seinem Blute dir verschriebe,
Wormit er dich
Zum Kriege wider Satans Heer
und wider Welt und Sünde
Geworben hat!
Gib nicht in deiner Seele
Dem Satan und den Lastern statt!
Laß nicht dein Herz,
Den Himmel Gottes auf der Erden,
Zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
Daß Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

4. Aria

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
Und laß dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg! schnöder Sündengraus!

5. Choral

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollten uns verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie saur er sich stellt,
Tut er uns doch nicht,

3. Recitative

Consider well,
O child of God, this love so mighty,
Which Jesus hath
In his own blood for thee now written;
By which he thee
For war opposing Satan's host,
opposing world and error,
Enlisted thee!
Yield not within thy spirit
To Satan and his viciousness!
Let not thy heart,
Which is on earth God's heav'nly kingdom,
Become a wasteland!
Confess thy guilt with grief and pain,
That Christ's own soul to thine be firm united!

4. Aria

Come in my heart's abode,
Lord Jesus, my desiring!
Drive world and Satan out,
And let thine image find in me new glory!
Hence, prideful cloud of sin!

5. Chorale

And were the world with devils filled,
Intending to devour us,
Our fear e'en yet would be not great,
For we shall win the vict'ry
The prince of this world,
How grim may he be,
Worketh us no ill,

3. Récitatif

Considère donc,
Enfant de Dieu, le si grand amour
Auquel Jésus s'est dévoué pour toi
Avec son sang
Avec lequel il t'a enrôlé
Pour guerroyer contre l'armée de Satan
Et contre le monde et ses péchés!

Ne laisse pas de place dans ton âme
Pour Satan et les vices!
Ne permets pas que ton cœur,
Paradis de Dieu sur terre,
Soit ravagé!
Fais le repentir de tes péchés avec affliction
Afin que l'esprit du Christ s'unisse fortement à toi!

3. Recitativo

¡Considera, pues, niño de Dios, tan gran amor,
Que Jesús a Sí Mismo
Con Su sangre por ti se ofrece,
Con la que a ti
Para la lucha contra el ejercito de Satán,
contra el mundo y el pecado,
Te ha comprado!
¡No cedas en tu alma
A Satán ni al pecado!
¡No permitas que en tu corazón
El Cielo de Dios sobre la tierra
En desierto se convierta!
¡Arrepiéntete de tu culpa con dolor,
Para que el Espíritu de Cristo a ti se una!

4. Air

Établis ta demeure dans mon cœur,
Seigneur Jésus, objet de mon désir!
Chasses-en le monde et Satan
Et fais resplendir en moi ton image d'un nouvel éclat!
Disparais, vil et horrible péché!

4. Aria

A la morada de mi corazón ven,
Señor Jesús, mi anhelo!
¡Al mundo y a Satán expulsa
Y permite que Tu imagen en mí nuevamente reluzca!
¡Vete vil, infame pecado!

5. Choral

Et même si le monde était rempli de démons
Prêts à nous dévorer,
Nous n'avons pas beaucoup de crainte,
Sachant que nous en viendrons à bout.
Le prince de ce monde,
Qu'importe sa colère,
Ne peut rien contre nous,

5. Coral

Y aunque el mundo lleno de demonios estuviera
Que devorarnos quisieran,
No tanto temeremos,
Pues la victoria lograremos.
El príncipe de este mundo,
Por más que se revuelva,
Nada hacernos puede,

Das macht, er ist gericht',
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

That is, he is destroyed,
One little word can fell him.

6. Recitativo

So stehe dann
Bei Christi blutgefärbten Fahne,
O Seele, fest!
Und glaube, daß dein Haupt dich nicht verläßt,
Ja, daß sein Sieg
Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
Tritt freudig an den Krieg!
Wirst du nur Gottes Wort
So hören als bewahren,
So wird der Feind gezwungen auszufahren,
Dein Heiland bleibt dein Heil,
Dein Heiland bleibt dein Hort!

6. Recitative 6

So stand then.
Under Christ's own bloodstained flag and banner,
O spirit, firm,
And trust that this thy head betrays thee not,
His victory
E'en thee the way to gain thy crown prepareth!
March gladly on to war!
If thou but God's own word
Obey as well as hearken,
Then shall the foe be forced to leave the battle;
Thy Savior is thy shield.
Thy Savior remains thy refuge.

7. Duetto

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,
Doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

7. Duet 7

How blessed though are those who God hold in their voices,
More blessed still the heart which him in faith doth hold!
Unconquered it abides, can deal the foe destruction,
And shall at last be crowned when it shall death defeat

8. Choral

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein' Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,

8. Chorale 8

That word they must allow to stand,
No thanks to all their efforts.
He ist with us by his own plan,
With his own gifts and Spirit.
Our body let them take,
Wealth, rank, child and wife,

Il est jugé ainsi
Un seul mot peut causer sa perte.

6. Récitatif

Range-toi donc, ô âme,
Sous la bannière du Christ, teintée de sang,

Et crois que ton chef ne t'abandonnera pas,
Oui que sa victoire
Te fraie aussi à toi la voie qui mène à ta couronne!
Engage-toi avec joie dans la guerre!
Si tu n'écoutes et ne considères
Que la parole de Dieu,
L'ennemi sera forcé de battre retraite,
Ton Sauveur reste ton refuge!
Tons Sauveur reste ton refuge.

7. Duo

Bienheureux sont ceux qui portent Dieu sur leurs lèvres,
Mais plus heureux encore est le cœur qui le porte dans sa foi!
Il demeure invaincu et peut battre les ennemis
Et ne sera couronné que lorsqu'il succombera à la mort.

8. Choral

Qu'ils abandonnent la parole
Et qu'ils ne reçoivent pas de récompenses.
Il est prévu à notre programme
Avec son esprit et ses dons.
Qu'ils nous prennent le corps,
Nos biens, notre honneur, enfant et femme,

He aquí, juzgado está,
Y una mera palabra lo puede derribar.

6. Recitativo

¡Así manténte
En las banderas de Cristo de sangre tintadas,
Oh alma, firmemente,
Y cree que tu cabeza no te abandonará,
Que por Su victoria
También a ti tu corona espera!
¡A la guerra con alegría ve!
Si sólo la Palabra de Dios
Escucharas y conservaras,
El enemigo sino huir no podrá,
Mientras que tu Salvador tu muralla será.
Tu Salvador es tu refugio.

7. Dueto

¡Cuán benditos son quienes Dios en la boca llevan
Y mayor bendición la del corazón que a El por la fe en sí lleve!
Invencible permanece y al enemigo derribar puede
Y coronado será al final, cuando la muerte le llegue.

8. Coral

La palabra dejen
Y no sientan gratitud.
El con nosotros cuenta
En Su Espíritu y dones.
Quítennos el cuerpo,
Los bienes, honor, hijos y esposa,

Laß fahren dahin,
Sie habens kein' Gewinn;
Das Reich muß uns doch bleiben.

Let them all be lost,
And still they cannot win;
His realm is ours forever.

BWV 81

1. Aria

Jesus schläft, was soll ich hoffen?
Seh ich nicht
Mit erblaßtem Angesicht
Schon des Todes Abgrund offen?

1. Aria 9

Jesus sleeps, what should my hope be?
See I not
With an ashen countenance
Death's abyss e'en now stand open?

2. Recitativo

Herr! warum trittest du so ferne?
Warum verbirgst du dich zur Zeit der Not,
Da alles mir ein kläglich Ende droht?
Ach, wird dein Auge nicht durch meine Not beweget,
So sonsten nie zu schlummern pfleget?
Du wiesest ja mit einem Sterne
Vordem den neubekehrten Weisen,
Den rechten Weg zu reisen.
Ach leite mich durch deiner Augen Licht,
Weil dieser Weg nichts als Gefahr verspricht.

2. Recitative 10

Lord, why dost thou remain so distant?
Why dost thou hide thyself in time of need?
When all doth me a dreadful end portend?
Ah, will thine eye then not by my distress be troubled,
Whose wont is ne'er to rest in slumber?
Thou showed indeed with one star's brightness
Ere now the newly convert wise men
The proper path to travel.
Ah, lead then me with thine own eyes' bright light,
Because this course doth nought but woe forebode.

3. Aria

Die schäumenden Wellen von Belials Bächen
Verdoppeln die Wut.
Ein Christ soll zwar wie Wellen stehn,
Wenn Trübsalswinde um ihn gehn,
Doch suchet die stürmende Flut
Die Kräfte des Glaubens zu schwächen.

3. Aria 11

The foam-crested billows of Belial's waters
Redoubled their rage.
A Christian, true, like waves must rise
When winds of sadness him surround,
And strive doth the waters' storm
The strength of faith to diminish.

Laissez-les passer,
Ils n'en tireront pas profit;
Le royaume restera le nôtre.

Dejémoslos ir
Pues nada han ganado
Y el Reino nuestro permanece.

1. Air

Jésus dort, que puis-je espérer?
N'ai-je pas vu,
Blême de peur,
Le trou béant de la mort?

1. Aria

Jesús duerme, ¿qué he de esperar?
¿No veo acaso,
Con pálido rostro,
Abierto ya, el abismo de la muerte?

2. Récitatif

Seigneur, pourquoi restes-tu si loin?
Pourquoi te caches-tu au moment de la détresse,
Où une fin misérable m'attend?
Hélas! est-ce que ma misère n'attire pas ton regard
Qui d'ordinaire ne sommeille jamais?
Tu avais donné une étoile
Autrefois aux sages convertis
Pour leur indiquer le bon chemin.
Ah, dirige-moi à la lumière de tes yeux
Car ce chemin promet d'être dangereux.

2. Recitativo

¡Señor! ¿Por qué permaneces tan apartado?
¿Por qué te ocultas en tiempos de necesidad,
Cuando todo me amenaza con un deplorable fin?
¡Ah! ¿No se conmueve por mi aflicción tu mirada,
Que nunca suele dormirse?
Tú guiaste ya con una estrella
A los iniciados Reyes Magos,
Por el camino correcto.
¡Ah! Guíame con la luz de tus ojos,
Pues este camino no promete más que peligros.

3. Air

Les vagues écumantes des ruisseaux de Belial
Redoublent de fureur.
Il est vrai, un chrétien devrait résister comme un roc
Quand des vents déchaînés l'entourent,
Mais les flots qui font rage
Cherchent à affaiblir les forces de la foi.

3. Aria

Las encrespadas olas de los torrentes de Belial
duplican la furia.
Un cristiano debería por cierto estar firme,
Cuando los vientos de la tribulación lo rodeen,
Pero la marea tormentosa busca
Debilitar las fuerzas de la fe.

4. Arioso

Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?

5. Aria

Schweig, aufgetürmtes Meer!
Verstumme, Sturm und Wind!
Dir sei dein Ziel gesetzet,
Damit mein auserwähltes Kind
Kein Unfall je verletzet.

6. Recitativo

Wohl mir, mein Jesus spricht ein Wort,
Mein Helfer ist erwacht,
So muß der Wellen Sturm, des Unglücks Nacht
Und aller Kummer fort.

7. Choral

Unter deinen Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken.

4. Arioso 12

Ye of little faith, wherefore are ye so fearful?

5. Aria 13

Still, o thou tow'ring sea!
Be silent, storm and wind!
On thee is set thy limit,
So that this mine own chosen child
No mishap e'er may injure.

6. Recitative 14

I'm blest, my Jesus speaks a word,
My helper is awake;
Now must the waters' storm, misfortune's night
And ev'ry woe depart.

7. Chorale 15

Under thy protection
Am I midst the tempests
Of all foes set free.
Leave then Satan raging,
Let the foe grow bitter,
By me Jesus stands.
Though at once the lightning crack
Though both sin and hell strike terror,
Jesus will protect me.

4. Arioso

Gens de peu de foi, pourquoi êtes-vous si craintifs?

5. Air

Tais-toi, mer déchaînée!
Vent et tempête, faites silence!
Que ton but soit fixé,
Afin que mon enfant élu
Ne se blesse jamais par accident.

6. Récitatif

Quel bonheur, mon Jésus a dit un mot.
Mon Sauveur s'est réveillé
La tempête de vague, la nuit de malheur
Et tous les soucis devront disparaître.

7. Choral

Sous ta protection,
Je suis délivré de tous mes ennemis,
De toutes les tempêtes.
Laisse Satan prendre le vent,
Laisse l'ennemi s'exaspérer,
Jésus est à mes côtés.
Même si le tonnerre gronde et l'éclair tombe,
Même si le péché et l'enfer m'épouvantent,
Jésus me protégera.

4. Arioso

Hombres de poca fe, ¿por qué teméis?

5. Aria

¡Calla, mar encrespado!
¡Enmudeced, tempestad y viento!
Tu límite ha de ser fijado,
Para que a mi criatura elegida
Ningún accidente jamás le ocurra.

6. Recitativo

¡Dichoso de mí! Mi Jesús pronuncia una palabra,
Mi protector ha despertado;
Ahora, la tempestad de las olas, la infortunada noche
Y todas las penas desaparecen.

7. Coral

Bajo tu amparo
Estoy libre del asalto
De todos los enemigos.
Deja bramar a Satán,
Deja al enemigo exasperarse,
Jesús está a mi lado.
Aunque truene y relampaguee,
Aunque amenacen infierno y pecado,
Jesús me protegerá.

BWV 82

1. Aria

Ich habe genung.
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genung!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.
Ich habe genung!

1. Aria 16

I have now enough.
I have now my Savior, the hope of the faithful
Within my desiring embrace now enfolded;
I have now enough!
On him have I gazed,
My faith now hath Jesus impressed on my heart;
I would now, today yet, with gladness
Make hence my departure.
I have now enough!

2. Recitativo

Ich habe genung!
Mein Trost ist nur allein,
Daß Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Laßt uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten!
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genung!

2. Recitative 17

I have now enough.
My hope is this alone,
That Jesus might belong to me and I to him.
In faith I hold to him,
For I, too, see with Simeon
The gladness of that life beyond.
Let us in this man's burden join!
Ah! Would that from the bondage of my body
The Lord might free me.
Ah! My departure, were it here,
With joy I'd say to thee, o world:
I have now enough.

3. Aria

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!

3. Aria 18

Slumber now, ye eyes so weary,
Fall in soft and calm repose!

1. Air

J'ai ce qu'il me faut,
J'ai pris le Sauveur, l'espoir des croyants,
Dans mes bras avides;
J'ai ce qu'il me faut!
Je l'ai vu,
Ma foi a étreint Jésus;
Je désire à présent, aujourd'hui encore,
Quitter cette vie dans la joie.
J'ai ce qu'il me faut!

2. Récitatif

J'ai ce qu'il me faut.
Ma seule consolation est
Que Jésus veuille être mien et que je sois sien.
Je le tiens dans la foi,
Je vois déjà comme Siméon
Les joies de cette autre vie.
Partons avec cet homme!
Ah, que le Seigneur me délivre
Des chaînes qui oppressent mon corps;
Ah, si je pouvais prendre congé ici,
C'est avec joie que je te dis, monde:
J'ai ce qu'il me faut.

3. Air

Endormez-vous, mes yeux épuisés,
Fermez-vous doucement et bienheureux!

1. Aria

Tengo suficiente,
He tomado al Salvador, esperanza de los piadosos,
En mis ávidos brazos;
¡Tengo suficiente!
Lo he contemplado;
Mi fe ha estrechado a Jesús contra el corazón;
Ahora pues, deseo con alegría
Partir de aquí;
¡Tengo suficiente!

2. Recitativo

Tengo suficiente.
Mi consuelo es sólo
Que Jesús sea mío y yo suyo.
En la Fe lo sostengo,
Y así veo, también como Simeón,
Ya la dicha de aquella vida.
¡Partamos con este hombre!
¡Ah! si el Señor quisiera librarme
De las cadenas de mi cuerpo.
¡Ah! si ya fuera mi partida,
Con alegría te diría, mundo a ti:
Tengo suficiente.

3. Aria

Adormeceos, ojos cansados,
cerraos suave y dichosamente.

Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muß ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.

World, I dwell no longer here,
Since I have no share in thee
Which my soul could offer comfort.
Here I must with sorrow reckon,
But yet there, there I shall witness
Sweet repose and quiet rest.

4. Recitativo

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

4. Recitative 19

My God! When comes that blessed "Now!"
When I in peace shall walk forever
Both in the sand of earth's own coolness
And there within thy bosom rest?
My parting is achieved,
O world, good night!

5. Aria

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach! hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

5. Aria 20

Rejoicing do I greet my death,
Ah, would that it had come already.
I'll escape then all the woe
Which doth here in the world confine 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 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".

Ô monde, je ne reste plus ici,
Tu ne me donnes rien
Qui puisse profiter à mon âme.
Ici-bas, je rencontre la misère
Mais là-bas, là-bas, je contemplerai
La douce paix, le repos et le calme.

¡Mundo! ya no permaneceré aquí,
Pues no tengo más parte en ti,
Que pudiera servir al alma.
Aquí debo vivir en miseria,
Pero allí, allí contemplar,
La dulce paz, y el tranquilo reposo.

4. Récitatif

Mon Dieu! quand viendra le merveilleux: viens maintenant!
Moment où j'irai en paix
Dans le sable de la froide terre
Et je reposerai là-bas en ton sein?
J'ai fait mes adieux,
Ô monde, bonne nuit!

4. Recitativo

¡Dios mío! ¿Cuándo vendrá el hermoso "ya"
en que pueda partir en paz
y en la arena de la fría tierra,
allí, en tu regazo, descansar?
La despedida está hecha,
mundo: ¡adiós!

5. Air

Je me réjouis à la pensée de ma mort,
Ah! puisse-t-elle déjà se présenter.
J'échapperai alors à toutes les misères,
Qui me lient encore à ce monde.

5. Aria

Me alegro de mi muerte.
Ah, si hubiera ocurrido ya.
Entonces habría escapado de todas las penurias,
Que aún en la tierra me atan.

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.

DEUTSCH

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

Entstehung: ungeklärt, vielleicht Mitte oder Ende der 1730er Jahre
Bestimmung: Reformationsfest
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Martin Luther (1528/29). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 3 und 4 (Sätze 1, 5 und 8) sowie Strophe 2 in Satz 2. Sätze 2 bis 4, 6 und 7: Salomon Franck 1715
Gesamtausgaben: BG 18: 319 und 381 – NBA I/31: 73

Kein anderes Lied ist mit dem deutschen Protestantismus so eng verbunden wie Martin Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott". Der Motiven des 46. Psalms nachempfundene, vierstrophige Text sowie die fanalartige Melodie dieses Chorals manifestieren Trotz, Selbst- und Siegesbewußtsein der Reformationsbewegung des frühen 16. Jahrhunderts. Gerade sechs Jahre war es her, daß Luther auf der Wartburg die Bibel in die deutsche Sprache übersetzt hatte, jene *Lingua franca*, die ihrerseits erst durch die Reformation an Verbindlichkeit gewinnen konnte. Es ist nicht falsch, auch in dieser sprachlichen Hinsicht von einer Revolution durch Luthers Tat zu sprechen!

Das frühe 19. Jahrhundert griff diesen Gedanken wieder auf, als es, unter Berufung auf die gemeinsame Sprache, die nationale Einheit der zersplitterten und zum Teil fremdbestimmten deutschen Territorien forderte; Mendelssohns zur Zentennarfeier der Augsburgischen Konfession im Jahre 1830 entstandene fünfte „Reformations"-Sinfonie atmet diesen Geist, indem sie Luthers Choral zitiert. Noch später – längst war der reformatorische Kontext des kraftvollen Textes dem aggressiven Chauvinismus dienstbar gemacht – fand sich der Choral eingebunden in die aufputschenden Stimmungen militärischer Rituale, zuletzt sogar, während des Zweiten Weltkriegs, als Signal für die Kriegsberichterstattung im Radio.

Ebenfalls untrennbar mit der Wirkungsgeschichte des Luther-Liedes hängt die Wirkungsgeschichte der Bachschen Kantate zusammen. Noch vor der Matthäus-Passion und der h-Moll-Messe und als erste geistliche Kantate nach Bachs Tod überhaupt erschien „Ein feste Burg" 1821 im Druck. Allerdings nicht in Bachs nachgelassener Version, sondern in einer auf Wilhelm Friedemann Bach zurückgehenden Fassung der Sätze 1 und 5 mit Trompeten und Pauken. Wilhelm Friedemann hatte diese Sätze der ihm aus dem Erbe des Vaters zufallenden Kantate zu den lateinischen Texten „Gaudete omnes populi" und „Manebit verbum Domini" in der opulenten Erweiterung musizieren lassen.

Schließlich aber ist die Kantate an sich bereits Ausdruck des zu Bachs Zeit virulenten Symbolcharakters des Chorals. Er spiegelt sich vor allem im grandiosen Eingangschor, den Alfred Dürr mit vollem Recht zum „Höhepunkt des Bachschen vokalen Choralschaffens" erklärt hat. In dieser ausladenden Choralbearbeitung repräsentiert Bach die Reformationshymne in glänzender, hoher Lage, mit Vorimitation jeder Zeile, mit melodischen Durchgängen und textausdeutenden Harmonien sowie mit dichtestem Gefüge des Kontrapunkts über ein doppeltes, in dieser Aufnahme durch Doppelaccompagnement mit Cembalo und 16-Fuß-Posaune der Orgel ausgeführtes Baßfundament. Zum Abschluß jeder Zeilendurchführung versinnbildlicht der Cantus firmus im Kanon der Oboen und einer Baßstimme einen alles Sein beinhaltenden Rahmen. Zugleich steht dieses motettische Stück für den Willen des älteren Bach, seine Kunstfertigkeit in der Perfektion des strengen stilo-antico-Satzes zu beweisen – weshalb als Zeitpunkt für die Ent-

stehung verschiedene Jahre von 1730 (Albert Schweitzer) über etwa 1735 (Dürr) bis hinein in die 1740er Jahre (Wolff) vorgeschlagen wurden.

Vor diesem wirkungs- und formgeschichtlichen Hintergrund muß nun überraschen, daß es sich bei der „Feste Burg"– Kantate eigentlich gar nicht um eine Kantate für das Reformationsfest handelt. Sie geht zurück auf eine Kantate, die Bach zum dritten Fastensonntag, dem Sonntag Oculi der Jahre 1715, 1716 oder 1717 schrieb. Diese begann mit den Worten „Alles, was von Gott geboren" (BWV 80 a) und vertonte einen Text des Weimarer Hofpredigers Salomo Franck. Die sechsteilige Kantate, deren Musik verschollen ist, schloß mit der zweiten Strophe des Luther-Chorals, dessen Text sich also in den Gedankengang der Kantate einfügte, ohne spezifisch reformatorisches Gedankengut zu betonen; der Choral taucht in den separat überlieferten Choralgesängen wieder auf (BWV 302 / 303).

Zwischen 1728 und 1731 holte Bach die Weimarer Kantate wieder hervor, um sie nun für eine Aufführung am Reformationstag zuzubereiten (BWV 80 b). Am eigentlichen Bestimmungstag in der Fastenzeit schwieg in Leipzig die Figuralmusik, so daß es wohl der Choralbezug war, der dieses Stück für den neuen Anlaß prädestinierte. Vor die Weimarer Kantate setzte Bach einen schlichten, die erste Strophe vertonenden Choralsatz. Der Satz Nr. 2 (Nr. 1 der Weimarer Kantate) enthält ein instrumentales Zitat des Chorals, ebenso der neu komponierte Satz 5. Beide helfen so, den Bezug zum Reformationsfest zu vertiefen. Mit der großen Choralbearbeitung anstelle des schlichten Choralsatzes eröffnete Bach schließlich die genannte dritte Aufführung dieser Kantate.

An zweiter Stelle steht die mit dem Cantus firmus verbundene Arie. Während der Baß, im Verein mit den unisono geführten Streichern, die kämpferischen Aspekte des Textes hervorhebt, betont der von der Oboe verstärkte, den verzierten Cantus firmus vortragende Sopran die Bindung an den Choral. Noch einmal kehrt der Choral im Satz 5 wieder, unisono vorgetragen von (Chor-) Baß und Tenor, eingefügt in einen Konzertsatz, dessen Thematik sich aus dem Beginn der Choralmelodie entwickelt. In den beiden Rezitativen Nr. 3 und 6 betont Bach durch ariose Ausgestaltung die jeweils letzte Textzeile.

Besondere Würdigung verdienen schließlich die beiden verbleibenden Arien. Die Sopran-Arie (Nr. 4) betont textlich und in eher poetischer Musikalität den subjektiven Aspekt des Sieges Jesu über den Satan; das Quintett Nr. 7 (zwei Gesangsstimmen, Oboe da caccia, Violine, Basso continuo) schwankt, bedingt durch den zu vertonenden Text, zwischen Empfindsamkeit und kämpferischer Aufruhr. Albert Schweitzers Urteil „Luthertum und Mystik: das war das Glaubensbekenntnis, das der Thomaskantor am Reformationsfeste ablegte" mag heute etwas schwärmerisch klingen. Es weist der Interpretation dieser außergewöhnlichen Kantate Bachs dennoch die richtige Fährte.

*

DEUTSCH

Jesus schläft, was soll ich hoffen BWV 81

Entstehung: zum 30. Januar 1724
Bestimmung: 4. Sonntag nach Epiphanias
Text: Dichter unbekannt. Beginn des Satzes 2 nach Psalm 10, 1. Satz 4: Matthäus 8, 26. Satz 7: Strophe 2 des Liedes „Jesu meine Freude“ von Johann Franck (1653).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 3 – NBA I/6: 111

Das Zentrum dieser Kantate aus Bachs erstem Leipziger Jahrgang ist zugleich ihr kürzester Satz (Nr. 4): ein *arioso* vertontes Wort aus dem Evangelium des Sonntags (Matth. 8, 23-27). Jesus (der Baß als Vox Christi) fragt seine Jünger, warum sie so furchtsam seien. Anschließend (Nr. 5) gebietet er den aufgetürmten Mächten Meer, Sturm und Wind, zu schweigen. Die Musik dazu hätte Bach für eine Oper nicht besser erfinden können: auffahrende und hinabstürzende Figuren in Violinen, Oboen und Baß zeichnen eine veritable Schreckensszene.

Das genannte Evangelium erzählte die Geschichte von Jesus, der während einer Fahrt auf dem See Genezareth einschläft, während ein Sturm seine Jünger in Angst und Schrecken versetzt. Der nicht mehr bekannte Textdichter münzt dies um auf den einzelnen Christen: Hoffnungslosigkeit und Glaubensschwäche werden durch Vertrauen auf den helfenden, über den Dingen stehenden Jesus überwunden.

Die einleitende Zustandsbeschreibung des schlafenden Jesus gelingt Bach nicht minder direkt als in der genannten Arie. Man assoziiert bei den tiefen, ruhigen Streichertönen und den Blockflötenklängen das Bild eines spiegelglatt ruhenden Sees und bei der Altstimme einen Klagegesang, dessen lang gehaltene Töne („Schläft“) an die Arie „Schlafe, mein Liebster“ aus dem Weihnachts-Oratorium (BWV 248 / 19) erinnern. Tatsächlich greift das Rezitativ Nr. 2 ein weiteres Bild aus diesem Stück auf: die neubekehrten Weisen, denen der Herr mit Hilfe eines Sterns den rechten Weg gewiesen hat. Erst bei diesen Worten scheint dieser Satz ein harmonisches Zentrum zu finden, nachdem Bach kühnste Wendungen um Worte wie „Not“ und „kläglich Ende“ geschlungen hatte.

Die folgende Arie (Nr. 3) entspricht in ihren Affekten dem auf das zentrale Arioso folgenden Stück. Auch hier steht die Schilderung von Sturm und Unruhe mit virtuosen Anforderungen an Streicher und den Tenor-Solisten im Vordergrund. Der Mittelteil freilich gebietet belehrend und nachdenklich Einhalt im Gebot an den Christen, auch in „Trübsalswinden“ standhaft zu sein. Ein letztes Mal streift das Rezitativ Nr. 6 das Bild von Sturm und Wellen, bevor die 2. Strophe des Chorals „Jesu meine Freude“ das Werk zu Ende bringt. Anders als in der Motette BWV 227 (Edition Bachakademie Vol. 69) verzichtet Bach hier auf plakative Abbildungen.

So scheint die Kantate von anfänglicher Ruhe über verschiedentliche Schilderungen von Gefahr und Bedrohung zurück zur Befriedung zu finden, jetzt natürlich in einer geläuterten Qualität. Dieser symmetrischen Anlage entspricht, worauf Alfred Dürr hingewiesen hat, die Abfolge der Tonarten. G-Dur und e-Moll für die einrahmenden Sätze, Subdominante und Dominante für die Rezitative sowie h-Moll im zentralen Arioso mögen den Hörer auf das Evangeliumswort zugeführt haben anstatt, wie sonst zumeist, von ihm auszugehen.

*

Ich habe genung BWV 82

Entstehung: zum 2. Februar 1727
Bestimmung: Mariae Reinigung
Text: Dichter unbekannt.
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (Sätze 2 und 3)

Für die meisten Menschen heutzutage ist der 2. Februar ein gewöhnlicher Arbeitstag. Für die christliche Kirche, sofern sie am 25. Dezember die Geburt Christi feiert, markiert der 2. Februar jedoch das eigentliche Ende des Weihnachtsfestkreises. Er ist der vierzigste Tag nach Christi Geburt. Bis zu diesem Tag galt den Juden die Frau nach der Geburt eines Knaben als unrein. Sie mußte sich an diesem Tag, durch Übergabe von Opfertieren im Tempel, „reinigen" und den erstgeborenen Knaben in Gottes Eigentum übergeben („darstellen") und wieder auslösen. So erklärt sich, daß das Fest „Mariae Reinigung" und das Fest der „Darstellung des Herrn" auf den gleichen Tag fallen.

Jesus, so berichtet das Lukas-Evangelium unter Verweis auf das Gesetz (2, 22-39), wurde von seinen Eltern in den Tempel nach Jerusalem gebracht. Der alte Simeon, dem versprochen worden war, solange am Leben bleiben zu dürfen, bis er den Erlöser zu sehen bekäme, stimmt daraufhin den (in der Musikgeschichte später häufig vertonten) Lobgesang an: „Nunc dimittis" – „Herr, nun lässest du dienen Diener in Frieden fahren". Das christliche Brauchtum hat schon früh, vielleicht heidnische Bräuche übernehmend, zu diesem Fest Lichterprozessionen veranstaltet; noch heute ist es in der römischen Kirche üblich, mit den an diesem Fest gesegneten Kerzen den Segen gegen allerlei Gefahren und Nöte zu erteilen.

Selbst im weltlichen Brauchtum hat die Bedeutung dieses Tages Wurzeln geschlagen. So wurden zu „Mariä Lichtmeß" alljährlich die Dienstboten entlassen, um sich neue Arbeitgeber zu suchen. Außerdem rankte sich um diesen Tag, der – aufgrund seiner Funktion im Kirchenjahr – erstmals ein Ende der Winterzeit in Aussicht stellte, manche verheißungsvolle Bauern- und Wetterregel.

Die Reformation hat dieses Brauchtum zugunsten der eigentlichen liturgischen Bestimmung des Tages beschnitten. Man konzentrierte sich also auf Mariä Reinigung und Darstellung des Herrn – noch immer jedoch ausreichend Grund, den 2. Februar als Feiertag zu begehen. Zu den Gottesdiensten dieses Tages steuerte Bach die Kantaten (in Reihenfolge ihres Entstehens) BWV 83, 125, 82 und 200 bei. Außerdem führte er an diesem Tag Kantaten anderer Bestimmungen auf (BWV 157, 158 und 161).

Die nachmalig berühmt gewordene Kantate „Ich habe genung" (sic!) für Baß-Solo, Oboe, Streicher und Basso continuo hat Bach nachweislich mindestens viermal aufgeführt; nach ihrer Entstehung 1727 in den Jahren 1730 oder 1731, 1735 und um 1745 / 1748 in jeweils veränderten Fassungen und Tonarten u.a. für Sopran- und Alt-Solo. 1731 ersetzte, des Tonumfanges wegen, eine Flöte die Oboe. Wie beliebt dieses Stück war, zeigt seine teilweise Übernahme in Anna Magdalenas 1725 angefangenes Klavierbüchlein.

Der Text nimmt seinen Ausgang vom Lobgesang des Simeon. Ja, es könnte der fromme Alte sein, der hier spricht. Im Rezitativ Nr. 2 gibt er sich jedoch als separate Person zu erkennen, der dem Beispiel des Alten folgen möchte. Die Musik ist bis hierhin außerordentlich ausdrucksvoll; die Oboe formuliert in der einleitenden Arie das vom Sänger – Bach schrieb das Stück wohl für den in

Leipzig studierenden, nachmaligen Merseburger Kanzlisten und Notar Johann Christoph Samuel Lipsius, der mehrfach in den Leipziger Rechnungsbüchern jener Zeit auftaucht – vorgetragene Material. Zwischen Instrument und Gesangssolist entspannt sich eine Art Dialog. Zu Beginn des Rezitativs greift der Sänger diese musikalischen Gedanken erneut auf.

Danach erklingt die berühmte, seelenvolle „Schlummert ein"-Arie. Ihre erweiterte Da-Capo-Form, ihr bisweilen wiegender Rhythmus und ihre durch Fermaten angehaltene Bewegung künden von dem besonderen Erfindungsreichtum, mit dem Bach sich diesem Stück zuwandte. Wie auch in der zuvor betrachteten Kantate BWV 81 dienen lange Haltetöne der Darstellung seligen Schlummers. Nach einem kurzen Rezitativ klingt die Kantate dann in jener gelösten, tänzerischen Stimmung aus, die so viele Kantatensätze Bachs auszeichnet und den modernen, welt- und spaßbezogenen Menschen befremdet, weil sie die Vorfreude auf den Tod als Erlösung aus dem irdischen Jammertal umdeutet. Deshalb läßt sich gerade an diesem, zu den bekanntesten Kantaten Bachs gehörenden Werk gut die Distanz studieren, die, allen philologischen Erkenntnissen zum Trotz, Bachs Musik von der jeweiligen Aufführungszeit trennt und die sich nur im geistigen, wenn nicht gar religiösen, zumindest aber historisch umfassenden Nachvollzug verringern läßt.

A mighty fortress is our God BWV 80

Composed for: unknown, presumably in the mid to late 1730s
Performed on: Reformation Day
Text: After the chorale with the same opening line by Martin Luther (1528/29). Identical wording: verses 1, 3 and 4 (movements 1, 5 and 8) and verse 2 in movement 2. Verses 2 to 4, 6 and 7: Salomon Franck 1715
Complete editions: BG 18: 319 and 381 – NBA I/31: 73

No other hymn is as closely linked with German Protestantism as Martin Luther's chorale *A mighty fortress is our God.* Based on the 46th psalm, the four verses of text and beacon-like melody of this chorale manifest defiance, and the confident, victorious spirit of the reformation movement in the early 16th century. It was only six years since Luther had translated the Bible into German, the *lingua franca* that only gained a binding force through the reformation. And it wouldn't be wrong to speak of a revolution through Luther's achievement even in this linguistic sense!

This idea was revived in the early 19th century when, with reference to their common language, forces emerged demanding national unity of the fragmented and partly foreign-ruled German territories; Mendelssohn's fifth "Reformation" Symphony written for the 300th anniversary of the Augsburg Confession in 1830 breathes this spirit and quotes Luther's chorale. Even later – when the reformation content of the powerful text had long been subjected to aggressive chauvinism – the chorale was integrated in the soul-stirring moods of military rituals, finally even in World War II as a signal for war reports on the radio.

The reception history of Bach's cantata is closely related to the reception history of Luther's hymn. *A mighty fortress* appeared in print in 1821, before the *St. Matthew Passion* and the *B Minor Mass,* as the very first sacred cantata after Bach's death. However, the print version was not that left by Bach but a version devised by Wilhelm Friedemann Bach with movements 1 and 5 featuring trumpets and drums. Wilhelm Friedemann had performed these movements of the cantata from his father's legacy with the Latin texts *Gaudete omnes populi* and *Manebit verbum Domini* in this opulent arrangement.

Finally this cantata is already an expression of the – in Bach's day – rampant symbolic nature of the chorale itself. This is mirrored above all in the lush opening chorus, which Alfred Dürr rightly described as the "pinnacle of Bach's vocal choir compositions". In this expansive chorale arrangement Bach represents the reformation hymn in a brilliant, high register with anticipatory imitations of every line, melodic runs and text-interpreting harmonies, along with the densest counterpoint fabric over a double bass foundation, executed in this recording by a double accompaniment with harpsichord and 16-foot trombone of the organ. At the end of every executed line the cantus firmus in the canon of the oboes and bass voice symbolises a framework embracing all living beings. At the same time, this motetto-like piece embodies the intentions of the older Bach to prove his skills in the perfection of the strict *stilo-antico* setting – which is why various years have been suggested for the genesis of the cantata, ranging from 1730 (Albert Schweitzer) to 1735 (Dürr), right into the 1740s (Wolff).

In view of its reception and formal development, it's surprising that the *Mighty Fortress* cantata wasn't really

intended for Reformation Day. Based on a cantata that Bach had composed for the third Sunday in Lent (Oculi) in 1715, 1716 or 1717, its original title was *All that which of God is fathered* (BWV 80 a) and text by Weimar court minister Salomo Franck. This six-part cantata, of which the music is lost, ended with the second verse of the Luther chorale with a text following the line of thought of the cantata, without stressing specific reformation concepts; the chorale reappears in the separately preserved works BWV 302 and 303.

From 1728 to 1731 Bach occupied himself with the Weimar cantata again, arranging it for a performance on Reformation Day (BWV 80 b). Figural music wasn't played in Leipzig on the occasion of its original performance in Lent, so it was probably the chorale that predestined the work for this new occasion. Before the Weimar cantata Bach placed a simple chorale setting for the first verse. Movement 2 (no. 1 of the Weimar cantata) contains an instrumental quotation of the chorale, as does newly composed movement 5. Both of them amplify the cantata's connection with Reformation Day. With a grand chorale arrangement instead of a simple chorale setting Bach finally started the quoted third performance of this cantata.

Then comes the aria connected with the cantus firmus. While the bass, in conjunction with the strings in unison, emphasises the pugnacious aspects of the text, the soprano featuring the embellished cantus firmus and amplified by the oboe highlights the relation to the chorale. The chorale reappears in movement 5, performed in unison by the (choir) bass and tenor, integrated in a concerto setting with a theme developed from the first part of the chorale melody. In the two recitatives no. 3 and 6 Bach emphasises each last line of text with arioso embellishments. Finally the two remaining arias deserve special credit. The text and rather poetic musicality of the soprano aria (no. 4) emphasise the subjective aspect of Christ's victory over Satan; quintet no. 7 (two singing voices, oboe da caccia, violin, basso continuo) fluctuates, in line with the libretto, between sensitivity and belligerent turmoil. Albert Schweitzer's judgment, "Lutheranism and mysticism – this was the creed laid down by the Thomas cantor on Reformation Day" may sound a bit effusive today. Still, it points to the right track for interpreting this exceptional Bach cantata.

*

Jesus sleeps, what should my hope be? BWV 81

Composed for: 30 January 1724
Performed on: 4th Sunday after Epiphany
Text: Unknown author. Beginning of movement 2 after psalm 10, 1. Movement 4: Matthew 8, 26. Movement 7: verse 2 of *Jesu meine Freude* by Johann Franck (1653).
Complete editions: BG 20[1]: 3 – NBA I/6: 111

The central piece of this cantata from Bach's first Leipzig cycle is also its shortest movement (no. 4): an arioso arrangement of that Sunday's Gospel reading (Matth. 8, 23-27). Jesus (bass as vox Christi) asks his disciples why they are so fearful. Finally (no. 5) he quiets the raging forces of ocean, storm and wind. Bach couldn't have invented better music for an opera: rising and descending figures in the violins, oboes and bass make for a veritable scene of terror. The quoted Gospel tells the story of Jesus falling asleep on a ride across the Sea

of Galilee, while a storm terrifies his disciples. The now unknown librettist applies the story to the individual Christian: hopelessness and weak faith can be overcome by trusting in help from Jesus, who stands above it all.

Bach conveys this idea just as directly in the opening scene with the sleeping Jesus. The deep, calm strings and recorders paint an image of a crystal clear, calm lake and the alto voice sounds like a lament with long notes ("sleeps") reminiscent of the aria *Sleep, my dearest* from the Christmas Oratorio (BWV 248 / 19). Indeed recitative no. 2 uses another image from this work: the newly converted wise men, whom the Lord has sent a star to guide them along the right way. Only in this part of the text does the movement find a harmonic focus, after Bach's boldest embellishments around words like "time of need" and "dreadful end".

In its *affekts*, the following aria (no. 3) corresponds to the piece following the central arioso. Again the focus is on the description of storm and turmoil with virtuoso demands on strings and the tenor soloist. The middle, of course is schoolmasterly and contemplative, commanding Christians to remain steadfast despite "winds of sadness". For the last time recitative no. 6 evokes the image of storm and waves, before the 2nd verse of the chorale *Jesu meine Freude* completes the work. Unlike in his motetto BWV 227 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 69), Bach does without striking images here. Thus, the cantata seems to travel from its initial calm through various accounts of danger and menace back to calm, of course of a chastened nature now. As Alfred Dürr pointed out, this symmetric structure corresponds to the sequence of keys. G major and E minor for the framing movements, subdominant and dominant for the recitatives and B minor in the central arioso may have led the listener back to the Gospel reading instead of, as was usually the case, leading him away from it.

*

I have now enough BWV 82

Composed for: 2 February 1727
Performed on: Purification of the Blessed Virgin Mary
Text: unknown author.
Complete editions: BG 20[1]: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (movements 2 and 3)

For most people nowadays 2 February is a normal working day. But for those parts of the Christian church that celebrate Christ's birth on 25 December, 2 February marks the actual end of Christmas. It is the fortieth day after Christ's birth. Until that day the Jews considered women impure after the birth of a boy. They had to "purify" themselves by sacrificing animals in the temple on this day and by giving up (presenting) their first-born son into God's hands and receiving him back again. This explains why the Purification of the Blessed Virgin Mary and the Presentation of Christ in the Temple fall on the same day.

Jesus, as the Gospel according to Luke tells us, by reference to the law (2, 22-39), was taken to the temple in Jerusalem by his parents. Old Simeon, who had been promised that he should live until the arrival of his Saviour, sings his song of praise (often used in the history of music): *Nunc dimittis – Lord now lettest thou thy servant depart in peace.* Early Christians already held candle-lit processions to mark this occasion, per-

haps borrowing from pagan traditions; and in the Roman church it is still customary to give a blessing against all kinds of dangers and emergencies with candles blessed on this feast day.

The meaning of this day has even taken root in secular traditions. At Candlemas, for example, servants were dismissed every year so that they could go to find new masters. And many a piece of promising country lore has grown up around this day, which – due to its function in the ecclesiastical year – held out a first promise of the end of winter.

The reformation cut these traditions in favour of the actual liturgical meaning of this day. So the focus shifted to Our Lady's Purification and the Presentation of Christ – still reason enough to celebrate 2 February as a holiday. For services on this day Bach composed cantatas (in chronological order) BWV 83, 125, 82 and 200. In addition, he performed cantatas for other occasions on this holiday (BWV 157, 158 and 161).

Bach demonstrably performed the now famous cantata *I have now enough* for solo bass, oboe, strings and basso continuo at least four times; after the year of its composition 1727, in the years 1730 or 1731, 1735 and around 1745 / 1748 in changed versions and keys, among other things for solo soprano and alto. In 1731 he replaced the oboe by a flute due to the instrument's tonal range. The fact that it was partly used in Anna Magdalene's Clavierbüchlein started in 1725 shows what a popular piece of music this must have been.

The text starts with Simeon's song of praise. Yes, it could be the pious old man speaking here. However, in recitative no. 2 he reveals his identity as a separate person who wants to follow the example of the old man. Up to here the music is very expressive; in the opening aria the oboe formulates the material performed by the singer – Bach presumably composed the piece for Johann Christoph Samuel Lipsius, who was studying in Leipzig at the time and later became a clerk and notary in Merseburg and appeared in the Leipzig accounts ledgers of the period several times. The instrument and vocal soloist enter into a kind of dialogue. At the beginning of the recitative the singer takes up these musical ideas once again.

This is followed by the famous, soulful *Slumber now* aria. Its extended da capo form, its sometimes lilting rhythm and movement interrupted by fermatas bear witness to the great inventiveness Bach displayed in this piece. Like in the previous cantata, BWV 81, long notes serve to represent blissful slumber. After a short recitative, the cantata ends in a relaxed, dance-like mood that is a hallmark of many Bach cantatas and disconcerts the modern, secular, fun-loving listener, because it re-interprets joyous anticipation of death as salvation from the earthly vale of tears. That is why this, one of Bach's most well-known cantatas, allows us to study the distance that – despite all philological findings – separates Bach's music from its individual time of performance and which can only be reduced by awareness of its spiritual, perhaps even religious, but at least large-scale historical background.

C'est un rempart que notre Dieu BWV 80

Création: date inconnue, peut-être milieu ou fin des années 1730
Destination: fête de la Réformation
Texte: d'après le choral de Luther débutant de la même façon (1528/29); conservées mot à mot: strophes 1, 3 et 4 (mouvements 1, 5 et 8) ainsi que la strophe 2 dans le mouvement 2; mouvements 2 à 4, 6 et 7: Salomon Franck, 1715.
Editions complètes: BG 18: 319 et 381 – NBA I/31: 73

Il n'y a pas d'autre cantique aussi étroitement lié au protestantisme allemand que le choral de Martin Luther «C'est un rempart que notre Dieu». Son texte de quatre strophes inspiré des motifs du Psaume 46 et sa mélodie rayonnant comme un phare manifestent la bravade, la confiance en soi et l'audace qui animaient la Réformation au début du 16e siècle. Il y avait juste six ans que Luther, à la Wartburg, avait traduit la Bible en allemand, cette *Lingua franca* qui, pour sa part, ne put enfin accéder au rang de langue obligatoire que portée par la Réformation. Il n'est pas faux de dire que l'œuvre réalisée par Luther a provoqué une révolution sur le plan de la langue également!

Le 19e siècle commençant s'inspira de cette idée lorsqu'il réclama, en se référant à la langue commune, l'unité nationale des territoires allemands fragmentés et en partie sous domination étrangère; la cinquième symphonie «de la Réformation», composée par Mendelssohn en 1830 pour la fête du tricentenaire de la Confession d'Augsburg, respire cet esprit en citant le choral de Luther. Plus tard encore – le contexte réformateur du texte vigoureux ayant été depuis longtemps plié aux besoins d'un chauvinisme agressif – le choral fut utilisé pour chauffer l'ambiance des rituels militaires et même, pendant la deuxième guerre mondiale, comme indicatif du communiqué de guerre à la radio.

L'histoire de l'influence exercée par la cantate de Bach est intimement liée à celle du cantique de Luther. «C'est un rempart» parut en 1821, avant même la Passion selon saint Matthieu et la Messe en si mineur, et ce fut la première cantate sacrée imprimée après la mort de Bach. Il ne s'agissait pas, toutefois, de la version léguée par le maître, mais d'une version des mouvements 1 et 5 avec trompettes et timbales due à Wilhelm Friedemann Bach. Ce dernier avait fait jouer sur les textes latins «Gaudete omnes populi» et «Manebit verbum Domini» cet élargissement opulent de deux mouvements de la cantate héritée de son père.

La cantate exprime déjà par elle-même le caractère symbolique véhément qu'avait le choral à l'époque de Bach. Ce caractère se reflète surtout dans le grandiose chœur d'entrée qu'Alfred Dürr a proclamé à juste titre «le sommet de la création de Bach en matière de choral vocal». Dans cette vaste harmonisation, Bach expose l'hymne de la Réformation dans un registre élevé et brillant, avec imitation préalable de chaque ligne, avec des notes de passage et des harmonies traduisant par figuration les images et les idées du texte, et avec une structure très dense du contrepoint sur fondement de basse double, réalisé dans l'enregistrement présent par un accompagnement double avec clavecin et bombarde 16' de l'orgue. A la fin de l'exécution de chaque ligne, le cantus firmus forme symboliquement, par un canon des hautbois et d'une voix de basse, un cadre contenant la totalité de l'être. Ce morceau en forme de motet démontre en même temps la volonté de Bach de prouver dans son âge mûr quelle perfection il avait acquise

dans la rigoureuse composition du *stilo-antico* – ce qui explique que différentes années aient été proposées pour sa création, depuis 1730 (Albert Schweitzer) en passant par 1735 environ (Dürr) jusqu'aux années 1740 (Wolff).

Une fois établies ces données concernant son influence et sa forme, il sera surprenant d'apprendre que la cantate «C'est un rempart» n'était en réalité pas du tout destinée à la fête de la Réformation. Elle remonte à une cantate écrite par Bach pour le troisième dimanche du Carême, le dimanche Oculi de l'année 1715, 1716 ou 1717. Elle commençait par les mots *Alles, was von Gott geboren* (BWV 80 a, Tout ce qui est né de Dieu) et mettait en musique un texte de Salomo Franck, prédicateur à la cour de Weimar. Cette cantate en six parties dont la musique s'est perdue se terminait par la deuxième strophe du choral de Luther, dont le texte s'insérait par conséquent dans la suite d'idées développée sans insister sur des thèmes typiques de la Réformation; le choral réapparaît dans les chants-chorals qui nous sont parvenus en tant que pièces séparées (BWV 302 / 303).

Entre 1728 et 1731, Bach ressortit la cantate écrite à l'époque de Weimar, dans le but de l'exécuter cette fois le jour de la Réformation (BWV 80 b). Au jour du Carême pour lequel la pièce avait été écrite, la musique figurée devait se taire à Leipzig, si bien que ce fut sans doute son rapport avec le choral qui désigna ce morceau pour la nouvelle occasion. Bach plaça devant la cantate de Weimar un mouvement choral sans artifice qui met en musique la première strophe. Le mouvement nº 2 (nº 1 de la cantate de Weimar) comporte une citation instrumentale du choral, de même que le mouvement 5 recomposé. Ces deux mouvements aident ainsi à intensifier le rapport à la fête de la Réformation. Finalement, Bach remplaça le mouvement choral simple par le grand choral harmonisé pour introduire la troisième exécution de cette cantate, celle que nous avons citée plus haut.

Le deuxième mouvement est l'air relié au cantus firmus. Tandis que la basse, avec le concours des cordes jouant à l'unisson, fait ressortir les aspects combatifs du texte, le soprano renforcé par le hautbois, chantant le cantus firmus orné, insiste sur le lien avec le choral. Celui-ci revient encore une fois dans le mouvement 5, interprété à l'unisson par la basse et le ténor (du chœur), inséré dans un mouvement de concerto dont le travail thématique se développe à partir du début de la mélodie du choral. Dans chacun des deux récitatifs nº 3 et 6, Bach souligne la dernière ligne de texte en lui donnant la forme d'un arioso. Enfin, il faut réserver une mention particulière aux deux airs restants. L'air de soprano (nº 4) met l'accent par son texte et par une musicalité plutôt poétique sur l'aspect subjectif de la victoire remportée par Jésus sur Satan; le quintette nº 7 (deux parties chantées, oboe da caccia, violon, basse continue) hésite, par suite du texte qu'il illustre, entre émotivité et révolte combative. La formule d'Albert Schweitzer «Luthéranisme et mystique: voici la profession de foi faite par le chantre de saint Thomas le jour de la fête de la Réformation» peut paraître aujourd'hui quelque peu exaltée. Elle met pourtant sur la bonne piste l'interprète de cette exceptionnelle cantate de Bach.

*

Jésus dort, que puis-je espérer? BWV 81

Création: pour le 30 janvier 1724
Destination: 4e dimanche après l'Epiphanie
Texte: d'un poète inconnu; début du mouvement 2 d'après le psaume 10, 1; mouvement 4: Matthieu 8, 26; mouvement 7: strophe 2 du cantique «Jésus ma joie» de Johann Franck (1653).
Editions complètes: BG 20[1]: 3 – NBA I/6: 111

Le mouvement placé au centre de cette cantate appartenant au premier cycle annuel de Bach à Leipzig est aussi son mouvement le plus bref (nº 4): une parole de l'Evangile du dimanche (Matthieu 8, 23-27) mise en musique sous forme d'*arioso*. Jésus (la basse comme Vox Christi) demande à ses disciples pourquoi ils sont si craintifs. Ensuite (nº 5), il ordonne de se taire aux forces amoncelées de la mer, du vent et de la tempête. S'il avait dû inventer cette musique pour un opéra, Bach n'aurait pu faire mieux: des figures montantes et se précipitant dans le vide, interprétées par les violons, les hautbois et la basse, dessinent une véritable scène d'épouvante. L'Evangile en question raconte l'histoire de Jésus endormi au cours d'une traversée du lac Génésareth tandis qu'une tempête remplit d'effroi ses disciples. L'auteur du texte, dont le nom nous est inconnu, applique cette parabole au chrétien individuel: désespérance et manque de foi sont surmontés par la confiance en l'aide de Jésus qui domine la situation.

Dans l'introduction, la description de Jésus endormi n'est pas moins directement expressive que celle de l'air nº 5 cité plus haut. On associe aux notes graves et tranquilles des cordes et aux sons des flûtes à bec l'image d'un calme lac à la surface lisse comme un miroir et à la voix d'alto une complainte dont les notes longuement tenues (*Schläft* = dort) rappellent l'air *Schlafe, mein Liebster* (Dors, mon bien-aimé) de l'Oratorio de Noël (BWV 248 / 19). Et voici que le récitatif nº 2 utilise réellement une autre image tirée de ce morceau: les sages convertis auxquels le Seigneur a indiqué le bon chemin à l'aide d'une étoile. Le mouvement ne semble trouver un centre harmonique que sur ces mots, après que Bach a enroulé les tournures les plus hardies autour de mots comme *Not* (détresse) et *kläglich Ende* (fin misérable).

L'air suivant (nº 3) exprime les mêmes émotions que le mouvement faisant suite à l'arioso central. Ici aussi, c'est la peinture de la tempête et de l'agitation qui domine, demandant une grande virtuosité aux cordes et au ténor soliste. La partie centrale, à dire vrai, y met un terme sur un ton d'enseignement qui porte à réfléchir, en enjoignant au chrétien de rester ferme même dans les «vents déchaînés». Le récitatif nº 6 effleure une dernière fois l'image de la tempête et des vagues, avant que la 2e strophe du choral «Jésus ma joie» n'achève l'œuvre. Mais contrairement à ce qu'il a fait dans le motet BWV 227 (vol. 69 de l'EDITION BACHAKADEMIE), Bach renonce ici aux images fortes. Ainsi la cantate, débutant dans le calme, puis traversant divers tableaux de danger et de menace, semble retrouver l'apaisement, mais un apaisement d'une qualité purifiée, cette fois. A ce plan symétrique correspond la séquence des tonalités, comme l'a fait remarquer Alfred Dürr. Sol majeur et mi mineur pour les mouvements encadrant l'ensemble, sous-dominante et dominante pour les récitatifs et si mineur dans l'arioso central peuvent avoir conduit l'auditeur à la parole de l'Evangile au lieu d'en procéder, comme dans la plupart des autres cas.

*

J'ai ce qu'il me faut BWV 82

Création: pour le 2 février 1727
Destination: fête de la purification de Marie
Texte: d'un poète inconnu.
Editions complètes: BG 20[1]: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (mouvements 2 et 3)

Pour la plupart des gens d'aujourd'hui, le 2 février est un jour ouvrable ordinaire. Mais pour l'Eglise chrétienne, dans la mesure où elle fête la naissance du Christ le 25 décembre, le 2 février marque la fin véritable du cycle de Noël. C'est le quarantième jour après la naissance du Christ. Or, chez les Juifs, une femme ayant mis au monde un enfant mâle était considérée comme impure jusqu'au quarantième jour. Ce jour-là, elle devait offrir au Temple des animaux à sacrifier pour se «purifier», pour remettre le mâle premier-né en la possession de Dieu (le «présenter») et pour le racheter. C'est pourquoi la fête de la purification de Marie et celle de la présentation du Seigneur tombent le même jour.

L'évangile de Luc relate, en se référant à la loi (2, 22-39), que l'enfant Jésus fut apporté par ses parents au temple de Jérusalem. Le vieux Siméon, qui avait reçu la promesse de rester en vie jusqu'à ce que ses yeux voient le Sauveur, entonne alors le chant de louange «Nunc dimittis» (souvent mis en musique au cours de l'histoire): «Maintenant, Seigneur, tu laisses ton serviteur s'en aller en paix». La tradition chrétienne, reprenant peut-être des coutumes païennes, a organisé très tôt des processions aux chandelles pour cette fête; il est encore courant aujourd'hui dans l'église catholique romaine de donner la bénédiction contre toutes sortes de périls et de difficultés avec les cierges bénis à cette occasion.

La signification de ce jour s'est enracinée même dans les usages séculiers. C'est ainsi à la «Chandeleur» que les serviteurs étaient congédiés tous les ans pour se chercher de nouveaux employeurs. En outre, plus d'un dicton annonçant le temps qu'il ferait se basait sur ce jour qui – par suite de sa fonction dans l'année liturgique – était le premier à faire entrevoir la fin de l'hiver.

La Réformation a rogné ces usages au profit de la véritable destination liturgique de ce jour. On se concentra donc sur la purification de Marie et sur la présentation du Seigneur – raison suffisante toutefois pour continuer à célébrer le 2 février comme jour férié. Bach contribua aux offices de ce jour par les cantates BWV 83, 125, 82 et 200 (dans l'ordre de leur création). Il exécuta de plus en ce jour des cantates créées pour une autre destination (BWV 157, 158 et 161).

La cantate *Ich habe genung* (J'ai ce qu'il me faut) pour basse solo, hautbois, cordes et basse continue, devenue célèbre postérieurement, a été exécutée au moins quatre fois par Bach, comme on peut en faire la preuve; après sa création en 1727, de nouveau dans les années 1730 ou 1731, en 1735 et vers 1745 / 1748, chaque fois dans des versions et tonalités modifiées, entre autres pour soprano solo et alto solo. En 1731, une flûte remplaçait le hautbois, pour des raisons d'étendue. Il faut que ce morceau ait été bien en faveur, puisqu'il a été repris en partie dans le Petit Livre de clavier d'Anna Magdalena commencé en 1725.

Le texte part du chant de louange de Siméon. Oui, ce pourrait être le pieux vieillard qui parle ici. Dans le récitatif n° 2 se présente pourtant une personne distincte qui souhaiterait suivre l'exemple du vieillard. Jusque-là, la musique est extraordinairement expressive; le hautbois

formule dans l'air d'introduction le matériau interprété par le chanteur – Bach écrivit sans doute le morceau pour Johann Christoph Samuel Lipsius qui faisait ses études à Leipzig, devint plus tard greffier et notaire à Mersebourg et est mentionné plusieurs fois dans les livres de comptes de Leipzig à cette époque. Une sorte de dialogue s'engage entre l'instrument et le chanteur soliste. Au début du récitatif, le chanteur reprend ces idées musicales.

Vient ensuite l'air célèbre plein de sentiment *Schlummert ein* (Endormez-vous). Sa forme *da capo* élargie, son rythme parfois berçant et son mouvement arrêté par des points d'orgue témoignent de la richesse d'invention toute particulière consacrée par Bach à ce morceau. Comme dans la cantate BWV 81 étudiée précédemment, des notes tenues longuement servent à représenter l'assoupissement bienheureux. Après un bref récitatif, la cantate se termine alors dans cette humeur sereine et dansante qui distingue tant de cantates de Bach et qui surprend l'homme moderne tourné vers le monde et le plaisir, car elle interprète de façon différente la joie ressentie à l'idée de la mort qui sera délivrance de la vallée de larmes terrestre. C'est pourquoi cette œuvre, qui compte parmi les cantates les plus connues de Bach, convient parfaitement à l'étude de la distance qui, en dépit de tout ce que les recherches philologiques apportent à la compréhension, sépare la musique de Bach de l'époque qui l'interprète, distance qu'il n'est possible de réduire que par une empathie spirituelle, peut-être même religieuse, mais s'appuyant pour le moins sur d'amples connaissances historiques.

Una recia fortaleza nuestro Dios es BWV 80

Génesis: sin esclarecer, tal vez a mediados o finales de la década de 1730
Destino: Fiesta de la Reforma
Texto: según el coral de igual inicio de Martín Lutero (1528/29). Literalmente conservadas las estrofas 1, 3 y 4 (movimientos 1, 5 y 8) así como la estrofa 2ª del segundo movimiento. Los movimientos 2 a 4, 6 y 7 son textos de Salomon Franck 1715
Ediciones completas: BG 18: 319 y 381 – NBA I/31: 73

Ningún otro cántico está tan estrechamente unido al Protestantismo alemán como el coral de Martín Lutero titulado "Una recia fortaleza nuestro Dios es". Su texto de cuatro estrofas con reminiscencias del salmo 46, junto a la luminosa melodía del coral, ponen de manifiesto el consuelo, la autoestima y el sentido victorioso del movimiento reformador que tuvo lugar a comienzos del siglo XVI. Precisamente habían transcurrido seis años desde que Lutero tradujera en el castillo de Wartburg la Biblia a la lengua alemana, aquella *Lingua franca*, que a su vez fue capaz de alcanzar una cierta consolidación gracias a la Reforma. No es erróneo que hablemos, incluso en este plano lingüístico, de una revolución operada por la gesta de Lutero.

Los comienzos del siglo XIX reavivaron estas ideas cuando comenzó a exigirse la unidad nacional de los fraccionados y en parte enajenados territorios alemanes, recurriendo a la idea de la lengua común; la quinta sinfonía de la "Reforma" compuesta por Mendelssohn con motivo de la celebración del centenario de la Confesión de Ausburgo en el año 1830, respira este mismo espíritu al citar el coral de Lutero. E incluso más tarde – hacía mucho tiempo desde que el contexto reformador de tan vigoroso texto se pusiera al servicio de un chauvinismo agresivo – aparecía ligado este coral a los ambientes golpistas de rituales militares, incluso durante la Segunda Guerra Mundial, como señal distintiva de los partes de guerra que se emitían por radio.

Igualmente inseparable de la historia efectiva de este cántico de Lutero, aparece la historia de los efectos que trajo consigo esta cantata de Bach. Antes de la Pasión según san Mateo y de la misa en si menor, la cantata titulada "Una recia fortaleza" fue la primera de índole religiosa que se publicó impresa después de la muerte de Bach en 1821. De todos modos lo fue no en la versión legada por Bach, sino en una variante de los movimientos 1 y 5 con trompetas y timbales realizada por Wilhelm Friedemann Bach, el cual había hecho que se interpretasen estos movimientos de la cantata heredada de su padre, en una opulenta ampliación de los textos latinos "Gaudete omnes populi" y "Manebit verbum Domini".

Pero en definitiva, la cantata es ya de por sí expresión del virulento carácter simbólico que en tiempos de Bach se atribuía al coral. Esto se refleja sobre todo en el grandioso coro de entrada que con toda razón declaró Alfred Dürr "punto culminante de la creación vocal bachiana de corales". En esta ampulosa elaboración coral representa Bach el himno de la Reforma desde una elevada y brillante altura, con preimitación de cada línea a base de pasos melódicos y armonías explicativas del texto, así como con un entramado sumamente denso de contrapunto, pasando por un doble fundamento de bajo que se ejecuta en esta grabación mediante el doble acompañamiento de clavicordio y órgano con trombón de 16 pedales. Cerrando la ejecución de cada línea. el cantus firmus visualiza en el canon de oboes y voz de

bajo el marco que contiene a todo ser. Al mismo tiempo, esta pieza de naturaleza motética representa la voluntad del Bach de mayor edad en el sentido de demostrar su habilidad en la perfección del movimiento de estricto *stilo-antico*, lo que da pie a que se hayan propuesto para su origen diversas fechas, desde el año 1730 (Albert Schweitzer) hasta los años 1740 (Wolff), pasando, por ejemplo, por 1735 (Dürr).

Sobre este telón de fondo del análisis de la eficacia y de la historia de las formas de esta pieza, asombrará si decimos que la cantata "recia fortaleza" no fue una obra destinada a la festividad de la Reforma, sino que se remonta a otra cantata que Bach escribió para el tercer domingo de cuaresma, también llamado Domingo Oculi, de los años 1715, 1716 ó 1717. Aquella comenzaba con las palabras "todo lo que de Dios ha nacido" (BWV 80 a) y daba música a un texto del predicador de la corte de Weimar que fue Salomo Franck. La cantata de seis partes, cuya música se ha extraviado, terminaba con la segunda estrofa de la coral de Lutero, cuyo texto se integraba por tanto en el hilo argumental de la cantata sin acentuar específicamente el acervo de las ideas reformadoras; el coral vuelve a emerger en los cánticos corales que se nos han transmitido por separado (BWV 302 / 303).

Entre 1728 y 1731 recuperó Bach la cantata de Weimar para prepararse de cara a una función que habría de celebrarse el día de la Reforma (BWV 80 b). El día propiamente dicho de la dedicatoria, durante la Cuaresma, se reducía al silencio en Leipzig la música figurada, de modo que tal vez el rasgo coral era lo que predestinaría a esta pieza para la nueva ocasión. Antes de la cantata de Weimar, Bach puso un movimiento coral sencillo que daba música a la primera estrofa. El movimiento número 2 (que era el número 1 en la cantata de Weimar) contiene una cita instrumental del coral, lo mismo que el movimiento número 5 de nueva composición. Ambos contribuyen de este modo a profundizar la referencia a la festividad de la Reforma. Con la grandiosa configuración coral en lugar del sencillo movimiento coral, Bach estaba inaugurando en último término la llamada tercera versión de esta cantata.

En segundo lugar aparece el aria unida al cantus firmus. Mientras el bajo, asociado al unísono de los instrumentos de arco, acentúa los aspectos beligerantes del texto, el soprano reforzado por el oboe interpreta el embellecido cantus firmus subrayando la vinculación con el coral. De nuevo retorna el coral en el quinto movimiento interpretado al unísono por el bajo (coral) y el tenor, insertándose en un movimiento de concierto cuya temática se desarrolla desde el comienzo de la melodía coral. En los dos recitativos números 3 y 6, Bach acentúa mediante una configuración ariosa cada una de las líneas del último texto. Merecen finalmente especial ponderación las dos arias restantes. La de soprano (número 4) resalta textualmente y con una musicalidad más bien poética el aspecto subjetivo de la victoria de Jesús sobre Satanás; el quinteto número 7 (dos voces cantoras, oboe da caccia, violín y basso continuo) oscila – debido al texto que había que musicalizar – entre la sensibilidad y el levantamiento bélico. La opinión de Albert Schweitzer "Luteranismo y mística: esta fue la confesión de fe que legó el cantor de Santo Tomás en la festividad de la Reforma"… puede sonar hoy día algo visionario. Pero en realidad acierta al señalar el camino correcto para la interpretación de esta extraordinaria cantata de Bach.

*

Jesús duerme, ¿qué he de esperar? BWV 81

Génesis: para el 30 de enero de 1724
Destino: cuarto domingo después de la Epifanía
Texto: poeta desconocido. Comienzo del segundo movimiento según el salmo 10, 1. Cuarto movimiento: Mateo 8, 26. Séptimo movimiento: segunda estrofa de la canción "Jesús, mi alegría" de Johann Franck (1653).
Ediciones completas: BG 20[1]: 3 – NBA I/6: 111

El centro de esta cantata que tiene su origen en el primer curso de Bach en Leipzig, constituye al mismo tiempo su movimiento más corto (el número 4): una frase musicada en tono *arioso* y tomada del Evangelio del domingo (Mateo 8, 23-27). Jesús (la vox Christi interpretada por el bajo) pregunta a sus discípulos de qué tienen tanto miedo. A continuación (número 5) ordena callar a las agitadas fuerzas del mar, la tormenta y el viento. Bach no podría haber encontrado para una ópera otra música distinta de la aplicada a este motivo: figuras ascendentes y descendentes en violines, oboes y bajo, dibujan una auténtica escena de terror. El mencionado Evangelio relata la historia de Jesús que dormía mientras atravesaban el mar de Genesaret, mientras una tormenta provoca el miedo y el terror de sus discípulos. El compositor, jamás conocido, de este texto convierte el episodio para aplicarlo a cada uno de los cristianos: la desesperanza y la debilidad de la fe se vencen a base de confianza en el Jesús que nos ayuda y que está por encima de todas las cosas.

La descripción introductoria del estado durmiente de Jesús resulta no menos directamente lograda que en el aria antes referida. Con las profundas y reposadas notas de los instrumentos de arco y con los sonidos de las flautas dulces se asocia la imagen de un mar tranquilo y liso como un espejo, mientras la voz del contralto evoca un canto fúnebre cuyas notas de larga duración ("duerme") recuerdan el aria "Duerme, Amado mío" del Oratorio de Navidad (BWV 248 / 19). Efectivamente, el recitativo número 2 recurre a otra imagen de esta pieza: los Magos que retornan y a los que el Señor da a conocer el camino recto sirviéndose de una estrella. Es en esas palabras donde este movimiento parece haber encontrado un centro armónico después de que Bach englobase con atrevidos giros términos como "penuria" y "lamentable final".

El aria siguiente (número 3) se corresponde en cuanto a sus afectos con la pieza que sigue al arioso central. También aquí aparece en primer término la descripción de la tormenta y de la agitación con exigencias de virtuosismo a los instrumentos de arco y al solista tenor. La pieza central exige en efecto observar pedagógica y reflexivamente el mandamiento prescrito a los cristianos de resistir contra los "vientos perturbadores". Por última vez, el recitativo número 6 toca de paso la figura de la tormenta y las olas antes de que la segunda estrofa del coral "Jesús, mi alegría" ponga punto final a la obra. Contra lo que ocurre en el motete BWV 227 (Edition Bachakademie vol. 69), Bach prescinde en este caso de figuras aplacadoras. De este modo, la cantata parece encontrar fácilmente el camino de retorno al apaciguamiento desde la calma inicial, pasando por las diferentes descripciones del peligro y de la amenaza, si bien como es lógico en esta ocasión lo hace sirviéndose de una calidad más depurada. Con esta disposición simétrica se corresponde la sucesión de los tipos de tonalidad, como ha puesto de relieve Alfred Dürr. El sol mayor y el mi menor para los movimientos que forman el cuadro general, la subdominante y dominante para los recitativos, así como el si menor del arioso central pueden

reconducir al oyente hacia la palabra evangélica tal como se hace por lo demás tomándola como punto de partida en la mayoría de los casos.

*

Tengo suficiente BWV 82

Génesis: para el 2 de febrero de 1727
Destino: festividad de la Purificación de María
Texto: poeta desconocido.
Ediciones completas: BG 20[1]: 27 – NBA I/28.1: 77 / NBA V/4: 122 (movimientos 2 y 3)

Para la mayoría de la gente, el 2 de febrero es en la actualidad un día laborable normal. Para la Iglesia cristiana, que celebra el 25 de diciembre el Nacimiento de Cristo, el día 2 de febrero marca consecuentemente el final propiamente dicho del ciclo festivo de Navidad. Se trata del cuadragésimo día después del nacimiento de Cristo. Hasta esa fecha, la mujer estaba impura – según los judíos – después de haber dado a luz a su pequeño. Y en esa fecha tenía que "purificarse" llevando al templo animales para ser sacrificados, y al mismo tiempo "presentar" al niño recién nacido como propiedad divina para volver a rescatarlo. Así se explica que coincida en un mismo día la fiesta de la "Purificación de María" y la fiesta de la "Presentación del Señor".

Como cuenta el Evangelio de San Lucas (2, 22-39) haciendo referencia a la Ley, Jesús fue llevado por sus padres al templo de Jerusalén. El anciano Simeón, a quien se había prometido conservar la vida hasta que le fuera dado contemplar con sus ojos al Salvador, entona en esa ocasión el himno de alabanza (tan frecuentemente interpretado después en la historia de la música) con el título de "Nunc dimittis" = "Ya puedes dejar, Señor, que tu siervo marche en paz". Los usos y costumbres del Cristianismo han ido configurando, ya desde los primeros tiempos esta festividad con procesiones de candelas (tal vez adoptadas del costumbrismo pagano); todavía en la actualidad es costumbre en la iglesia romana impartir la bendición contra todo tipo de peligros y penalidades utilizando las candelas previamente bendecidas en esta fiesta.

También echó sus raíces en las costumbres occidentales el significado de este día. Así por ejemplo, todos los años, para la fiesta de la "Candelaria" se despedía a los sirvientes para que buscasen nuevos años. Además, en torno a este día que debido a su función dentro del año litúrgico ponía por primera vez en perspectiva el fin de la época invernal, se elaboraba más de una regla prometedora para los agricultores y para el buen tiempo.

La Reforma vino a recortar estos usos a favor del destino propiamente litúrgico del día. Así pues, se concentraba en la Purificación de María y en la Presentación del Señor una razón aún suficiente para celebrar como festivo el día 2 de febrero. A los servicios religiosos de esta fiesta dedicó Bach las cantatas (por orden de antigüedad de su origen) BWV 83, 125, 82 y 200. Además interpretaba también en este día cantatas propias de otras ocasiones (BWV 157, 158 y 161).

La cantata que posteriormente se haría famosa "Tengo suficiente" (sic!) para solo de bajo, oboe, instrumentos de arco y basso continuo, fue interpretada por Bach al menos cuatro veces que pueda documentarse; después de su origen en 1727, en los años 1730 ó 1731, 1735 y en

torno a 1745 / 1748, sirviéndose en cada ocasión de versiones y modalidades tonales modificadas, entre otras cosas para el solo de soprano y contralto. En 1731 una flauta sustituyó al oboe debido a la envergadura de la tonalidad. La popularidad que alcanzó esta pieza se pone de manifiesto en la circunstancia de verse parcialmente recogida en el pequeño manual para piano que iniciara Anna Magdalena en 1725.

El texto tiene su punto de partida en el himno de alabanza entonado por Simeón. Incluso pudiera ser el piadoso anciano quien hablase en estas líneas. Sin embargo, en el recitativo número 2 se da a conocer como persona independiente que desea seguir el ejemplo del venerable anciano. La música es hasta ese momento extraordinariamente expresiva. El oboe formula en el aria introductoria el material que presenta el cantor (Bach escribió la pieza tal vez para el estudiante de Leipzig que fue Johann Christoph Samuel Lipsius, y que más tarde llegaría a canciller y notario de Merseburg, apareciendo varias veces en los libros de contabilidad de Leipzig de aquella época). Entre el instrumento y el cantor solista se desarrolla una especie de diálogo. Al comienzo del recitativo retoma nuevamente el cantor estas ideas musicales.

A continuación suena la famosa y animada aria titulada "Adormeceos". Su ampliada forma Da-Capo, su ritmo a veces oscilante y su movimiento mantenido a base de calderones, dejan constancia de la extraordinaria riqueza de recursos con que Bach afrontó esta obra. Como sucede también en la cantata BWV 81 que antes hemos analizado, las notas de gran duración sirven para la representación del dulce sueño bienaventurado. Después de un breve recitativo, suena la cantata en esa desenvuelta actitud coreográfica que caracteriza a tantas cantatas de Bach y que tanto asombra al hombre moderno, ligado al mundo y a la diversión, porque imprime un significado totalmente distinto al gozo que precede a la muerte entendida como liberación del terrenal valle de lágrimas. Por eso es fácil analizar precisamente en esta obra que se cuenta entre las cantatas más famosas de Bach, la distancia que separa – pese a todos los descubrimientos filológicos – la música bachiana de la correspondiente época en que se interpreta, distancia que sólo puede reducirse en la consumación espiritual (si no religiosa sí al menos histórica) que todo lo abarca.

Vol. 27

Kantaten • Cantatas

BWV 83-86

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

Musikalische Aufnahmeort/Producer/Lieu de l'enregistrement/Lugar de la grabación:
Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 83-86), Große Aula der Alten Universität Salzburg (BWV 85)

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
BWV 83: September 1978; BWV 84: Juni, Juli 1983; BWV 85: Dezember 1980, April 1981, Juli 1983; BWV 86: Februar, September 1978 / Februar 1979

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/ Textos introductories 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

Erfreute Zeit im neuen Bunde *BWV 83 (18'49)*

O joyous day of the new order • Quel heureux temps, celui de la nouvelle alliance • Feliz tiempo el de la Nueva Alianza

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke *BWV 84 (14'33)*

I am content with my good fortune • Je suis ravi de mon bonheur • Estoy satisfecho con mi suerte

Arleen Augér - soprano • Günther Passin - Oboe • Hubert Buchberger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Michael Behringer - Cembalo

Ich bin ein guter Hirt *BWV 85 (18'51)*

I am a shepherd true • Je suis un bon berger • Yo soy un buen pastor

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Martin Ostertag - Violoncello piccolo • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch *BWV 86 (15'51)*

Truly, truly, I say to you • En vérité, en vérité, je vous le dis • En verdad, en verdad os digo

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Klaus Thunemann - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 84)
Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 83 **„Erfreute Zeit im neuen Bunde“**

No. 1	Aria (A):	Erfreute Zeit im neuen Bunde	1	6:59
	Corno I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (Choral e Recitativo, B):	Herr, nun lässest du deinen Diener	2	4:12
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Eile, Herz, voll Freudigkeit	3	5:56
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Ja, merkt dein Glaube noch viel Finsternis	4	0:50
	Violoncello, Cembalo			
No. 5	Choral:	Er ist das Heil und selig Licht	5	0:52
	Corno I, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 83 18:49

BWV 84 **„Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“**

No. 1	Aria (S):	Ich bin vergnügt mit meinem Glücke	6	5:50
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (S):	Gott ist mir ja nichts schuldig	7	1:50
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (S):	Ich esse mit Freuden mein weniges Brot	8	4:33
	Oboe, Violino I solo, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Im Schweiße meines Angesichts	9	1:17
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Ich leb indes in dir vergnüget	10	1:03
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 84 14:33

BWV 85 **„Ich bin ein guter Hirt“**

No. 1	Aria (B):	Ich bin ein guter Hirt	11	3:34
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria:	Jesus ist ein guter Hirt	12	4:00
	Violoncello piccolo, Contrabbasso, Organo,			
No. 3	Choral:	Der Herr ist mein getreuer Hirt	13	5:21
	Oboe I+II, Fagotto, Organo			
No. 4	Recitativo:	Wann die Mietlinge schlafen	14	1:17
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria:	Seht, was die Liebe tut	15	3:25
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt	16	1:14
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 85 18:51

BWV 86 **„Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“**

No. 1	Aria (B):	Wahrlich, wahrlich, ich sage euch	17	3:12
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Ich will doch wohl Rosen brechen	18	6:22
	Violono I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Choral (S):	Und was der ewig gütig Gott	19	1:48
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Gott macht es nicht gleichwie die Welt	20	0:37
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Gott hilft gewiß	21	2:52
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Die Hoffnung wart’ der rechten Zeit	22	1:00
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 86 15:51

Total Time BWV 83, 84, 85, 86 68:04

BWV 83

1. Aria

Erfreute Zeit im neuen Bunde,
Da unser Glaube Jesum hält:
Wie freudig wird zur letzten Stunde
Die Ruhestatt, das Grab bestellt!

2. Aria

Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren, wie du gesaget hast.

Was uns als Menschen schrecklich scheint,
Ist uns ein Eingang zu dem Leben.
Es ist der Tod
Ein Ende dieser Zeit und Not,
Ein Pfand, so uns der Herr gegeben
Zum Zeichen, daß ers herzlich meint
Und uns will nach vollbrachtem Ringen
Zum Friede bringen.
Und weil der Heiland nun
Der Augen Trost, des Herzens Labsal ist,
Was Wunder, daß mein Herz
des Todes Furcht vergißt?
Es kann erfreut den Ausspruch tun:

Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast für allen Völkern.

1. Aria

1

O joyous day of the new order,
When our belief doth Jesus hold.
How gladly is at that last moment
That resting place, the grave, prepared!

2. Aria

2

Lord, now thou this thy servant in peace depart now, according in thy word.

What to us mortals seems so dire
Gives us an entrance unto living.
In truth is death
A limit to this time and woe,
A pledge to us the Lord hath given,
A token that he meaneth well
And then, when once the fight is over,
To peace would lead us.
And since the Savior now
The eye's true hope, the heart's refreshment is,
What wonder that a heart the fear
of death forgets?
It can with joy this utt'rance make:

For mine own eyes now have indeed thy Savior regarded, him whom thou hast here brought forth before all nations.

1. Air

Quel heureux temps, celui de la nouvelle alliance,
Où notre foi nous unit à Jésus.
Quel bonheur sera à notre dernière heure
De trouver la tombe, ce dernier repos.

2. Air

Seigneur, tu laisses partir maintenant ton serviteur en paix, comme tu l'as dit

Ce qui nous semble terrible à nous, humains,
Est pour nous l'entrée dans la vie.
C'est la mort,
Une fin de ce temps et de cette misère,
Un gage que le Seigneur nous a donné
En signe de son amour sincère
Et qu'il veut, après la lutte finale,
Nous emporter là où règne la paix.
Et parce que le Sauveur est à présent
Le réconfort de nos yeux, le baume de nos cœurs,
Quel miracle, de voir qu'un cœur oublie l'angoisse de la mort!
C'est avec joie qu'il peut prononcer les mots:

Car mes yeux ont vu ton salut,
que tu as préparé pour tous les peuples.

1. Aria

Feliz tiempo el de de la Nueva Alianza,
Pues nuestra fe Jesús mantiene.
¡Cuán alegre la hora postrera será
La morada de la paz, la preparada sepultura!

2. Aria

Señor, como dijiste,
deja ahora ir a Tu siervo en paz.

Lo que a las personas horrible parece,
Nuestra iniciación a la vida es.
Es la muerte,
El final de este siglo y miseria,
Una prenda que el Señor nos da
En señal de Su benevolencia,
Quien, tras rendir la lucha, nos quiere
A la paz llevar.
Y puesto que el Salvador ahora
El consuelo, el alivio del corazón es,
¿Cómo admirarse de que el corazón el temor de la muerde olvide?
Puede alegrar el veredicto:

Pues mis ojos a Tu Salvador han visto,
a quien para todos los pueblos has dispuesto.

3. Aria

Eile, Herz, voll Freudigkeit
Vor den Gnadenstuhl zu treten!
Du sollt deinen Trost empfangen
Und Barmherzigkeit erlangen,
Ja, bei kummervoller Zeit,
Stark am Geiste kräftig beten.

3. Aria 3

Hasten, heart, with joyfulness
'Fore the throne of grace to venture!
Thou must now receive salvation
And compassion's grace discover,
Yea, when trouble fills thy days,
Strong in spirit, pray with vigor.

4. Recitativo

Ja, merkt dein Glaube noch viel Finsternis,
Dein Heiland kann
Der Zweifel Schatten trennen;
Ja, wenn des Grabes Nacht
Die letzte Stunde schrecklich macht,
So wirst du doch gewiß
Sein helles Licht
Im Tode selbst erkennen.

4. Recitaitive 4

Yea, if thy faith doth see much darkness yet,
Thy Savior can
The doubting shadows scatter;
Yea, when the tomb's dark night
The final hour fills with dread,
Then shalt thou, still secure,
His radiant light
In death itself encounter.

5. Choral

Er ist das Heil und selig Licht
Für die Heiden,
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,
Und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

5. Chorale 5

He is salvation's blessed light
To the gentiles,
To illumine those who know thee not,
And give nurture.
He's thy people's Israel,
The praise, fame, joy, and glory.

3. Air

Se présenter devant le trône de grâce
Empressé, ô cœur, avec beaucoup de joie!
Tu dois recevoir ta consolation
Et obtenir la charité,
Oui, dans les jours remplis de peine,
Fort en esprit, prier avec vigueur.

4. Récitatif

Oui, ta foi remarque encore beaucoup de ténèbres,
Ton Sauveur peut
Éloigner les ombres du doute;
Oui, lorsque la nuit de la tombe
Rend la dernière heureux effroyable,
Tu sauras certainement reconnaître
Sa lumineuse clarté
Dans la mort même.

5. Choral

Il est le salut et la lumière éternelle
Pour les païens,
Pour éclairer ceux qui ne te connaissent pas
Et pour leur donner la délicieuse nourriture.
Il est le prix, l'honneur, la joie et la gloire
De ton peuple Israël.

3. Aria

¡Alivia, corazón, pleno de alegría,
Para encontrarte ante el trono de la Gracia!
Tu consuelo has de tener
Y misericordia recibir;
Sí, en los tiempos de aflicción
Fuerte de espíritu y reciamente has de orar.

4. Recitativo

Sí, si sientes aún en tu fe tinieblas,
Tu Salvador
Las sombras de la duda deshacer puede;
Sí, cuando la noche de la sepultura,
La hora postrera horrible consideres,
Con seguridad reconocerás
Su clara luz
En la muerte misma.

5. Coral

La luz de la salvación y la beatitud es El,
Para los gentiles,
Para la iluminación de quienes no te conocen,
Para apacentar.
El es de tu pueblo, Israel,
El premio, el honor, la alegría y el gozo.

BWV 84

1. Aria

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
Das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
So dank ich ihm vor kleine Gaben
Und bin auch nicht derselben wert.

2. Recitativo

Gott ist mir ja nichts schuldig,
Und wenn er mir was gibt,
So zeigt er mir, daß er mich liebt;
Ich kann mir nichts bei ihm verdienen,
Denn was ich tu, ist meine Pflicht.
Ja! wenn mein Tun gleich noch so gut geschienen,
So hab ich doch nichts Rechtes ausgericht'.
Doch ist der Mensch so ungeduldig,
Daß er sich oft betrübt,
Wenn ihm der liebe Gott nicht überflüssig gibt.
Hat er uns nicht so lange Zeit
Umsonst ernähret und gekleidt
Und will uns einsten seliglich
In seine Herrlichkeit erhöhn?
Es ist genug vor mich,
Daß ich nicht hungrig darf zu Bette gehn.

3. Aria

Ich esse mit Freuden mein weniges Brot
Und gönne dem Nächsten von Herzen das Seine.

1. Aria 6

I am content with my good fortune,
on me by God himself bestowed.
Should I possess no sumptuous treasures,
I'll thank him just for simple favors
Yet merit not the worth of these.

2. Recitative 7

Indeed God owes me nothing,
And with his ev'ry gift
He shows to me his love for me;
I can acquire nought in his service,
For what I do I owe to him.
Indeed, however good my deeds' appearance,
I have, no less, nought worthy brought to pass.
However, man is so impatient,
That he is often sad
If on him God above excessive wealth not shed.
Hath he not us through all these years
Both freely nourished and beclothed?
And will he us one day to bliss
Before his majesty not raise?
It is enough for me
That I not hungry must to bed retire.

3. Aria 8

I eat now with gladness my humblest of bread
And grant to my neighbour sincerely what he hath.

1. Air

Je suis ravi de mon bonheur
Dont le bon Dieu me fait cadeau.
Si je ne suis pas richement comblé,
Je lui rend grâce pour les petits dons
Même si je ne les vaux pas.

2. Récitatif

Dieu ne m'est redevable de rien,
Et quand il me donne quelque chose,
Il me montre ainsi qu'il m'aime;
Je ne peux réaliser aucun bénéfice auprès de lui,
Car ce que je fais, c'est mon devoir.
Oui, si mes actes semblent être si grands,
Je n'ai pourtant rien fait de bien.
Cependant l'homme est si impatient
Qu'il s'attriste souvent
Quand le bon Dieu ne lui donne pas à profusion.
Ne nous a-t-il pas nourri et vêtu
Si longtemps pour rien
Et il veut nous élever un jour
Dans la félicité de sa magnificence?
Il me suffit à moi
De ne pas devoir aller sur ma couche affamé.

3. Air

Je mange avec plaisir mon humble portion de pain
Et souhaite de tout cœur à mon prochain d'avoir le sien.

1. Aria

Estoy satisfecho con mi suerte,
Que el amado Dios me depara.
Aunque no llegue a tener abundancia,
Le doy gracias por los pequeños dones
Que ni siquiera merezco.

2. Recitativo

Dios no me debe nada,
Y si me da algo,
Con ello demuestra que me ama;
Yo no puedo merecer nada de Él,
Pues lo que hago es mi deber.
¡Sí! Aunque mi obrar parezca bueno,
No he hecho con todo nada justo.
Por cierto, el hombre es tan impaciente,
Que a menudo se aflige,
Si el buen Dios no le brinda abundancia.
¿No nos ha alimentado y vestido
Gratuitamente durante tanto tiempo,
Y no nos elevará bienaventurados
Algún día a su esplendor?
Ya es bastante para mí,
Que no deba irme a dormir hambriento.

3. Aria

Yo como con alegría mi escaso pan
Y concedo al prójimo, de corazón lo suyo.

Ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist,
Ein dankbares Herze, das lobet und preist,
Vermehret den Segen, verzuckert die Not.

A conscience e'er quiet, a spirit e'er gay,
A heart ever thankful, exalting with praise,
Increaseth one's blessings and sweetens one's need.

4. Recitativo

Im Schweiße meines Angesichts
Will ich indes mein Brot genießen,
Und wenn mein Lebenslauf,
Mein Lebensabend wird beschließen,
So teilt mir Gott den Groschen aus,
Da steht der Himmel drauf.
O! wenn ich diese Gabe
Zu meinem Gnadenlohne habe,
So brauch ich weiter nichts.

4. Recitative 9

With sweat upon my countenance
I will meanwhile my bread now savor,
And when my life's full course,
My life's last evening, once is finished,
Then God will deal me all my pence,
As sure as heaven stands!
Oh, if I may this favor
As my reward of mercy savor
I shall nought further need.

5. Choral

Ich leb indes in dir vergnüget
Und sterb ohn alle Kümmernis,
Mir gnüget, wie es mein Gott füget,
Ich glaub und bin es ganz gewiß:
Durch deine Gnad und Christi Blut
Machst du's mit meinem Ende gut.

5. Chorale 10

I live meanwhile in thee contented
And die, all troubles laid aside;
Sufficient is what my God gives me,
Of this I am in faith convinced:
Through thy dear grace and Christ's own blood
Mak'st thou mine own life's finish good.

Une conscience tranquille, un esprit joyeux,
Un cœur reconnaissant qui sait louer et glorifier,
Multiplie les bénédictions, atténue la misère.

Una conciencia tranquila, un espíritu dichoso,
Un corazón agradecido, que alaba y glorifica,
Aumenta la bendición y endulza la miseria.

4. Récitatif

C'est à la sueur de mon front
Que je veux savourer mon pain,
Et lorsque le cours de ma vie
S'achèvera aux vieux jours,
Dieu me donnera le dernier sou,
Le ciel sera en plus.
Ô, si j'avais ce don
Comme salaire de sa pitié,
Je n'ai besoin de rien d'autre.

4. Recitativo

Con el sudor de mi frente
He de disfrutar entretanto mi pan,
Y cuando al curso de mi vida,
El ocaso de mi existencia concluya,
Dios me repartirá la moneda,
En la que estará permanente el cielo.
¡Oh! Si recibo ese don
Como mi gracia,
No necesitaré más nada.

5. Choral

Pendant ce temps je vis heureux en toi
Et je meurs sans aucun chagrin,
Il me suffit que mon Dieu en décide,
Je crois et j'en suis même sûr:
De par ta grâce et le sang du Christ,
Tu me donneras une bonne fin.

5. Coral

Yo entretanto vivo en Ti satisfecho
Y muero sin ninguna preocupación;
Me conformo con lo que mi Dios dispone.
Creo y estoy completamente convencido,
Que por Tu Gracia y la sangre de Cristo
Me concederás un buen fin.

BWV 85

1. Aria

Ich bin ein guter Hirt, ein guter Hirt läßt sein Leben für die Schafe.

2. Aria

Jesus ist ein guter Hirt;
Denn er hat bereits sein Leben
Für die Schafe hingegeben,
Die ihm niemand rauben wird.
Jesus ist ein guter Hirt.

3. Choral

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Dem ich mich ganz vertraue,
Zur Weid er mich, sein Schäflein, führt
Auf schöner grünen Aue,
Zum frischen Wasser leit er mich,
Mein Seel zu laben kräftiglich
Durchs selig Wort der Gnaden.

4. Recitativo

Wann die Mietlinge schlafen,
Da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen,
So daß ein jedes in gewünschter Ruh
Die Trüft und Weide kann genießen,
In welcher Lebensströme fließen.

1. Aria 11

I am a shepherd true, a shepherd true will give up his life for his sheep.

2. Aria 12

Jesus is a shepherd true,
For he hath his life already
For his sheep now freely given,
Which shall no man steal from him.
Jesus is a shepherd true.

3. Chorale 13

The Lord my faithful shepherd is,
Him do I trust entirely,
He leads to pasture me, his lamb,
To green and lovely meadow,
To waters fresh he leadeth me,
My soul to nourish with his strength
And gracious word of blessing.

4. Recitative 14

If e'er the hirelings slumber,
There watcheth o'er the flock this faithful shepherd,
So that each member in most welcome rest
Enjoyment have of meat and pasture,
In which life's streams are ever flowing.

1. Air

Je suis un bon berger, un bon berger donne sa vie pour ses brebis.

2. Air

Jésus est mon berger;
Car il a déjà donné sa vie
Pour les brebis
Que personne ne lui volera.
Jésus est un bon berger.

3. Choral

Le Seigneur est mon berger fidèle
Auquel je me confie pleinement,
Il me mène au pâturage, moi sa brebis
Et sur de belles prairies vertes.
Il me conduit aux sources d'eau fraîche,
Pour délecter substantiellement mon âme
Par la parole salvatrice de la grâce.

4. Récitatif

Quand les gardes dorment,
Ce berger veille sur ses brebis
De sorte que chacun pourra jouir dans le calme souhaité
Des pacages et des pâturages
Où coulent les fleuves de vie.

1. Aria

Yo soy un buen pastor, un buen pastor da su vida por las ovejas.

2. Aria

Jesús es un buen pastor;
Pues ya ha dado su vida
Por las ovejas,
Que nadie le arrebatará.
Jesús es un buen pastor.

3. Coral

El Señor es mi fiel pastor,
A quien me confío totalmente.
A pastar me lleva a mi, su ovejita,
Por hermoso prado verde,
Al agua fresca me guía,
Para confortar mi alma intensamente
Con la bienaventurada palabra de la Gracia.

4. Recitativo

Cuando los peones duermen,
Vela este pastor por sus ovejas,
Para que cada una, en la deseada paz,
Pueda disfrutar del pasto y del prado,
En el que fluyen torrentes de vida.

Denn sucht der Höllenwolf gleich einzudringen,
Die Schafe zu verschlingen,
So hält ihm dieser Hirt doch seinen Rachen zu.

For should the wolf of hell strive there to enter,
The sheep for to devour,
Is he by this good shepherd from his wrath restrained.

5. Aria

5. Aria 15

Seht, was die Liebe tut.
Mein Jesus hält in guter Hut
Die Seinen feste eingeschlossen
Und hat am Kreuzesstamm vergossen
Für sie sein teures Blut.

See what his love hath wrought!
My Jesus holds with kindly care
His flock securely in his keeping
And on the cross's branch hath poured out
For them his precious blood.

6. Choral

6. Chorale 16

Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt,
Kein Unglück mich berühren wird:
Weicht, alle meine Feinde,
Die ihr mir stiftet Angst und Pein,
Es wird zu eurem Schaden sein,
Ich habe Gott zum Freunde.

With God my refuge, sheperd true,
No danger will me e'er befall:
Yield, all ye who despise me,
All ye who cause me dread and pain,
It will to your own harm yet lead,
For God is my companion.

BWV 86

1. Aria

1. Aria 17

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben.

Truly, truly, I say to you, if any ask for something from the Father, and ask it in my name, he will give it to you.

Car si le loup des enfers essaie d'y pénétrer
Pour dévorer les brebis,
Ce berger lui fermera la gueule.

5. Air

Voyez ce que l'amour peut faire!
Mon Jésus encadre fermement
Les siens sous sa bonne garde
Et a répandu son précieux sang
Sur le bois de la Croix.

6. Choral

Si Dieu est ma protection et mon fidèle berger
Aucun danger ne m'effleurera:
Reculez, tous mes ennemis,
Vous qui semez la crainte et le tourment en moi,
Vous le regretterez,
Car Dieu est mon ami.

1. Air

En vérité, en vérité, je vous le dis, ce que vous demanderez au Père, il vous le donnera en mon nom.

Pues aunque el lobo infernal trate de penetrar,
Para devorar las ovejas,
Este pastor mantiene sus fauces cerradas.

5. Aria

¡Mirad, lo que hace el amor!
Mi Jesús mantiene en buena custodia
A los suyos, firmemente unidos
Y en la cruz ha derramado
Por ellos su valiosa sangre.

6. Coral

Si Dios es mi protección y buen pastor,
Ninguna desgracia me alcanzará:
Apartaos, todos mis enemigos,
Vosotros que me provocáis miedo y dolor,
Será en vuestro perjuicio,
Tengo a Dios como amigo.

1. Aria

En verdad, en verdad os digo, si algo pidiéreis al Padre en mi nombre, el os lo concederá.

2. Aria

Ich will doch wohl Rosen brechen,
Wenn mich gleich die Dornen stechen.
Denn ich bin der Zuversicht,
Daß mein Bitten und mein Flehen
Gott gewiß zu Herzen gehen,
Weil es mir sein Wort verspricht.

3. Choral

Und was der ewig gütig Gott
In seinem Wort versprochen hat,
Geschworn bei seinem Namen,
Das hält und gibt er g'wiß fürwahr.
Der helf uns zu der Engel Schar
Durch Jesum Christum, amen!

4. Recitativo

Gott macht es nicht gleichwie die Welt,
Die viel verspricht und wenig hält;
Denn was er zusagt, muß geschehen,
Daß man daran kann seine Lust und Freude sehen.

5. Aria

Gott hilft gewiß;
Wird gleich die Hülfe aufgeschoben,
Wird sie doch drum nicht aufgehoben.
Denn Gottes Wort bezeiget dies:
Gott hilft gewiß!

2. Aria 18

I in truth would roses gather,
Even though the thorns should prick me.
For of this I'm confident:
My petition and my prayer
God most sure to heart is taking,
For this me his word hath pledged.

3. Chorale 19

And what the ever gracious God
In his own word hath promised us,
And sworn on his name's honor,
This keeps and gives he verily.
His help lift us to angel-choirs
Through Jesus Christ, Lord. Amen!

4. Recitative 20

God doth not act as doth the world,
Which much doth pledge and little keep;
For what he pledgeth must be granted,
That we thereby may his true will and pleasure witness.

5. Aria 21

God's help is sure;
Although that help may sometimes tarry,
It will e'en still not be abolished.
For God's own word declareth this:
God's help is sure!

2. Air

Je broierai même les roses en vérité
Si celles-ci me piquaient de leur épine.
Car j'ai suis sûr
Que mes prières et mes supplications
Atteindront certainement le cœur de Dieu
Car sa parole me le promet.

3. Choral

Et ce que le Dieu éternellement bon
A promis dans sa parole,
Juré en son nom,
Il le tient et le donne en vérité.
Il nous aide à nous élever jusqu'à la légion des anges
Par Jésus-Christ, amen!

4. Récitatif

Dieu ne le fait pas comme le monde
Qui promet beaucoup et ne tient que peu sa parole;
En effet ce qu'il promet doit arriver
Afin que l'on puisse voir sa volonté et sa joie.

5. Air

Dieu aide à coup sûr;
Même si l'aide est reportée,
Elle n'est pas mise de côté.
En effet la parole de Dieu le prouve:
Dieu aide à coup sûr!

2. Aria

Cortaré pues, gustoso rosas,
Aunque las espinas me pinchen,
Pues tengo confianza,
Que mis ruegos y súplicas
Seguramente llegarán de corazón a Dios,
Ya que su palabra me lo promete.

3. Coral

Y lo que el eternamente bondadoso Dios,
Con su palabra ha prometido,
Jurando en su nombre,
Lo cumple ciertamente.
¡Que Él nos impulse a la legión de ángeles
A través de Jesucristo, amen!

4. Recitativo

Dios no hace como el mundo,
Que mucho promete y poco cumple;
Pues lo que Él afirma, sucederá,
Para que en ello se pueda ver su gozo y alegría.

5. Aria

Dios ayuda ciertamente;
Aunque el auxilio se demore,
No por eso será abandonado.
Pues la palabra de Dios lo testimonia:
¡Dios ayuda ciertamente!

6. Choral

**Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
Was Gottes Wort zusaget;
Wenn das geschehen soll zur Freud,
Setzt Gott kein gwisse Tage.
Er weiß wohl, wenns am besten ist,
Und braucht an uns kein arge List;
Des solln wir ihm vertrauen.**

6. Chorale

**Our hope awaits the proper time
For what God's word doth promise;
When that should happen to our joy
God sets no certain moment.
He knows well when it best shall be
And treats us not with cruel guile;
For this we ought to trust him.**

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".

6. Choral

L'espoir attend le moment propice
Pour faire ce que la parole de Dieu a promis;
Si cela doit arriver pour le plaisir,
Dieu ne détermine pas une certaine date.
Il sait très bien quand le moment sera opportun
Et n'emploie aucune mauvaise ruse;
Pour cela nous devons lui faire confiance.

6. Coral

La esperanza aguarda el tiempo justo,
Que la palabra de Dios promete;
Cuándo ha de suceder esto para regocijo,
No fija Dios día preciso.
El sabe bien, cuando es apropiado,
Y no emplea con nosotros mal ardid;
En esto debemos tenerle confianza.

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.

DEUTSCH

Erfreute Zeit im neuen Bunde BWV 83

Entstehung: zum 2. Februar 1724
Bestimmung: Mariae Reinigung
Text: Dichter unbekannt. Satz 2 unter Verwendung von Lukas 2, 29-31. Satz 3 frei nach Hebräer 4, 16. Satz 5: Strophe 4 des Liedes „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ von Martin Luther (1524).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 53 – NBA I/28.1: 3.

Der zwanzigste Band der alten Bach-Gesamtausgabe (BG) umfaßt zehn Kantaten (BWV 81 bis 90) aus Bachs Leipziger Produktion. Sie gehören verschiedenen Jahrgängen an und sind für verschiedene Sonntage im Kirchenjahr bestimmt. Eines jedoch ist ihnen gemein: das Fehlen großer Eingangschöre. Zwei dieser Kantaten (BWV 82 und 84) sind sogar nur einer Solo-Stimme vorbehalten und gehören zu den bekanntesten Werken aus diesem Bereich Bachscher Kompositionskunst.

Die offenbar nach eher formalen Kriterien erfolgte Zuordnung der Kantaten in die BG darf nicht den Eindruck erwecken, Bach sei, für die weniger festlichen Sonn- und Feiertage in Leipzig, mit den Mitteln ökonomischer umgegangen als zu den Hauptfesten. Natürlich hatte er sich in einem gewissen Rahmen an der Verfüg- und Belastbarkeit von Musikern zu orientieren. Der äußerliche Aufwand besagt jedoch nichts über die Qualität der jeweiligen Stücke.

Die vorliegende Kantate sieht drei Solostimmen vor, die – unter Hinzunahme von Sopranstimmen und der Ripienisten – vermutlich auch den Schlußchoral gesungen haben; bei aller Schlichtheit beobachtet man auch hier Bachs Satz- und Ausdruckskunst, zum Beispiel die Aufwärtsführung der drei Unterstimmen auf den Text „selig Licht“, oder das Aufwärtsschreiten des Basses über eine Oktave zum Wort „erleuchten“.

Die Instrumentalbesetzung (je zwei Hörner und Oboen zu den Streichern und Basso continuo) verrät von Anbeginn an den festlichen Charakter der Kantate, die zum Fest Mariae Reinigung 1724 (und wahrscheinlich noch einmal 1727) aufgeführt wurde, jenem Tag, mit dem der Weihnachtsfestkreis abschloß (hierzu vgl. Einführung zu Kantate BWV 82, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 26). Der konzertant-spielfreudige Eingangssatz und sein affirmativer Charakter scheinen zunächst den Blick auf die Botschaft der Kantate zu verstellen: weil der alte Simeon, von dem im Evangelium (Luk. 2, 22-32) die Rede war, den Messias gesehen hat, kann er in Freude „im neuen Bunde“ sterben – der gläubige Christ folgt ihm in dieser Hoffnung und erkennt durch des Grabes Nacht das Licht des Heils. So wird die im Text des Mittelteils angesprochene „letzte Stunde“ nicht zum Gegensatz, sondern zur Erfüllung. Ähnlich angelegt ist die Arie Nr. 3, die ihren musikalischen Ausgang in der Aufforderung des Textes sucht: „Eilet“!

Etwas Außergewöhnliches läßt sich Bach im zweiten Satz einfallen, der das „Canticum Simeonis“ vertont. Zum einen wird der Text „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ mit einem madrigalischen Text kombiniert. Dieser steht im Zentrum des streicherbegleiteten Satzes und wird seinerseits durch zwei instrumentale Kanons zwischen Baß und Streichern dreigeteilt. Die beiden Sätze des Canticum bilden dazu einen jeweils von freithematischen Instrumentalritornellen gesäumten Rahmen; Bach läßt den biblischen Text vom Baß (Simeon), dem Brauch in der Vesper ähnlich, im VIII. Psalmton vortragen. Die liturgische Würde dieses Stück bildet zum konzertanten Charakter der es einrahmenden Sätze einen markanten Kontrapunkt.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84

Entstehung: zum 9. Februar 1727
Bestimmung: Sonntag Septuagesimae
Text: Ähnlich Henrici (Picander) 1728. Satz 5: Strophe 12 des Liedes „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 79 – NBA I/7: 23.

Vierzig Tage vor dem Osterfest begann die Kirche seit altersher die Fastenzeit. Bereits seit dem 6. Jahrhundert wurde dieser Periode eine dreiwöchige Vor-Fastenzeit hinzugegeben und ihre drei Sonntage mit den lateinischen Namen Septuagesimae, Sexagesimae und Quinquagesimae (für „siebzig", „sechzig" und „fünfzig") benannt. So bereitet die Zählung der Sonntage auf die Zahl der vierzig Fastentage vor. Bach schrieb für diesen Tag, an dem das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matth. 20, 1-16) gelesen wurde, drei Kantaten: BWV 144, 92 und das vorliegende Stück. Das heute, in einer leistungsbetonten Welt nicht mehr leicht zu verstehende Evangelium, in dem alle unabhängig von der Menge der geleisteten Arbeit den gleichen Lohn bekommen, münzt der Text um in subjektive, zwischen – modern gesehen – franziskanischer Bescheidenheit und fatalistischer Gottergebenheit changierende Zufriedenheit: Der Mensch nimmt, was Gott ihm zuteilt, weil er „doch nichts Rechtes ausgericht'"; es langt, wenn er nicht hungrig zu Bett geht. Daraus erwächst ihm „ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist, ein dankbares Herze".

Bach bescheidet sich in der Besetzung dieser Kantate: Solo-Sopran, Solo-Oboe und Streicher mit Continuo genügen, um den Inhalt zu versinnbildlichen und auszudrücken. Musikalisches „Leitmotiv" ist das Glück, das dem Gläubigen aus der Zufriedenheit erwächst, und das den musikantischen Esprit der beiden Arien auslöst. Geben sich Verzierungen, Läufe und der Dreiertakt in Nr. 1 noch etwas verhalten, blüht der tänzerisch-virtuose, ja: weltvergessen fröhliche Charakter in Nr. 3 in Gänze auf. Nachdenkliche Kontrapunkte setzen die beiden Rezitative. Das erste kontrastiert den Dur-Schluß der vorausgehenden Arie mit einem Beginn in Moll, das zweite (Nr. 4) verstärkt diesen Effekt, streicherbegleitet, mit vielen verminderten Akkorden.

Der Text dieser Kantate ähnelt einem Gedicht Picanders von 1728, so daß man ihn gelegentlich als Autor auch dieses Textes annimmt. Wie das Vorlagenverhältnis auch immer sein mag, und wie auch immer die Erhebung der Selbstbescheidung in den Rang einer gottgewollten Tugend dem Emanzipationsstreben des selbstbewußten, modernen Menschen entgegenzustehen scheint: die Einheit von Text und Musik, und die Möglichkeit, sie mit einfachen Mitteln ausdrucksvoll zu gestalten, haben diese Kantate zu einem der beliebtesten Stücke des Bach-Repertoires werden lassen.

*

DEUTSCH

Ich bin ein guter Hirt BWV 85

Entstehung: zum 15. April 1725
Bestimmung: Sonntag Misericordias Domini
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Johannes 10, 12. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ von Cornelius Becker (1598, nach Psalm 23). Satz 6: Strophe 4 des Liedes „Ist Gott mein Schild und Helfersmann“ von Ernst Christoph Homburg (1658).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 101 – NBA I/11.1: 159.

„Misericordias Domini“ heißt der 2. Sonntag nach Ostern. Er hat seinen Namen nach dem Beginn des Introitus (Eingangsgesangs) der lateinischen Messe: „Misericordia Domini plena est terra, Alleluja!“ („Die Erde ist voll der Güte des Herrn“). Gelesen wird an diesem Tag das Evangelium (Joh. 10, 12-16), in dem Jesus von sich als dem guten Hirten spricht.

Alle drei Kantaten, die Bach für diesen Sonntag komponierte (BWV 104: „Du, Israel, höre“, BWV 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ und das vorliegende Stück) nehmen deutlichen Bezug auf das Evangelium, das neben seiner Botschaft auch das poetische, im18. Jahrhundert noch jedermann geläufige Bild vom Hirten und den Schafen auf dem Felde hervorruft. Das Schäferidyll in der mythischen Landschaft Arkadien gehörte zudem zu den beliebtesten Spielorten barocker Opern und Kantaten.

Vor diesem bildlichen Hintergrund ergibt sich die Besetzung mit zwei, das Schäferinstrument Schalmei versinnbildlichenden Oboen neben den Streichern und Baß-Instrumenten fast von selbst. Die Oboen umspielen das einleitende, vom Baß-Solisten als Vox Christi gesungene Bibelwort. Im zweiten Satz setzt Bach dann das bewegliche Violoncello piccolo als Soloinstrument ein und läßt dazu die Altstimme den Text bemerkenswerterweise dreimal ungekürzt vortragen. Darauf folgt eine Art Quartett für zwei Oboen und Solo-Sopran (und Basso continuo), dem Bach den verzierten Choral (auf die Melodie „Allein Gott in der Höh sei Ehr“) anvertraut.

Mit bedeutungsschwerer Streicherbegleitung predigt anschließend der Tenor über die Rolle des Hirten als Wächter der gewünschten Ruhe. Daraus erwächst die Arie Nr. 5, die dieses Bild, gesungen vom Tenor in ausdrucksvoller, hoher Lage, auf Jesus und seine Liebe für die Seinen umdeutet. Die unisono gebündelten und im 9/8-Takt spielenden Streicher zaubern den Charakter einer Pastorale herbei, die der Schlußchoral mit Blick auf den einzelnen Gläubigen abrundet.

*

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch BWV 86

Entstehung: zum 14. Mai 1724
Bestimmung: Sonntag Rogate
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Johannes 16, 23. Satz 3: Strophe 16 des Liedes „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ von Georg Grünwald (1530). Satz 6: Strophe 11 des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1523).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 121 – NBA I/12: 47.

„Rogate“, der fünfte Sonntag nach Ostern, hat als einziger der lateinisch bezeichneten Sonntage seinen Namen nicht vom Anfang des Introitus der Tagesmesse. „Rogate“ („Bittet“) geht zurück auf Bittprozessionen, mit denen die Kirche bereits im 4. Jahrhundert in den Tagen vor dem Fest Christi Himmelfahrt heidnische Flurprozessionen für ihre Anliegen umzudeuten versuchte.

Bach hat für diesen Sonntag zwei Kantaten komponiert, neben der vorliegenden noch BWV 87 („Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen“). Die Kantate 86 ähnelt in ihrer formalen Anlage der zuvor betrachteten (BWV 85) auffällig. Zunächst trägt die Vox Christi das Wort aus dem Evangelium vor (gelesen wurde am Sonntag „Rogate“ aus den Abschiedsreden Christi, Joh. 16, 23-30). Darauf folgen, wie in BWV 85, Arie, Choral, Rezitativ, Arie und Schlußchoral. Der Choral Nr. 3 ist erneut ein Quartett, in dem der Solo-Sopran die Choralmelodie vorträgt, diesmal flankiert von zwei Oboi d’amore, jedoch ohne jede verzierende, melodische Durchgänge. Es ist übrigens dieselbe Melodie, die Wolfgang Amadeus Mozart später dem Gesang der beiden „Geharnischten“ im Finale seiner Oper „Die Zauberflöte“ („Der welcher wandert diese Straßen“) beigeben wird – hier kontrapunktisch untermauert, während Bach die archaische Strenge der Melodie in der Kantate eher rokokohaft erleichtert.

Die strenge Form einer Fuge wählte Bach bereits im Eingangssatz. Hier umspielt ein Instrumentalritornell das Evangeliumswort und gibt dem Sänger das Thema vor. Das Schriftwort selbst wird insgesamt dreimal vorgetragen.

In den beiden Arien der Kantate geht Bach verschiedene musikalische Wege. Nr. 2 eröffnet er als virtuoses Stück für die Solovioline; unabhängig von deren musikalischem Material trägt die Altstimme den Text vor. Aus ihrem Part stechen die Spielfiguren der Violine gleichsam heraus, ganz so wie die Dornen, von denen der Text hier spricht. Dagegen gibt in der Tenor-Arie Nr. 5 der konzertante Streichersatz dem Sänger das Motiv vor, aus dem sich das Stück entwickelt. Auch hier wäre an eine symbolhafte Gestaltung zu denken, in dem Sinne etwa, daß das musikalische An-die-Hand-Nehmen die vom Text betonte, stets gewisse Hilfe Gottes darstellen könnte.

Das schlichte Rezitativ Nr. 4 betont durch harmonische Eintrübung den Gedanken des viel Versprechens und wenig Haltens und unterstreicht, durch Führung der Singstimme in hohe Lage und melodische Auszierung, die Aussicht auf Lust und Freude. Dazu gibt Anlaß Gottes Hilfe und die aus ihr – im Schlußchoral – erwachsende Hoffnung.

So hat der nicht mehr bekannte Dichter einmal mehr den Gedanken des Evangeliums auf das Vertrauen des Einzelnen in Gottes Verläßlichkeit übertragen und dabei, vielleicht um der Einprägsamkeit willen, sprichwortartige Sentenzen eingeflochten. Neben der genannten Diskrepanz zwischen Versprechen und Halten die Weisheit, daß Aufgeschoben nicht Aufgehoben heißt.

O joyous day of the new order BWV 83

Composed for: 2 February 1724
Performed on: Purification of the Blessed Virgin Mary
Text: Unknown author. Movement 2 using Luke 2, 29-31. Movement 3 freely adapted from Hebrews 4, 16. Movement 5: verse 4 of *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* by Martin Luther (1524).
Complete editions: BG 20[1]: 53 – NBA I/28.1: 3.

The twentieth volume of the old *Bach-Gesamtausgabe* (BG) comprises ten cantatas (BWV 81 to 90) from Bach's Leipzig years. They belong to various annual cycles and were intended for various Sundays of the ecclesiastical year. But they all have one thing in common: they lack a big opening chorus. Two of these cantatas (BWV 82 and 84) only feature one solo voice and are among the most well-known works from this field of Bach's compositions.

Obviously based on rather formal criteria, the allocation of cantatas to the BG should not evoke the impression that Bach used his means more economically for the less festive Sundays and holidays in Leipzig than for the main feasts. Of course, he had to take account of the availability and work load of his musicians to some extent. But a lavish exterior says nothing about the quality of the individual pieces.

This cantata features three solo voices, which – together with a soprano voice and ripieno performers – probably sang the final chorale, as well; despite all this simplicity, Bach's powers of expression and composition are manifest in the ascent of the three lower voices on the words "blessed light", or in the striding bass, climbing an octave to the word "illumine".

Right from the beginning, the instrumentation (two horns and oboes each, with strings and basso continuo) betrays the festive nature of this cantata, performed on the feast of Purification of the Blessed Virgin Mary in 1724 (and probably again in 1727), the day that marked the end of Christmas (cf. introduction to cantata BWV 82, EDITION BACHAKADEMIE vol. 26). The concertante, playful opening movement with its affirmative nature seems to obscure the message of the cantata: Since old Simeon, whose story is told in the Gospel reading (Luke 2, 22-32), has seen the Messiah, he can die exulting in "the new covenant" – the faithful Christian will follow him in this hope and see the light of salvation in the tomb's dark night. Thus, the "final hour" mentioned in the text of the middle part is not a contradiction, but fulfilment itself. Aria no. 3 features a similar structure and finds its musical conclusion in the command: "Hasten"!

Bach uses an extraordinary device in the second movement, for the *Canticum Simeonis*. Firstly, he combines the text "Lord, now lettest thou this thy servant in peace part" with a madrigal text. This text is the focus of the string-accompanied setting and divided in three by two instrumental canons featuring the bass and strings. The two canticum movements form a framework embroidered by instrumental ritornellos with free themes; Similar to the Vespers tradition, Bach composed the Bible text in the bass (Simeon) in the VIIIth psalm tone. The liturgical solemnity of this piece forms a marked contrast to the concertante nature of the two framing movements.

*

I am content with my good fortune BWV 84

Composed for: 9 February 1727
Performed on: Septuagesima Sunday
Text: Similar to Henrici (Picander) 1728. Movement 5: verse 12 of *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Complete editions: BG 20[1]: 79 – NBA I/7: 23.

In the church year, Lent has always started forty days before Easter. And since the sixth century it has been preceded by a three-week pre-Lent period, the three Sundays of which received the Latin names *Septuagesimae, Sexagesimae* and *Quinquagesimae* (for seventy, sixty and fifty). Thus the Sunday countdown prepares the congregation for the forty days of Lent. Bach composed three cantatas for this Sunday that featured the parable of the labourers in the vineyard (Matth. 20, 1-16) as its Gospel reading: BWV 144, 92 and this cantata. This reading, which is not easy to understand in today's performance-orientated world, speaks of labourers who all receive the same pay regardless of their performance, and the text turns this into subjective contentment, varying between – from a modern viewpoint – Franciscan modesty and fatalistic piety: Man takes what God gives him, because he has "nought worthy brought to pass"; it's enough if he doesn't have to go to bed hungry. In return, this provides him with a "a conscience e'er quiet, a spirit e'er gay, a heart ever thankful".

Bach is modest in his orchestration of this cantata: solo soprano, solo oboe and strings with continuo suffice to represent and express the contents. The musical leitmotif is happiness, which the believer can gain from contentment and which triggers the musicianly spirit of the two arias. While the embellishments, runs and triple time in no. 1 are still rather restrained, its dance-like, virtuoso, even boisterously merry character comes into full bloom in no. 3. The two recitatives create contemplative counterpoints. The first contrasts the last chords in major of the preceding aria with an opening in minor, the second (no. 4) amplifies this effect, with a string accompaniment playing lots of diminished chords.

The text of this cantata resembles a poem by Picander from 1728, for which reason he is sometimes assumed to be the author of this text. Whatever the source may have been and no matter whether exalting self-restraint as a divinely ordained virtue contradicts emancipatory ambitions of modern self-assured man: The unity of text and music, and their expressive combination by simple means, have made this cantata one of the most popular works of Bach's repertoire.

*

I am a shepherd true BWV 85

Composed for: 15 April 1725
Performed on: Misericordias Domini (Second Sunday after Easter)
Text: Unknown author. Movement 1: John 10, 12. Movement 3: verse 1 of Der Herr ist mein getreuer Hirt by Cornelius Becker (1598, after Psalm 23). Movement 6: verse 4 of *Ist Gott mein Schild und Helfersmann* by Ernst Christoph Homburg (1658).
Complete editions: BG 20[1]: 101 – NBA I/11.1: 159.

Misericordias Domini is the second Sunday after Easter. It owes its name to the first words of the introit of Latin mass: "*Misericordia Domini plena est terra, Alleluia!*"

("The earth is fulfilled by the Lord's goodness"). The Gospel reading of the day (John 10, 12-16) also speaks of Jesus as the good shepherd.

All three cantatas that Bach composed for this Sunday (BWV 104: Thou guide of Israel, hear me, BWV 112 The Lord is now my shepherd true, and this cantata) clearly relate to the Gospel, which, alongside its message, evokes the poetic image of a shepherd and his sheep in the field, which was still a familiar picture in the 18th century. Moreover, the pastoral idyll in mythical Arcadia was one of the most popular scenes of baroque operas and cantatas.

Against this pictorial background, Bach's instrumentation naturally includes two oboes representing the shepherd's shawm, strings and bass instruments. The oboes accompany the introductory Bible text performed by the bass soloist as vox Christi. In the second movement Bach then features the agile violoncello piccolo as a solo instrument and remarkably has the alto voice performing the text without abbreviations three times. This is followed by a kind of quartet for two oboes and solo soprano (and basso continuo), which Bach entrusts with the embellished chorale (on the melody of *Allein Gott in der Höh sei Ehr*).

Accompanied by portentous strings, the tenor then preaches on the role of the shepherd as guardian of welcome rest. This leads into aria no. 5, with the tenor voice in an expressive high register reinterpreting this image as Jesus and his love of his flock. The strings playing in unison in 9/8 conjure up a pastoral scene, rounded off by the final chorale as the voice of the individual believer.

*

Truly, truly, I say to you BWV 86

Composed for: 14 May 1724
Performed on: Rogation Sunday
Text: Unknown author. Movement 1: John 16, 23. Movement 3: verse 16 of *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* by Georg Grünwald (1530). Movement 6: verse 11 of *Es ist das Heil uns kommen her* by Paul Speratus (1523).
Complete editions: BG 20[1]: 121 – NBA I/12: 47.

Rogation Sunday, the fifth Sunday after Easter, is the only Sunday with a Latin name that doesn't take its designation from the opening line of its mass introit. Rogation (from "rogate" – "plead") goes back to the rogation processions, which the church already devised in the 4th century in the days before Christ's Ascension as an answer to pagan field processions for its own purposes.

Bach composed two cantatas for this Sunday, this one and BWV 87 (*Till now have ye nought been asking in my name's honour*). In its formal structure, cantata 86 bears a striking resemblance to previously reviewed BWV 85. First the vox Christi sings from the Gospel (the reading of Rogation Sunday was John 16, 23-30). This is followed, like in BWV 85, by an aria, chorale, recitative, aria, and final chorale. Chorale no. 3 is another quartet, with the solo soprano performing the chorale melody, accompanied this time by two oboi d'amore, but without any ornamental melodic runs. This is the same melody, by the way, that Wolfgang Amadeus Mozart later used as an accompaniment for the two armour-clad singers in the finale of his opera The Magic Flute (*"Der welcher wandert diese Straßen"*) – in this case with counterpoint reinforcement, while Bach ligh-

tens the archaic austerity of the melody in an almost rococo style.

Bach already chose the strict fugue form for his opening movement. Here an instrumental ritornello accompanies the Gospel and anticipates the vocal theme. The Gospel reading itself is performed three times.

In the two arias of the cantata Bach explores different musical avenues. No. 2 starts as a virtuoso piece for solo violin; set apart from this musical fabric, the alto voice sings the text. Like the thorns mentioned in the text, the violin figures stand out in this part. In contrast, the concertante string setting in tenor aria no. 5 anticipates the vocal motif from which the movement develops. Again, this could be a symbolic design, in the sense that this form of musical guidance by anticipation may represent the certainty of God's help stressed in the text.

With dark harmonies, simple recitative no. 4 emphasises the words "much doth pledge and little keep", while the high register of the singing voice and melodic embellishments offer a prospect of joy and pleasure. For this we can count on God's help and – in the final chorale – the hope derived from it.

Once again the now unknown poet applies the thoughts of the Gospel to the individual's trust in God and, perhaps for better memorisation, adds proverb-like aphorisms. In addition to the mentioned discrepancy between making and keeping promises, he offers us the insight that one must await the proper time.

Quel heureux temps, celui de la nouvelle alliance
BWV 83

Création: le 2 février 1724
Destination: la Fête de la Purification
Texte: Poète inconnu. Mouvement 2 s'appuie sur l'Évangile selon saint Luc 2, 29-31. Mouvement 3 d'après l'Épître aux Hébreux 4, 16. Mouvement 5: strophe 4 du lied «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (Je m'en vais en paix et avec joie) de Martin Luther (1524).
Éditions complètes: BG 20[1]: 53 – NBA I/28.1: 3.

Le vingtième volume des anciennes Éditions complètes de Bach (BG) comprend dix cantates (BWV 81 à 90) issues de la production de Bach à Leipzig. Elles font partie de différents cycles annuels et sont destinées à être exécutées au cours des services religieux de différents dimanches de l'année liturgique. Elles ont cependant une chose en commun: elles n'ont pas de grands chœurs d'introduction. Deux de ces cantates (BWV 82 et 84) n'utilisent même qu'un seul soliste, font cependant partie de ces œuvres les plus connues qui reflètent bien l'art de composition de Bach.

Le classement des cantates dans le BG qui a été apparemment effectué selon des critères plutôt formalistes, ne doit pas donner l'impression que Bach ait fait à Leipzig des économies au niveau du matériel musical pour les dimanches et jours de fête moins solennels que pour les fêtes principales. Il devait, bien sûr, tenir aussi compte dans une certaine mesure des disponibilités et des charges imputables aux musiciens. L'effectif employé ne donne néanmoins aucun renseignement sur la qualité des morceaux respectifs. La cantate présente prévoit trois voix solistes qui – flanquées d'une voix soprano et des ripiénios – ont probablement aussi chanté le choral final; malgré la simplicité de ce morceau, on y retrouve ici l'art du mouvement et de l'expression de Bach, les montées des trois voix inférieures sous-tendant le texte «selig's Licht» (lumière éternelle) par exemple, ou le franchissement d'une octave vers le haut de la basse sur le mot «erleuchten» (éclairer).

L'effectif instrumental (deux cors et hautbois réunis aux cordes et à la basse continue) trahit, dès le début, le caractère solennel de la cantate qui a été exécutée pour la Fête de la Purification en 1724 (et probablement une nouvelle fois en 1727), fête qui est le jour auquel le cycle des fêtes de Noël s'achève (cf. à ce sujet l'introduction à la cantate BWV 82, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 26). Le mouvement d'introduction concertant et enjoué et son caractère affirmatif semblent d'abord masquer la vue sur le message intrinsèque de la cantate: le vieux Siméon dont il est question dans l'Évangile (Luc 2, 22-32), pourra mourir dans la joie «im neuen Bunde» (de la nouvelle alliance) parce qu'il a vu le Messie – le chrétien croyant le suit dans ses espérances et reconnaît la lumière du salut qui vient transpercer la nuit de la tombe. Ainsi le thème de la «letzte Stunde» (dernière heure) exprimé dans le texte de la partie centrale ne se profile plus comme antagonisme de la vie mais apparaît, bien plus, comme le couronnement d'une vie. L'air n° 3, cherchant sa sortie musicale dans l'invitation offerte par le texte: «Eilet»! (Empressé), présente une structure similaire.

Dans le deuxième mouvement qui met le «Canticum Simeonis» en musique, Bach a une idée qui sort de l'ordinaire. D'une part, il combine le texte «Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren» (Seigneur, tu laisses partir maintenant ton serviteur en paix) à un texte de madrigal. Ce texte se trouve au centre du mouvement accompagné de cordes. Puis deux canons instrumentaux entre la basse continue et les cordes divisent ce texte en trois parties. En plus, les deux mouvements du

Canticum forment chacun un cadre ourlé de ritournelles instrumentales au thème libre; Bach fait chanter le texte biblique par la voix de basse (Siméon) dans le huitième ton du Psaume, comme cela était d'usage lors des vêpres. La majesté liturgique de ce morceau se démarque en contrepoint par rapport au caractère concertant des mouvements qui l'encadrent.

*

Je suis ravi de mon bonheur BWV 84

Création: le 9 février 1727
Destination: pour le dimanche de la Septuagésime
Texte: se rapproche de la poésie «Henrici» de (Picander) de 1728. Mouvement 5: strophe 12 du cantique «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (Qui sait combien ma fin est proche) de Ämilie Juliane de Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Éditions complètes: BG 20[1]: 79 – NBA I/7: 23.

Quarante jours avant la fête de Pâques, l'Église commença de tout temps la période du Carême. Dès le sixième siècle, on avait ajouté à cette période une période préliminaire de carême qui durait trois semaines, dont les trois dimanches portaient les noms latins de Septuagésime, Sexagésime et Quinquagésime (pour «soixante-dix», «soixante» et «cinquante»). C'est ainsi que le comptage des dimanches prépare le chrétien au chiffre quarante qui représente la durée du Carême. Bach écrivit pour ce jour au cours duquel la Parabole des ouvriers dans la vigne (Matthieu 20, 1-16) était lue, trois cantates: BWV 144, 92 et le morceau présent. Le texte transforme cette partie de l'Évangile qui est d'ailleurs devenue de nos jours très difficile à comprendre – puisque nous vivons dans un monde marqué par le principe de la réussite – et dans lequel tous reçoivent le même salaire indépendamment de la quantité de travail exécuté, en un contentement subjectif alternant entre la modestie de tradition franciscaine – considérée comme moderne – et la soumission à la volonté divine imprégnée de fatalisme: l'homme prend ce que Dieu lui donne parce qu'il «doch nichts Rechtes ausgericht'» (ne fait pourtant rien de bon); le fait de ne pas devoir aller se coucher le ventre vide suffit pour le contenter. Il en obtiendra «ein ruhig Gewissen, ein fröhlicher Geist, ein dankbares Herze» (une conscience tranquille, un esprit joyeux, un cœur reconnaissant).

Bach fait preuve de modestie dans la distribution de cette cantate: le soprano soliste, le hautbois soliste et les cordes accompagnées du continuo suffisent pour symboliser et exprimer la teneur du message. Le «leitmotiv» musical en est le bonheur qui résulte de ce comportement du croyant porté au contentement et qui est la source du message musical des deux airs. Alors que les ornements, les roulades et les mesures à trois temps font preuve encore un peu de retenu dans le n° 1, une virtuosité dansante, oui même imprégnée d'une joie oubliant le monde, s'épanouit pleinement dans le n° 3. Les deux récitatifs posent des accents méditatifs en contrepoint. Le début du premier récitatif, joué en mineur, contraste avec la fin de l'air précédent, jouée en majeur. De nombreux accords diminués accentuent cet effet dans le deuxième (n° 4) dans l'accompagnement des cordes.

Le texte de cette cantate se rapproche d'une poésie de Picander datant de 1728, ce qui fait que l'on suppose, à l'occasion, que ce dernier est également l'auteur de ce texte. Quel qu'en soit la base qui servit de modèle, il est difficile de définir dans quelle mesure l'autolimitation élevée au rang de vertu voulue par Dieu donne l'impression de s'opposer aux aspirations émancipatrices de l'homme moderne conscient de sa valeur; mais il est sûr

que l'unité régnant entre le texte et la musique et son organisation élaborée à l'aide de moyens simples mais remplie d'expressivité ont fait de cette cantate l'un des morceaux les plus appréciés du répertoire de Bach.

*

Je suis un bon berger BWV 85

Création: le 15 avril 1725
Destination: pour le dimanche Misericordias Domini
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jean 10, 12. Mouvement 3: strophe 1 du cantique «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon berger fidèle) de Cornelius Becker (1598, d'après le Psaume 23). Mouvement 6: strophe 4 du cantique «Ist Gott mein Schild und Helfersmann» (Dieu est mon bouclier et mon aide) de Ernst Christoph Homburg (1658).
Éditions complètes: BG 20[1]: 101 – NBA I/11.1: 159.

«Misericordias Domini», c'est ainsi que s'appelle le deuxième dimanche après Pâques. Ce nom provient du début de l'introït (chant d'entrée) de la Messe en latin: «Misericordia Domini plena est terra, Alléluia!» (La terre est remplie de la bonté du Seigneur). On lisait ce jour-là l'Évangile (Jean 10, 12-16) dans lequel Jésus dit qu'il est le bon berger.

Toutes les trois cantates que Bach composa pour ce dimanche (BWV 104: «Du, Israel, höre» (Berger d'Israël, prête ton oreille), BWV 112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon fidèle berger) et le morceau présent) se réfèrent clairement à l'Évangile qui évoque au-delà de son message aussi une image poétique, encore familière à tout un chacun au XVIII^{ème} siècle, celle du berger gardant ses moutons dans les prés. L'idylle du berger dans le paysage mythique de l'Arcadie est, en outre, l'une des pièces les plus prisées et employées des opéras baroques et des cantates.
Le choix d'un effectif formé de deux hautbois, symbolisant l'instrument type du berger, le pipeau, de cordes et d'instruments de basse coule presque de source devant cette image de fond. Les hautbois ornementent la parole biblique chantée en introduction par le soliste basse et représentant la «vox Christi». Dans le deuxième mouvement, Bach utilise le violoncello piccolo au jeu alerte comme instrument soliste et fait chanter trois fois intégralement le texte par l'alto, ce qui est tout à fait remarquable. Ce numéro est suivi d'une sorte de quatuor pour deux hautbois et soprano soliste (et la basse continue), quatuor que le choral d'ornementation complète (sur la mélodie «Allein Gott in der Höh sei Ehr»).

Ensuite, accompagné des cordes, au langage très éloquent, le ténor prêche, pour ainsi dire, en rappelant le rôle du berger en tant que gardien de cette paix tant souhaitée. L'air n° 5 se développe à partir de là; le ténor en chantant sur des notes élevées expressives applique alors cette image à Jésus et à son amour pour les siens. Les cordes toutes à l'unisson et jouant en mesure à 9/8 jouent une sorte de pastorale que le choral final s'adressant à chaque croyant complète.

*

En vérité, en vérité, je vous le dis BWV 86

Création: le 14 mai 1724
Destination: pour le dimanche des Rogations
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jean 16, 23. Mouvement 3: strophe 16 du cantique «Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn» (Viens auprès de moi, dit le Fils de Dieu) de Georg Grünwald (1530). Mouvement 6:

strophe 11 du lied «Es ist das Heil uns kommen her» (Le Salut est venu sur nous) de Paul Speratus (1523).
Éditions complètes: BG 20[1]: 121 – NBA I/12: 47.

Le dimanche des «Rogations», le cinquième après Pâques, est le seul dimanche portant un nom latin qui ne provienne pas du début de l'introït de la messe du jour. Le «Rogate» («Demandez») remonte aux processions destinées à attirer la bénédiction de Dieu sur les fruits de la terre et les animaux. Ces processions avaient lieu chacun des trois jours qui précèdent l'Ascension et avaient été instituées dès le 4ème siècle par l'Église dans le but de redéfinir pour sa propre cause la signification des processions des champs païennes.

Bach composa deux cantates pour ce dimanche, à côté de la cantate présente, également la BWV 87 («Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen» (Jusqu'ici vous n'avez jamais prié en mon nom)). La structure de la cantate 86 a une ressemblance frappante avec la cantate étudiée auparavant (BWV 85). C'est tout d'abord la vox Christi qui expose la parole tirée de l'Évangile (on lisait, le dimanche des «Rogations», des extraits des adieux du Christ, Jean 16, 23-30). Comme dans BWV 85, suivent un air, un choral, un récitatif et un choral final. Le choral n° 3 est à nouveau un quatuor dans lequel le soprano chante la mélodie chorale, flanquée cette fois-ci de deux oboi d'amore, à l'exception de passages mélodiques ornementaux. Il s'agit d'ailleurs de la même mélodie que Wolfgang Amadeus Mozart adjoindra au chant des deux «hommes en arme» dans le final de son opéra «La Flûte enchantée» («Celui qui parcoure ces routes») – en l'étayant ici au contrepoint, alors que Bach dans la cantate allège l'austérité archaïque de la mélodie plutôt dans le style rococo.

Bach choisit dès le mouvement d'introduction la forme rigoureuse de la fugue. Une ritournelle instrumentale interprète ici la parole de l'Évangile et énonce le thème chanté par la basse. La parole biblique, elle, sera interprétée trois fois en tout. Dans les deux airs de la cantate, Bach choisit différentes voies musicales. Le violon soliste ouvre le n° 2, relevant par sa virtuosité l'aria; l'alto interprète le texte indépendamment de son matériel musical. Les figurations du violon se détachent de la partie d'alto en piquant, pour ainsi dire, tout comme les épines dont il est question à cet endroit dans le texte. Par contre, dans l'air n° 5 du ténor, ce sont les cordes concertantes qui paraphrasent le motif pour le chanteur, motif à partir duquel le morceau se développe. On pourrait ici aussi penser à une organisation symbolique, peut-être dans le sens suivant: cette prise en main musicale pourrait symboliser l'aide de Dieu qui est toujours assurée et sur laquelle le texte met l'accent.

Les assombrissements harmoniques mettent en relief l'idée contenue dans le récitatif succinct n° 4 et qui est que de nombreuses promesses sont faites mais que peu sont tenues. La conduite des voix chantées sur des notes élevées et les ornements mélodiques soulignent la perspective de la volonté et de la joie de Dieu. L'aide de Dieu et l'espérance qui en découle – dans le choral final – fournissent matière à y croire.

Ainsi le poète de ce libretto que l'on ne connaît plus aujourd'hui, a traduit une fois de plus le message de l'Évangile qui dit que chacun doit mettre sa confiance dans la fidélité de Dieu, et y a, peut-être afin de permettre à l'auditeur de mieux mémoriser ces paroles, entremêlé des adages proverbiaux. Ainsi en face de la divergence citée entre le fait de faire des promesses et le fait de les tenir, il introduit le proverbe: «Ceci n'est que partie remise».

Feliz tiempo el de la Nueva Alianza BWV 83

Génesis: para el 2 de febrero de 1724
Destino: la Purificación de María
Texto: Autor desconocido. Movimiento 2 basado en San Lucas 2, 29-31. Movimiento 3 adaptación libre de los Hebreos 4, 16. Movimiento 5: estrofa 4 del cántico "En paz y con alegría voy" de Martín Lutero (1524).
Ediciones completas: BG 20[1]: 53 – NBA I/28.1: 3.

El vigésimo tomo de la antigua edición completa de Bach (BG) abarca diez cantatas (BWV 81 a 90) de la producción realizada por Bach en Leipzig. Tuvieron éstas su origen en años diferentes y estaban destinadas a varios domingos del año litúrgico. Todas comparten sin embargo un rasgo común: la falta de grandes preludios corales. Dos de estas cantatas (BWV 82 y 84) están incluso reservadas a una sola voz solista y figuran entre las obras más conocidas de esta categoría de composiciones bachianas.

El orden evidentemente formal en que están dispuestas las cantatas en el BG no debe inducirnos a pensar que Bach escatimara recursos al componer para los domingos y feriados menos solemnes que para las fiestas religiosas mayores. Es verdad que tenía que fijarse hasta cierto punto en la disponibilidad y la resistencia de los músicos, pero el despliegue de medios externos no dice nada acerca de la calidad de las piezas.

La presente cantata incluye tres voces solistas que probablemente intervenían también en el coral final con la añadidura de una soprano y de los ripienistas; esta obra, pese a su sencillez, trasunta la textura y la expresividad bachianas, por ejemplo en la línea ascendente de las tres voces graves en el texto "luz bendita" o el avance ascendente del bajo por el espacio de una octava hasta la palabra "iluminar".

La instrumentación (dos cornos y oboes en cada caso con las cuerdas y el bajo continuo) delata de entrada el carácter solemne de la cantata que se estrenó en 1724 para la fiesta de la Purificación de María (y quizás de nuevo en 1727), el día que ponía fin a la serie de fiestas religiosas ligadas a la Navidad (véase al respecto la introducción a la Cantata BWV 82, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 26). El movimiento inicial, de género concertante y lúdico, parece desviar las miradas del mensaje de la cantata: dado que el viejo Simeón, de quien habla el Evangelio (San Lucas 2, 22-32) ha visto al Mesías y se apresta por tanto a morir feliz "en la Nueva Alianza", el cristiano fiel le imita en su esperanza y vislumbra la luz de la salvación entre las tinieblas del sepulcro. Así, "la última hora" que enuncia el texto del movimiento intermedio no expresa el contraste sino la esperanza cumplida. Parecida es la disposición del Aria N° 3, que busca su desenlace musical en el imperativo: "¡Apresuráos!"

Bach tiene una idea inusitada en el segundo movimiento que musicaliza el "Canticum Simeonis". La frase "Ahora, Señor, despides a tu siervo en paz" se combina por un lado con un texto madrigalesco. Éste ocupa el centro del movimiento con acompañamiento de cuerdas y queda dividido a su vez en tres partes por dos cánones instrumentales entre el bajo y las cuerdas. Ambos movimientos del Canticum trazan un marco ornamentado por ritornellos instrumentales sobre temas libres; Bach hace que el texto bíblico sea interpretado por el bajo (Simeón) en el Salmo VIII, como era usanza en el sermón de vísperas. La dignidad litúrgica de esa pieza forma contrapunto con el carácter concertante de los movimientos que la rodean.

Estoy satisfecho de mi suerte BWV 84

Génesis: para el 9 de febrero de 1727
Destino: Domingo Septuagesimae
Texto: Similar a Henrici (Picander) 1728. Movimiento 5: estrofa 12 del cántico "Quién sabe cuán próximo está mi fin" de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Ediciones completas: BG 20[1]: 79 – NBA I/7: 23.

Desde tiempos remotos, la Iglesia solía dar comienzo a la Cuaresma cuarenta días antes de la Pascua de Resurrección. En el siglo VI se añadió un período de tres semanas previo a la Cuaresma, denominándose sus tres domingos Septuagesimae, Sexagesimae y Quinquagesimae. La cuenta regresiva de los domingos va preparando los ánimos para los cuarenta días de ayuno. Para esos domingos en los que se leía la Parábola de los Obreros de la Viña (San Mateo 20, 1-16), Bach compuso tres cantatas BWV 144, 92 y la que figura en esta grabación. El texto traduce a una satisfacción subjetiva entre lo que hoy llamaríamos humildad franciscana y sumisión fatalista ante Dios un evangelio que ya no es fácil de entender en un mundo como el nuestro donde prima el rendimiento individual: el hombre ha de contentarse con lo que Dios le otorga porque "no ha hecho nada extraordinario"; basta con que pueda echarse a dormir sin el estómago vacío. Eso le infundirá "una conciencia tranquila, un espíritu gozoso y un corazón agradecido".

Bach es modesto en la orquestación de esta cantata: una soprano solista, un oboe solista y las cuerdas con bajo continuo bastan para ilustrar y expresar el contenido. El *leitmotiv* musical es la felicidad que emerge del alma del creyente y que anima el carácter de ambas arias. Mientras que los ornamentos, los pasajes rápidos y el compás de tres por cuatro son un tanto contenidos en el N° 1, el N° 3 luce plenamente su carácter danzante, virtuoso y hasta embriagador. Los dos recitativos añaden reflexivos contrapuntos. El primero contrasta el final en mayor del aria precedente con un comienzo en tonalidad menor; el segundo (N° 4) enfatiza tal efecto acompañado por las cuerdas y con numerosos acordes disminuidos.

Este texto de la cantata guarda parecido con unos versos que Picander publicó en 1728, por lo que en ocasiones se le sindica como autor del mismo. Cualquiera que fuese la génesis del texto y aunque la consagración de la humildad como fruto de la voluntad divina parezca oponerse al afán emancipador del hombre moderno, la simbiosis entre música y letra así como el habérsele otorgado una forma muy expresiva con sencillez de recursos han hecho de esta cantata una de las composiciones preferidas del repertorio bachiano.

*

Yo soy un buen pastor BWV 85

Génesis: para el 15 de abril de 1725
Destino: Domingo de Misericordia
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: San Juan 10, 12. Movimiento 3: estrofa 1 del cántico "El Señor es mi fiel pastor" de Cornelius Becker (1598, según el Salmo 23). Movimiento 6: estrofa 4 del cántico "Dios es mi escudo y compañero" de Ernst Christoph Homburg (1658).
Ediciones completas: BG 20[1]: 101 – NBA I/11.1: 159.

Domingo de Misericordia (Misericordias Domini) se denomina el segundo domingo que sigue a la Pascua de Resurrección. Su nombre se debe al introito (Cántico inicial) de la misa latina: "Misericordia Domini plena est terra, aleluya!". Ese día se da lectura al Evangelio (San Juan 10, 12-16) en el que Jesús manifiesta ser el buen pastor.

Las tres cantatas que compuso Bach para ese domingo (BWV 104: "Escucha, Israel", BWV 112 "El Señor es mi fiel pastor" y la incluida en este disco) hacen clara referencia al Evangelio que, aparte de su mensaje, evoca la imagen poética del pastor y las ovejas del campo que en el siglo XVIII era aún familiar a todo el mundo. La bucólica imagen del pastor en los míticos paisajes de la Arcadia era asimismo uno de los argumentos preferidos de la óperas y cantatas del Barroco.
Ante este cuadro la instrumentación se desprende cuasi por su propio peso con dos oboes simbolizando la pastoril zampoña junto con las cuerdas y los instrumentos asignados al bajo. Los oboes son el marco musical de la palabra bíblica introductoria que es la Vox Christi entonada por bajos solistas. En el segundo movimiento recurre Bach al ágil violonchelo piccolo como instrumento solista dejando que la contralto entone el texto completo tres veces consecutivas, lo cual es un hecho notable. Continúa una suerte de cuarteto para dos oboes y soprano solista (y bajo continuo) a los que Bach encomienda el coral con ornamentos (sobre la melodía de "Sólo gloria a Dios en las alturas").

Con grave acompañamiento de cuerdas, el tenor predica seguidamente acerca del papel del pastor como guardián de la ansiada tranquilidad. De allí nace el Aria N° 5 que, cantada por el tenor con emocionantes notas agudas, transporta esa imagen a Jesús y a su amor a los suyos. Las cuerdas, sonando al unísono en compás de nueve por ocho, recrean prodigiosamente el carácter de una Pastoral que culmina en el coral final que vuelca la atención en los creyentes.

*

En verdad, en verdad os digo BWV 86

Génesis: para el 14 de mayo de 1724
Destino: Dies dominica rogate
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: San Juan 16, 23. Movimiento 3: estrofa 16 del cántico "Ven a mí, dice el Hijo de Dios" de Georg Grünwald (1530). Movimiento 6: estrofa 11 del cántico "La Salvación a venido a nosotros" de Paul Speratus (1523).
Ediciones completas: BG 20[1]: 121 – NBA I/12: 47.

"Dies dominica rogate", el quinto domingo después de la Pascua de Resurrección, es el único que no debe su nombre al introito de la misa diurna. "Rogate" ("rogad") se remonta a las procesiones con las que la Iglesia, ya en el siglo IV, procuraba atraer a su causa las procesiones paganas en los campos de labranza durante los días previos a la Ascensión.

Bach compuso dos cantatas para aquel domingo, aparte de la BWV 87 grabada en este disco ("Hasta ahora no habéis orado en nombre mío"). Por su disposición formal, la Cantata 86 se asemeja llamativamente a las anteriormente analizadas (BWV 85). La Vox Christi empieza por entonar el verbo del Evangelio (el domingo "Rogate" se solían leer las palabras de despedida de Cristo, San Juan 16, 23-30). Se escuchan a continuación, como en BWV 85, el aria, el coral, el recitativo, el aria y el coral final. El coral N° 3 es también un cuarteto con la melodía a cargo de la soprano solista, flanqueada esta vez por dos oboes d'amore, aunque sin ningún pasaje melódico ornamental. Es por cierto la misma melodía que Wolfgang Amadeus Mozart habría de incluir posteriormente en el canto de ambos "hombres con armadura" ("El que recorre estos caminos") en el Finale de su ópera "La Flauta Mágica" apoyándola en el contrapunto, en tanto que Bach opta más bien por aliviar con elementos del rococó la arcaica gravedad de la cantata.

Bach elige la rigurosa forma fugada ya en el primer movimiento. Un ritornello instrumental pone el marco musical a la palabra del Evangelio sugiriendo el tema al cantor. La palabra bíblica se expone tres veces en total.

Bach ensaya distintos rumbos musicales en las dos arias de la cantata. La N° 2 la inaugura como una pieza virtuosa para violín solo; la contralto presenta el texto con independencia del material musical. De su parte sobresalen las figuras melódicas del violín tal como las espinas a las que se refiere el texto. En el aria para tenor N° 5 es en cambio la parte concertante de las cuerdas la encargada de sugerir al cantor el motivo a partir del cual se ha de desarrollar la pieza. Aquí también cabría pensar en cierto simbolismo en el sentido que esa guía musical representa la ayuda divina que quiere destacar el texto.

El sencillo recitativo N° 4 enfatiza con alteraciones armónicas la idea de las promesas incumplidas y destaca las perspectivas de gozo y alegría conduciendo la voz cantante por tonalidades agudas con ornamentos melódicos. Las razones para creer en ello son la ayuda divina y la esperanza que va emergiendo del coral conclusivo.

Así pues, el autor hoy desconocido trasladó una vez más la idea del Evangelio a la fe del individuo en la palabra divina, entretejiendo proverbios con la probable intención de que se grabasen mejor en la memoria. Y junto a la citada discrepancia entre el prometer y el cumplir figura la sentencia de que lo prometido es deuda.

Vol. 28

Kantaten • Cantatas

BWV 87-90

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 87), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 88), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 89, 90)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 87-90), Wolfram Wehnert (BWV 88)

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:
Juni/Juli 1970 (BWV 88), September/Dezember 1977 (BWV 89), Dezember 1977, Januar 1978 (BWV 90), Dezember 1980 / Februar/März 1981 (BWV 87)

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/ Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Elsa Bittner, Raúl Neumann, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen *BWV 87 (20'15)*

Till now have ye nought been asking in my name's honour • Jusqu'ici vous n'avez jamais prié en mon nom • Hasta ahora en mi nombre no habéis rezado

Julia Hamari - alto • Aldo Baldin - tenore • Walter Heldwein - basso •
Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Helmut Koch, Dietmar Keller - Oboe da caccia • Klaus Thunemann - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Siehe, ich will viel Fischer aussenden *BWV 88 (22'36)*

See now, I will send out many fishers • Et voilà, je veux envoyer de nombreux pêcheurs • Mirad, muchos pescadores enviaros quiero

Ingeborg Reichelt - soprano • Verena Gohl - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso •
Johannes Ritzkowsky, Willy Rütten - Corno • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe d'amore • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Was soll ich aus dir machen, Ephraim? *BWV 89 (12'18)*

What shall I make of thee now, Ephraim? • Que dois-je faire de toi, Ephraïm? • Qué haré contigo Efraín?

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Philippe Huttenlocher - basso •
Rob Roy McGregor - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Es reißet euch ein schrecklich Ende *BWV 90 (13'06)*

To ruin you an end of terror • Une fin terrible vous renversera • Un horrible final os espera

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Rob Roy McGregor - Tromba • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 88) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 87 **„Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen"**

No. 1	(Basso solo):	Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen	1	2:12
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	O Wort, das Geist und Seel erschreckt	2	0:47
	Violoncello, Organo			
No. 3	Aria (A):	Vergib, o Vater, unsre Schuld	3	8:44
	Oboe da caccia I+II, Fagotto, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Wenn unsre Schuld bis an den Himmel steigt	4	1:01
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	(Basso solo):	In der Welt habt ihr Angst	5	2:11
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Aria (T):	Ich will leiden, ich will schweigen	6	3:49
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Muß ich sein betrübet	7	1:31
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 87 20:15

BWV 88 **„Siehe, ich will viel Fischer aussenden"**

Parte prima

No. 1	Aria (B):	Siehe, ich will viel Fischer aussenden	8	7:42
	Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (T):	Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren	9	1:05
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T), Ritornello:	Nein, nein! Gott ist allezeit geflissen	10	4:05
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

Parte seconda

No. 4	Recitativo ed Arioso (T, B):	Jesus sprach zu Simon	11	2:49
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S,A):	Beruft Gott selbst, so muß der Segen	12	4:15
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (S):	Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken	13	1:42
	Violoncello, Cembalo			
No. 7	Choral:	Sing, bet und geh auf Gottes Wegen	14	0:58
	Corno I+II, Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 88 22:36

BWV 89 **„Was soll ich aus dir machen, Ephraim?“**

No. 1	Aria (B):	Was soll ich aus dir machen, Ephraim?	15	3:35
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Ja, freilich sollte Gott	16	0:58
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Ein unbarmherziges Gerichte	17	3:06
	Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin	18	1:24
	Violoncello, Organo			
No. 5	Aria (S):	Gerechter Gott, ach, rechnest du?	19	2:25
	Oboe I, Fagotto, Organo			
No. 6	Choral:	Mir mangelt zwar sehr viel	20	0:50
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 89 12:18

BWV 90 **„Es reißet euch ein schrecklich Ende“**

No. 1	Aria (T):	Es reißet euch ein schrecklich Ende	21	5:42
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (A):	Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu	22	1:44
	Violoncello, Organo			
No. 3	Aria (B):	So löschet im Eifer der rächende Richter	23	3:42
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Doch Gottes Auge sieht auf uns	24	0:50
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Leit uns mit deiner rechten Hand	25	1:08
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 90 13:06

Total Time BWV 87, 88, 89, 90 68:15

BWV 87

1. Basso solo

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.

2. Recitativo

O Wort! das Geist und Seel erschreckt.
Ihr Menschen, merkt den Zuruf, was dahinter steckt!
Ihr habt Gesetz und Evangelium
vorsätzlich übertreten,
Und diesfalls möcht' ihr ungesäumt
in Buß und Andacht beten.

3. Aria

Vergib, o Vater! unsre Schuld,
Und habe noch mit uns Geduld,
Wenn wir in Andacht beten
Und sagen, Herr, auf dein Geheiß:
Ach rede nicht mehr sprüchwortsweis,
Hilf uns vielmehr vertreten!

4. Recitativo

Wenn unsre Schuld bis an den Himmel steigt,
Du siehst und kennest ja mein Herz, das nichts
vor dir verschweigt;
Drum suche mich zu trösten!

5. Basso solo

In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.

1. Basso solo 1

Till now have ye nought been asking in my name's honour.

2. Recitative 2

O word that heart and soul alarms!
Ye mortals, mark his bidding, what behind it lies!
Ye have both Law and Gospel
Message with purpose sore offended
And therefore ought ye not delay
To pray with grief and worship.

3. Aria 3

Forgive, o Father, all our sin
And even still with us forbear,
As we in worship pray now
And ask thee: Lord to thy command,
Ah, speak no more in figures now,
Help us much more be faithful!

4. Recitative 4

When all our guilt e'en unto heaven climbs,
Thou seest and knowest, too, my heart,
which nought from thee conceals;
Thus, seek to bring me comfort!

5. Basso solo 5

In the world ye have fear; but ye should be glad, I have now the world overpowered.

1. Basso solo

Jusqu'ici vous n'avez jamais prié en mon nom.

2. Récitatif

Ô parole qui effraie l'esprit et l'âme!
Vous les humains, remarquez l'appel qui se dissimule
derrière!
Vous avez enfreint à la loi et à l'Évangile
Et cette fois-ci je voudrais sans tarder
Prier en guise de pénitence et de recueillement.

3. Air

Pardonne, ô Père, nos fautes
Et fais encore preuve de patience envers nous,
Quand nous prions dans le recueillement
Et disons: Seigneur, sur ton ordre,
Ah, ne parle plus en proverbe,
Aide-nous à te représenter plus fidèlement!

4. Récitatif

Quand notre faute s'élève jusqu'au ciel,
Tu vois et connais mon cœur qui ne te cache rien;

Viens donc m'apporter la consolation!

5. Basso solo

Dans le monde, vous avez des angoisses; mais soyez sans crainte, j'ai vaincu le monde.

1. Basso solo

Hasta ahora en mi nombre no habéis rezado.

2. Recitativo

¡Oh palabra que espíritu y alma espanta!
¡Hombres, cómo sentís lo que tras ello se esconde!
Intencionadamente la ley y el Evangelio habéis contra-
venido,
Y entonces sin doblez
En penitencia y fervor habéis de rezar.

3. Aria

¡Perdona, oh Padre, nuestra culpa
Y ten aún paciencia con nosotros
Pues con fervor rezamos
Diciendo: Señor por Tu palabra,
Ay, no nos hables más por figuras,
Sino ayúdanos con Tu presencia.

4. Recitativo

Cuando nuestra culpa hasta el Cielo llegue,
Verás y conocerás, Señor mío, que nada a Ti se oculta;

¡Por eso haz que reciba consuelo!

5. Basso solo

En el mundo temor sentís, mas sentid consuelo, pues de nuevo el mundo he vencido.

6. Aria

Ich will leiden, ich will schweigen,
Jesus wird mir Hülf erzeigen,
Denn er tröst' mich nach dem Schmerz.
Weicht, ihr Sorgen, Trauer, Klagen!
Denn warum sollt ich verzagen?
Fasse dich, betrübtes Herz!

7. Choral

Muß ich sein betrübet?
So mich Jesus liebet,
Ist mir aller Schmerz
Über Honig süße,
Tausend Zuckerküsse
Drücket er ans Herz.
Wenn die Pein sich stellet ein,
Seine Liebe macht zur Freuden
Auch das bittre Leiden.

BWV 88

Teil I

1. Aria

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr, die sollen sie fischen. Und darnach will ich viel Jäger aussenden, die sollen sie fahen auf allen Bergen und auf allen Hügeln und in allen Steinritzen.

6. Aria 6

I will suffer, I'll keep silent,
Jesus shall his comfort show me.
For he helps me in my pain.
Yield, ye sorrow, sadness, grieving,
For wherefore should I lose courage?
Calm thyself, o troubled heart!

7. Chorale 7

Must I be so troubled?
For if Jesus loves me,
Is my ev'ry grief,
Sweeter e'en that honey
Countless dulcet kisses
Plants he on my heart.
And whenever pain appears,
His dear love doth turn to gladness
Even bitter sadness.

Part I

1. Aria 8

See now, I will send out many fishers, saith the Lord, whose work is to catch them. And then I will many hunters send also, whose work is to catch them on all the mountains and on all the highlands and in all of the hollows.

6. Air

Je veux souffrir, je veux me taire,
Jésus viendra à mon aide,
Car il me console dans ma douleur.
Reculez, ô soucis, ô affliction, ô plaintes,
Car pourquoi devrais-je perdre courage?
Ressaisis-toi, cœur affligé!

7. Choral

Dois-je être affligé?
Si Jésus m'aime,
Toutes les douleurs seront
Plus douces que le miel,
Il écrasera sur mon cœur
Des milliers de doux baisers.
Et lorsque le tourment apparaît,
Son amour transforme en joie
Même les souffrances les plus amères.

Partie I

1. Air

Et voilà je veux envoyer de nombreux pêcheurs, dit le Seigneur, et ils les pêcheront. Et après cela j'enverrai de nombreux chasseurs et ils les chasseront de toutes les montagnes et de toutes les collines et des fentes des rochers.

6. Aria

Sufrir quiero, callar quiero,
Jesús Su ayuda me mostrará
Pues tras el dolor me consuela.
Iros aflicciones, penas, lamentos,
Pues ¿por qué he de temer?
¡Manténte firme afligido corazón!

7. Coral

¿He de estar afligido?
Pues que Jesús me ama
Todo el dolor es para mí
Más dulce que la miel
Y mil dulcísimas caricias
En el corazón me hace sentir.
Cuando la aflicción llega
Su amor en alegría la convierte
Como al amargo sufrimiento.

Parte I

1. Aria

Mirad, muchos pescadores enviaros quiero - dice el Señor - que pescarán. Y después muchos cazadores enviaros quiero, que deben cazar por todos los montes y collados y por todas las hendiduras de las rocas.

2. Recitativo

Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren
Und seine Gnade von uns kehren,
Wenn der verkehrte Sinn sich böslich von ihm trennt
Und mit verstocktem Mut
In sein Verderben rennt.
Was aber tut
Sein vatertreu Gemüte?
Tritt er mit seiner Güte
Von uns, gleich so wie wir von ihm zurück,
Und überläßt er uns der Feinde List und Tück?

2. Recitative 9

How easily, though, could the Highest do without us
And turn away his mercy from us,
When our perverted hearts in evil from him part
And in their stubbornness
To their destruction run.
But what response
From his paternal spirit?
Withhold his loving kindness
From us, and, just as we from him, withdraw,
And then betray us to the foe's deceit and spite?

3. Aria

Nein, nein!
Gott ist allezeit geflissen,
Uns auf gutem Weg zu wissen
Unter seiner Gnaden Schein.
Ja, wenn wir verirret sein
Und die rechte Bahn verlassen,
Will er uns gar suchen lassen.

3. Aria 10

No, no!
God is all the time intending
On the proper path to keep us,
Sheltered by his glory's grace.
Yea, when we have gone astray
And the proper way abandon,
He will even have us sought for.

Teil II

4. Recitativo ed Arioso

Tenor
Jesus sprach zu Simon:
Baß
Fürchte dich nicht; denn von nun an
wirst du Menschen fahen.

Part II

4. Recitative and Arioso 11

Tenor
Jesus spake to Simon:
Bass
Fear have thou none; for from now on
men wilt thou be catching.

2. Récitatif

Avec quelle aisance, le Très-Haut pourrait se passer de nous
Et détourner sa bienveillance de nous
Si vos cœurs pervertis se séparent vilement de lui
Et avec un courage buté
Courent à leur perte.
Mais que fait
Son esprit fidèle de père?
Détourne-t-il sa bonté
De nous tout comme nous le faisons de lui
Et nous abandonne-t-il à nos ennemis, à la ruse et au vice?

3. Air

Non, non!
Dieu a à tout moment l'intention
De nous savoir sur le bon chemin,
Abrités par la grâce de sa gloire.
Oui, lorsque nous nous sommes égarés
Et que nous avons quitté la bonne voie,
Il veut même nous faire chercher.

Partie II

4. Récitatif et Arioso

Ténor
Jésus dit à Simon:
Basse
Ne crains rien; car tu prendras
désormais des hommes.

2. Recitativo

Cuán fácilmente el Altísimo sin nosotros podría ser
Y Su Gracia quitarnos
Cuando el sentido falso malévolamente de El se aparta
Y con impenitente osadía
A su ruina corre.
¿Qué sucede sin embargo
En Sus entrañas paternales?
¿Con Su bondad de nosotros
Se aparta como nosotros de El
Y a la astuta malicia del enemigo nos abandona?

3. Aria

¡No, no!
Que Dios en todo tiempo quiere
En el camino recto nos hallemos
En la luz de Su Gracia.
Sí, si perdidos vamos
Y el camino recto abandonamos,
Nos hará buscar.

Parte II

4. Recitativo y arioso

Tenor
Dijo Jesús a Simón:
Bajo
No temas, pues desde ahora
hombres pescarás.

5. Aria (Duetto)

Beruft Gott selbst, so muß der Segen
Auf allem unsern Tun
Im Übermaße ruhn,
Stünd uns gleich Furcht und Sorg entgegen.
Das Pfund, so er uns ausgetan,
Will er mit Wucher wieder haben;
Wenn wir es nur nicht selbst vergraben,
So hilft er gern, damit es fruchten kann.

6. Recitativo

Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken,
Wenn dir, mein Herz! Gott selbst die Hände reicht?
Vor dessen bloßem Wink schon alles Unglück weicht,
Und der sich mächtiglich kann schützen und bedecken.

Kommt Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit her
Und trachtet, was du tust, zu stören und zu hindern,
Laß kurzes Ungemach den Vorsatz nicht vermindern!

Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.
Geh allzeit freudig fort, du wirst am Ende sehen,
Daß, was dich eh gequält, dir sei zu Nutz geschehen!

7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

5. Aria (Duet) 12

If God commands, then must his blessing
In all that we may do
Abundantly endure,
E'en though both fear and care oppose us.
The talent he hath given us
Would he with int'rest have returned him;
If only we ourselves not hide it,
He gladly helps, that it may bear its fruit.

6. Recitative 13

What can then thee in all thy dealings frighten,
If thee, my heart, God doth his hands extend?
Before his merest nod doth all misfortune yield,
And he, most huge in might, can shelter and protect thee.

When trouble, hardship's toil, grudge, plague and
falsehood come,
Intending all thou dost to harass and to hinder,
Let passing discontent thy purpose not diminish;

The work which he assigns will be for none too hard.
With steadfast joy go forth, thou shalt see at the finish
That what before caused pain occured to bring thee blessing.

7. Chorale 14

Sing, pray, and walk in God's own pathways,
Perform thine own work ever true,
And trust in heaven's ample blessing,
Then shall he stand by thee anew;
For him who doth his confidence
Rest in God, he forsaketh not.

5. Air (Duo)

Si Dieu lui-même la réclame, la bénédiction doit
Reposer abondamment
Sur tous nos actes,
Même si la crainte et les soucis s'y opposaient.
Il veut reprendre, avec les intérêts,
Le talent qu'il nous donné;
Si nous ne l'enfouissons pas nous-mêmes,
Il nous aidera volontiers à ce qu'il fructifie.

6. Récitatif

Qu'est-ce qui peut t'effrayer dans ta vie
Si Dieu lui-même te tend les mains, à toi, mon cœur?
Tout malheur recule devant un simple signe de sa main
De celui qui est capable de te protéger et te couvrir
puissamment.
Quand la peine, le surmenage, l'envie, le tourment et
l'hypocrisie arrivent
Et visent à détruire et à entraver ce que tu fais,
Ne laisse pas le mensonge et les déboires amoindrir ta
résolution;
L'œuvre qu'il définit, n'est jamais trop lourd.
Va ton chemin dans la joie, tu verras à la fin
Que ce qui t'a torturé t'a servi!

7. Choral

Chante, prie et prends les sentiers de Dieu,
Accomplis ton œuvre avec fidélité
Et aie confiance en la riche bénédiction du ciel,
Il se tiendra auprès de toi à nouveau;
Car celui qui mets sa confiance en Dieu
Celui-ci ne l'abandonne pas.

5. Aria (dueto)

Si Dios mismo dispone, entonces la bendición
Todos nuestros actos
Abundantemente acompaña,
Aunque en temor y desvelo nos hallemos.
El talento que nos ha dado
Con intereses quiere le devolvamos;
Si no enterráramos nosotros mismos nuestros talentos,
El mismo asistiría para que su fruto den.

6. Recitativo

¿Qué puede atemorizarte en tu camino,
Si Dios mismo, mi corazón, Su mano te ofrece?
De cuyo meneo todo mal retrocede
Y que con poder protegerte puede y cubrirte.
Y si llega la hora del esfuerzo, el gran fardo, la envidia,
la aflicción y falsedad
Y todo eso, tus obras evitando, se interpone,
No permitas que el engaño y la maldad tu buena
intención también malogre;
La obra que El ha determinado a nadie demasiado
pesada habrá de ser.
¡Prosigue en todo momento con alegría y al final verás
Cómo lo que antes te afligía para tu bien fue!

7. Coral

¡Canta, ora y ve por los caminos de Dios,
Haz lo que debas hacer en paz,
Y confía en la abundante bendición celestial
Para recibirla una y otra vez,
Pues quien su confianza
En Dios pone, no será por El abandonado.

1. Aria

Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Soll ich dich schützen, Israel? Soll ich nicht billig ein Adama aus dir machen und dich wie Zeboim zurichten? Aber mein Herz ist anders Sinnes, meine Barmherzigkeit ist zu brünstig.

2. Recitativo

Ja, freilich sollte Gott
Ein Wort zum Urteil sprechen
Und seines Namens Spott
An seinen Feinden rächen.
Unzählbar ist die Rechnung deiner Sünden,
Und hätte Gott auch gleich Geduld,
Verwirft doch dein feindseliges Gemüte
Die angebotne Güte
Und drückt den Nächsten um die Schuld;
So muß die Rache sich entzünden.

3. Aria

Ein unbarmherziges Gerichte
Wird über dich gewiß ergehn.
Die Rache fängt bei denen an,
Die nicht Barmherzigkeit getan,
Und machet sie wie Sodom ganz zunichte.

1. Aria 15

What shall I make of thee now, Ephraim? Shall I protect thee, Israel? Shall I not simply an Admah make out of thee now, and like a Zeboim transform thee? But this my heart is other-minded, and my compassion's love is too ardent.

2. Recitative 16

Yea, surely oweth God
To speak his word of judgement
And for his name's disdain
Against his foes take vengeance.
Past counting is the sum of thy transgressions,
And even though God should forbear,
Rejecteth yet the ill-will of thy spirit
The offer of his kindness
And to thy neighbor shifts the guilt;
For this his vengeance must be kindled.

3. Aria 17

An unforgiving word of judgment
will over thee most surely come.
For vengeance will with those begin
Who have not mercy exercised,
Reducing them like Sodom to mere nothing.

1. Air

Que dois-je faire de toi, Ephraïm? Dois-je te protéger, Israël? Te traiterai-je comme Adma? Te rendrai-je semblable à Tseboïm? Mais mon cœur s'agite au dedans de moi, toutes mes compassions sont émues.

1. Aria

¿Qué haré contigo, Efraín? ¿Debo protegerte, Israel? ¿No he de ajusticiarte como a Adama y destruirte como a Zeboim? Pero mi corazón es de otro parecer, mi misericordia es demasiado ardiente.

2. Récitatif

Oui, bien sûr, Dieu devrait
Prononcer un mot en tant que jugement
Et se venger sur ses ennemis
Qui tournent son nom en dérision.
Le compte de tes péchés n'est pas dénombrable
Et même si Dieu fait preuve de patience,
Rejette ton esprit hostile,
Accepte l'offre de bonté
Et repousse la culpabilité sur ton prochain;
La vengeance pourra s'enflammer.

2. Recitativo

¡Sí!, ciertamente Dios
Debería pronunciar su sentencia
Y la burla de su nombre
Vengar en sus enemigos.
Innumerable es la cantidad de tus pecados,
Y si bien Dios tiene paciencia,
Tu espíritu hostil rechaza
La bondad ofrecida
Y oprime al prójimo por su deuda;
Así se encenderá la venganza.

3. Air

Un tribunal impitoyable
Se prononcera certainement sur ta destinée.
La vengeance débute chez ceux
Qui n'ont pas pratiqué la charité
Et les anéantis comme l'a été Sodome.

3. Aria

Una justicia implacable
Recaerá ciertamente sobre ti.
La venganza comenzará por aquellos
Que no han tenido misericordia
Aniquilándolos totalmente como a Sodoma.

4. Recitativo

Wohlan! mein Herz legt Zorn, Zank und Zwietracht
hin;
Es ist bereit, dem Nächsten zu vergeben.
Allein, wie schrecket mich mein sündenvolles Leben,
Daß ich vor Gott in Schulden bin!
Doch Jesu Blut
Macht diese Rechnung gut,
Wenn ich zu ihm, als des Gesetzes Ende,
Mich gläubig wende.

5. Aria

Gerechter Gott, ach, rechnest du?
So werde ich zum Heil der Seelen
Die Tropfen Blut von Jesu zählen.
Ach! rechne mir die Summe zu!
Ja, weil sie niemand kann ergründen,
Bedeckt sie meine Schuld und Sünden.

6. Choral

Mir mangelt zwar sehr viel,
Doch, was ich haben will,
Ist alles mir zugute
Erlangt mit deinem Blute,
Damit ich überwinde
Tod, Teufel, Höll und Sünde.

4. Recitative 18

Well, then, my heart will lay wrath, rage, and strife
aside;
It is prepared my neighbor to forgive now.
But yet, what terror doth my sinful life afford me,
That I 'fore God in debt must stand!
But Jesus' blood
Doth my account make good,
If I to him, who is the law's foundation,
In faith take refuge.

5. Aria 19

O righteous God, ah, judgest thou?
I shall then for my soul's salvation
The drops of Jesus' blood be counting.
Ah! Put the sum to my account!
Yea, since no one can ever tell them,
They cover now my debt and failings.

6. Chorale 20

My failings are so great,
But all that I would have
Is fully in my favor
By thine own blood accomplished,
So that I shall now conquer
Death, devil, hell, and error.

4. Récitatif

Eh bien! mon cœur dépose sa colère, son conflit et sa discorde;
Il est prêt à pardonner à son prochain.
Seul, combien ma vie pécheresse m'effraie,
Que je suis coupable devant Dieu!
Pourtant le sang de Jésus
Règle cette facture
Si je me tourne avec confiance vers lui,
Le fondement de la loi.

5. Air

Dieu de justice, ah, fais-tu le compte?
Pour le salut des âmes,
Je compterai donc les gouttes de sang de Jésus.
Ah, impute-moi la somme sur mon compte!
Oui, car personne ne pourra jamais la rechercher,
Elle recouvre ma faute et mes péchés.

6. Choral

Certes beaucoup de choses me manquent,
Mais ce que je veux avoir,
Tout a été obtenu en ma faveur
Avec ton sang
Afin que je puisse surmonter
La mort, Satan, l'enfer et les péchés.

4. Recitativo

¡Pues bien! mi corazón depone cólera, disputas y discordia;
Está dispuesto a perdonar al prójimo.
Pero, ¡cómo me asusta mi vida pecaminosa,
Que me hace culpable ante Dios!
Sin embargo, la sangre de Jesús
Enmienda esta deuda,
Si yo vuelvo creyente a Él
Como hacia la Ley última.

5. Aria

Justo Dios ¡ay! ¿estás contando?
Pues entonces, para la salvación del alma,
Contaré las gotas de sangre de Jesús.
¡Ah, cuéntalas a mi favor!
Puesto que nadie puede sondearlo,
Cubre mi culpa y pecados.

6. Coral

Mucho aún me falta,
Pero lo que deseo tener,
Es todo lo bueno
Logrado por Tu Sangre,
Para que yo logre vencer
Muerte, demonio, infierno y pecado.

BWV 90

1. Aria

Es reißet euch ein schrecklich Ende,
Ihr sündlichen Verächter, hin.
Der Sünden Maß ist voll gemessen,
Doch euer ganz verstockter Sinn
Hat seines Richters ganz vergessen.

1. Aria 21

To ruin you an end of terror,
Ye blasphemous disdainers, brings.
Your store of sin is full of measure,
But your completely stubborn minds
Have him, your judge, now quite forgotten.

2. Recitativo

Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu,
Der Undank aber sündigt stets auf Gnade.

O, ein verzweifelt böser Schade,
So dich in dein Verderben führt.
Ach! wird dein Herze nicht gerührt?
Daß Gottes Güte dich
Zur wahren Buße leitet?
Sein treues Herze lässet sich
Zu ungezählter Wohltat schauen:
Bald läßt er Tempel auferbauen,
Bald wird die Aue zubereitet,
Auf die des Wortes Manna fällt,
So dich erhält.
Jedoch, o! Bosheit dieses Lebens,
Die Wohltat ist an dir vergebens.

2. Recitative 22

The Highest's kindness is from day to day renewed,
But ingrates always sin against such mercy.

Oh, what a desp'rate act of mischief
Which thee to thy destruction leads.
Ah! Is thy heart not to be touched?
That God's dear kindness may
To true repentance guide thee?
His faithful heart reveals itself
In countless works of grace appearing;
Now doth he build the lofty temples,
Now is the verdant pasture readied
On which the word's true manna falls
To give thee strength.
And yet, o wicked life of mortals,
Good deeds are spent on thee for nothing.

3. Aria

So löschet im Eifer der rächende Richter
Den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus.

3. Aria 23

Extinguish with haste will the judge in his vengeance
The lamb of his word as his sentence in full.

1. Air

Une fin terrible vous renversera,
Vous, les contempteurs pleins de péchés.
La mesure de vos péchés est comble
Et votre cœur endurci
A entièrement oublié son juge.

2. Récitatif

La bonté du Très-Haut se renouvelle jour après jour,
Mais l'ingratitude pèche toujours sur la grâce.

Ô, un vil préjudice désespéré,
Qui te conduit vers ta perdition.
Hélas, ton cœur ne sera pas touché?
Que la bonté de Dieu te mène
À faire la vraie pénitence?
Son cœur fidèle se révèle
En bienfaits innombrables:
Tantôt il fait construire des temples,
Tantôt il fait préparer la prairie
Sur laquelle la manne de sa parole tombera,
Pour te donner sa force.
Néanmoins, ô, méchanceté de la vie,
Le bienfait de Dieu est peine perdue pour toi.

3. Air

Le juge vengeur éteint avec ardeur
Comme châtiment, la lampe de sa parole.

1. Aria

Un horrible final os espera,
A vosotros, blasfemos pecadores.
La medida del pecado rebasada está,
Mas vuestro impenitente sentido
A Su juez ha olvidado.

2. Recitativo

La bondad del Altísimo cada día renuévase,
Mas desagradecimiento es pecar y siempre la Gracia esperar.
Oh, cuán desesperado y mal daño
A tu ruina te lleva.
¡Ay! ¿No se conmueve tu corazón?
¿Ni el que la bondad de Dios
A la verdadera penitencia te conduzca?
Su fiel corazón muestra
Incontables bondades:
Pronto hará que construyan el templo,
Pronto preparará la vega
Sobre la que el maná de la Palabra
Para alimento tuyo descenderá.
Sea como sea, oh maldad de esta vida,
El bien que se te hace en vano es.

3. Aria

Así pues en Su cólera el vengador Juez
El candelero de la Palabra por castigo extingue.

Ihr müsset, o Sünder, durch euer Verschulden
Den Greuel an heiliger Stätte erdulden,
Ihr machet aus Tempeln ein mörderisch Haus.

Ye must then, O sinners, for your own transgressions
The outrage on your sacred places now suffer,
Ye make of the temples a house full of death.

4. Recitativo

Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte:
Und wenn kein Mensch der Feinde Menge zählte,
So schützt uns doch der Held in Israel,
Es hemmt sein Arm der Feinde Lauf
Und hilft uns auf;
Des Wortes Kraft wird in Gefahr
Um so viel mehr erkannt und offenbar.

4. Recitative 24

Yet God's observant eye regards us as his chosen:
And though no man the hostile host may number,
The hero shields us yet in Israel,
His arm restrains the foe's attack
And helps us stand;
In peril is his word's great strength
Just that much more perceived and manifest.

5. Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand
Und segne unser Stadt und Land;
Gib uns allzeit dein heilges Wort,
Behüt fürs Teufels List und Mord;
Verleih ein selges Stündelein,
Auf daß wir ewig bei dir sein!

5. Chorale 25

Lead us with thine own righteous hand
And bless our city and our land,
Give us alway thy holy word,
Protect from Satan's craft and death;
And send a blessed hour of peace,
That we forever be with thee!

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".

Vous devez, ô pécheurs, de par votre propre faute
Supporter les atrocités aux lieux saints,
Vous transformez le temple en maison criminelle.

4. Récitatif

Mais Dieu nous considère comme des élus:
Et si personne ne peut compter le nombre d'ennemis,
Le héros nous protège en Israël,
Son bras retient l'attaque de l'ennemi
Et nous aide à nous relever;
Dans le péril, la force de la parole
Est beaucoup mieux perçue et apparente.

5. Choral

Conduis-nous de ta main droite
Et bénit notre ville et pays;
Donne-nous toujours ta Sainte Parole,
Protège-nous de la ruse de Satan et de la mort;
Prête-nous une petite heure bienheureuse
Que nous soyons éternellement auprès de toi!

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.

Conque, pecadores, por vuestra propia culpa
Soportar habéis la abominación en el santo lugar,
Que de templos cuevas de asesinos hacéis.

4. Recitativo

Mas los ojos de Dios a todos los elegidos nos distingue:
Y aunque hombre alguno la cantidad de enemigos
contar puede
El héroe de Israel protégenos,
Las obras del enemigo por Su brazo son impedidas
Y nos ayuda;
La fuerza de la Palabra en el peligro
Tanto más se reconoce y manifiesta.

5. Coral

¡Condúcenos con tu diestra mano
Y bendice nuestra ciudad y país;
Danos siempre Tu Palabra Santa,
Protégenos de la astucia del Diablo y el asesinato;
Danos una bendita hora
Para que por siempre junto a Ti nos hallemos!

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.

DEUTSCH

Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen
BWV 87

Entstehung: 6. Mai 1725
Bestimmung: Sonntag Rogate
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Johannes 16, 24. Satz 7: Strophe 9 des Liedes „Selig ist die Seele" von Heinrich Müller (1659).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 137 – NBA I/12: 63

Zum Sonntag Rogate, dem fünften Sonntag nach Ostern, hat Bach zwei Kantaten komponiert: In seinem ersten Leipziger Amtsjahr „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch" BWV 86 sowie, ein Jahr später, das vorliegende Stück (vgl. auch EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). Beide Kantaten beginnen mit einem Bibelwort, das der Baß-Solist („Vox Christi") vorträgt. Während BWV 86, nach einem Rezitativ, mit einer Choralbearbeitung fortfährt, schreibt Bach an die dritte Stelle der vorliegenden Kantate eine Alt-Arie. Dies zeigt, wie konsequent er von der Idee Abstand genommen hatte, seinen zweiten Jahrgang ausschließlich mit Choralkantaten zu bestücken, nachdem vermutlich der Dichter, der ihm die passenden Umdichtungen lieferte, verstorben war. Zwischen den Sonntagen Jubilate (22. April) und Trinitatis (27. Mai 1725) führte er insgesamt neun Kantaten auf Texte von Christiane Mariane von Ziegler auf (vgl. dazu die Einführung zu Kantate BWV 68 in EDITION BACHAKADEMIE Vol. 22). Interessanterweise fehlt in ihrem 1728 veröffentlichten Gedichtband *Versuch in Gebundener Schreib-Art,* dem Bach seine Texte entnahm, der Text zum Rezitativ Nr. 2, was immer wieder Spekulationen ausgelöst hat, Bach selbst habe hier korrigierend in den Text eingegriffen.

Musikalische Parallelen zwischen beiden Rogate-Kantaten bestehen bisher vor allem im Eingangssatz: zwei Oboeninstrumente, dazu die Streicher konstruieren mit der Singstimme einen polyphonen Satz, in dem der Text (in BWV 87) insgesamt fünfmal vorgetragen wird. Durch verschiedene musikalische Gewichtung hebt Bach die drei Aspekte „Bisher", „ihr habt nichts gebeten" und „in meinem Namen" hervor. Das erste suggeriert, daß es in Zukunft ja besser werden könnte – wie es die Arie Nr. 3 andeutet. Das zweite bezieht sich vorwurfsvoll auf die angesprochenen Personen – die hörenden Gläubigen, die später, in Arie Nr. 6, sich in Zuversicht auf Gottes Hilfe üben. Die dritte Lesart schließlich legt den Gedanken nahe, die Angesprochenen hätten bislang den Falschen um seine Liebe ersucht – der Schlußchoral wird die Läuterung der Hörenden bekräftigen und somit den Grundgedanken der Kantate vollziehen: durch geduldiges Ertragen des Leides Schutz in Christi Trost zu finden.

Wie in Kantate BWV 86 läßt Bach das Rezitativ Nr. 4 mit Streichern begleiten. Dadurch intensiviert er die Musik auf die Katharsis im folgenden Satz hin. Erneut wendet sich die „Vox Christi" an die Gemeinde, um ihr, von verklärter Position, Trost zuzusprechen. Die Figuren auf das Wort „überwunden" zeigen jedoch, daß diese Überwindung gewisse Kämpfe beinhaltet haben muß. Diesem Satz schließt sich eine Tenor-Arie in schwingendem Siciliano-Rhythmus an. Ihr gelöster Charakter umschließt vor allem in Harmonien und Intervallen ausgedrückte Reminiszenzen an Leiden, Schmerz und Sorgen.

*

Siehe, ich will viel Fischer aussenden BWV 88

Entstehung: 21. Juli 1726
Bestimmung: 5. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Jeremia 16, 16. Satz 4: Lukas 5, 10. Satz 7: Strophe 7 des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ von Georg Neumark (1641).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 155 – NBA I/17.2: 33

Bachs Kantaten sind Predigtmusik. Sie dienten im Gottesdienst, wo sie im Zusammenhang mit der Predigt aufgeführt wurden, ebenso der Erbauung wie der subjektiven Vertiefung des Evangeliumstextes und seiner Beziehung auf die Gemeinschaft der Gläubigen. Zu den Eigenarten solchermaßen „lehrhafter“ Musik gehört es, bestimmten dramaturgischen Prinzipien zu folgen, einer dialektischen Struktur etwa oder der Form des Dialogs. Aus beiden ergibt sich, meist im abschließenden Choral, dem Sinnbild der Gemeinschaft, eine Synthese.

Die vorliegende Kantate zeigt eine weitere Variante dieses Modells. Bach teilt das Stück zunächst in zwei, vor und nach der Predigt aufzuführende Teile. Von diesen beiden Teilen wirkt der erste als Exposition, der zweite als Hinweis auf die heilsgeschichtliche Lösung. Ausgangspunkt der Kantate ist das Evangelium von der Berufung des Petrus (Luk. 5, 1-12), hier insbesondere das Bild vom Menschenfischer. Der erste Teil beginnt mit der alttestamentarischen Verheißung, die dieses Bild bereits enthält, der zweite mit der entsprechenden Verheißung Christi aus dem Neuen Testament. Die zweiteilige Struktur setzt sich aber auch innerhalb der Teile fort. So schließt etwa das Rezitativ Nr. 2 mit einer Frage, auf die der Tenor-Solist zu Beginn des dritten Satzes, einer Arie, sogleich antwortet, ohne das Orchesterritornell abzuwarten. Dieses fügt Bach, jetzt erst das volle Instrumentarium verwendend, ans Ende der Arie und findet mit diesem Kunstgriff zugleich einen gebührenden Abschluß des ersten Teils.

Begonnen hatte dieser Abschnitt mit einem Stück, das die zweiteilige Struktur in sich selbst vereint. Die Rede ist von Fischern und Jägern. Bach beschreibt zunächst eine Art „Szene am See“ (Alfred Dürr), ein beschauliches Siciliano, dessen Idylle von zwei Oboi d’amore beschworen wird. Sobald von den Jägern die Rede ist, treten Hörner hinzu. Der Satz wird, dem Sujet entsprechend, bewegter.

Der zweite Teil beginnt ebenfalls mit einem zweigeteilten Stück. Umgeben von einem achtungsheischenden Streichersatz leitet der Tenor-Solist, einem Oratorien-Evangelisten ähnlich, über zur Vox Christi. Sie verkündet in einem continuobegleiteten Arioso die Botschaft und bündelt alle Erwägungen aus dem ersten Teil der Kantate in die Verheißung: „Fürchtet euch nicht“. Diesem zentralen Satz (dem vierten von insgesamt sieben!) folgt ein Duett (Nr. 5). Die thematische Konzentration in allen Stimmen formuliert eine Art Gewißhaftigkeit, indem die Stimmen von einem Punkt ausgehen und einem gemeinsamen Weg folgen. Ein innerer Dialog in Rezitativform schließt sich an, bevor der zur Zuversicht mahnende Choral das Resumee zieht.

Bach entnahm den Text dieser Kantate einem Rudolstädter Druck, aus dem auch sein Meininger Vetter Johann Ludwig Bach schöpfte. Kantaten dieses Verwandten führte Bach während seines dritten Leipziger Amtsjahres häufiger auf. Sicher tat er das auch, weil ihm die Texte zusagten, für deren Autorschaft Hans-Joachim Schulze (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, Stuttgart

1999, S. 121) unlängst den Meininger Herzog Ernst Ludwig vorgeschlagen hat. Für die bewußte Favorisierung dieses Textes spricht auch, daß Bach den von ihm in diesem Jahr 1726 bevorzugten, konzertierenden Stil in diesem Stück nicht anwendet, sondern sich sehr dezidiert und unter Anwendung all seiner Kunst um eine musikalische Auslegung des Textes bemüht.

*

Was soll ich aus dir machen, Ephraim BWV 89

Entstehung: 24. Oktober 1723
Bestimmung: 22. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Hosea 11,8. Satz 6: Strophe 7 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 181 – NBA I/26: 3

Diese Kantate aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr ist ein vergleichsweise schlichtes Werk, das aus der Konzentration und Knappheit der Mittel nichtsdestoweniger eine klare Aussage formuliert. Zwei Paare Rezitativ und Arie beschäftigen sich mit den Themen, die das Evangelium des Tages (Matth. 18, 23-35) sowie das die Kantate einleitende, alttestamentarische Bibelwort vorgeben. Die Sätze 2 und 3 berichten von der Sündhaftigkeit des Menschen und seinem Mangel an Einsicht, dem folgerichtig das Gottesgericht droht. Die Sätze 4 und 5 betonen hingegen die erlösende Botschaft dessen, der als „des Gesetzes Ende“ beschrieben wird: Jesu am Kreuz vergossenes Blut verdeckt Schuld und Sünde.

Daß Bach das Instrumentarium durch ein Horn erweitert, hat auf die musikalische Struktur der Kantate keinen Einfluß. Im Schlußchoral spielt das Horn den cantus firmus mit, und auch im Eingangschor weist ihm Bach nur eine stimmfüllende Partie zu, so daß Alfred Dürr vermutet, Bach wolle hier einem talentierten Bläser lediglich eine Gelegenheit zur Betätigung geben. Formal ist dieser Eingangssatz – wieder trägt die „Vox Christi“ den Bibeltext vor – eine von einem Orchester-Ritornell verklammerte Mischung aus Arioso und Arie.

Arios klingt auch das Rezitativ Nr. 4 aus. So öffnet Bach den Blick auf die inhaltliche Lösung, die die folgende Arie im tänzerischen Menuett-Rhythmus bietet. Das Gegenstück, die Arie Nr. 3, hatte noch die Unbarmherzigkeit des Gottesgerichtes und den Rachegedanken betont, mit Koloraturen und, gleich zu Beginn, im Continuo, jener harmonischen Formel, die mit zwei verminderten Sekundschritten im Quintabstand auch in der Motette „Komm, Jesu, komm“ BWV 228 den „sauren Weg“ beschreibt.

*

Es reißet euch ein schrecklich Ende BWV 90

Entstehung: 14. November 1723
Bestimmung: 25. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 7 des Liedes „Nimm von uns Herr, du treuer Gott“ von Martin Moller (1584).
Gesamtausgaben: BG 20[1]: 197 – NBA I/27: 61

Dieses Stück bietet selbst dem geübten Kantatenhörer einen Aha-Effekt. Vier durchaus markante und charakterstarke Stücke – zwei Paare Arie und Rezitativ – haben die im Evangelium (Matth. 24, 15-28) verkündeten Versuchungen am Ende der Welt betrachtet, ja: ausgemalt, bevor, wie fast immer, der Schlußchoral die Bitte der hörenden Gemeinde um Gottes Führung und Segen formuliert. Es handelt sich dabei um einen normalen, vierstimmigen Satz auf die Melodie „Vater unser im Himmelreich“.

Selbstverständlich geht Bach nicht über einen Begriff wie „allzeit“ hinweg, ohne die beiden Unterstimmen in raumgreifenden Dezim-Abständen zu führen. Auch „Teufels List und Mord“ sind ihm die üblich kunstfertigen, chromatischen Windungen wert. In der vorletzten Zeile aber wird Bach selbst für seine Verhältnisse kühn. Der Text bittet um die Verleihung eines „sel'gen Stündelein“ für die Ewigkeit. Die Harmonisierung dieser Zeile verläuft von E-Dur (Septakkord) über a-Moll, G-Dur (als Dominante der Parallel-Tonart C-Dur), diese umgedeutet als Dominante zu F-Dur, dann die Parallel-Tonart d-moll hin zu C-Dur als Dominante für F-Dur oder, parallel, d-Moll zum Zeilenschluß, an dem die Melodie auf dem Ton F stehen bleibt. Aber nicht diese beiden harmonischen Alternativen wählt Bach. Vielmehr deutet er F als große Terz innerhalb eines Des-Dur-Akkords. Über einen verminderten Drei-Terzen-Akkord auf C führt er den Satz aus diesem Labyrinth wieder heraus und zu Ende – der Tenor spannt auf das Wort „ewig“ seinen Ton über einen halben Takt. Dieser Trugschluß ist selbst in temperierter Stimmung von einer frappierenden Wirkung. Wieviel mehr muß der zeitgenössische Gottesdienstbesucher aufgemerkt haben, der diesen harmonischen Irrweg durch unspielbare Tonarten in nicht gleichschwebender Stimmung hörte!

Das schreckliche Ende hatte Bach schon zu Beginn der Kantate beschrieben, mit großen Sprüngen und Koloraturen des Tenor-Solisten und leidenschaftlichen Bewegungen der Solo-Violine. Das volle Sündenmaß im Mittelteil unterstreicht Bach durch eine die Oktave durchmessende Linie im Continuo, den verstockten Sinn mit fast chaotischem Gewirr der Stimmen. Auch den beim Choral beschriebenen Trugschluß nimmt Bach hier vorweg, wenn auch in abgeschwächter Form, im Rezitativ Nr. 2, wo der Text vom Führen ins Verderben redet. Den Furor des rächenden Richters in der Arie Nr. 3 signalisiert Bach dann durch eine Trompete. Dem „Löschen des Leuchters“ entspricht das Innehalten der Musik, während die Dreiklangsmotivik die Absicht verfolgen könnte, den Menschen aus seiner Verblendung zu erwekken. Das anschließende Rezitativ lädt jedenfalls dazu ein, des Wortes Kraft als Erkenntnis und Offenbarung zu begreifen – bevor der Choral dem Hörer dann doch die Tücke des Weges aufzeigt, auf dem er sich zeitlebens befindet.

Till now have ye nought been asking in my name's honour BWV 87

Composed for: 6 May 1725
Performed on: Rogation Sunday
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movement 1: John 16, 24. Movement 7: verse 9 of *Selig ist die Seele* by Heinrich Müller (1659).
Complete editions: BG 20[1]: 137 – NBA I/12: 63

Bach composed two cantatas for Rogation Sunday, the fifth Sunday after Easter. In his first year in office in Leipzig *Truly, Truly I say to you* (BWV 86) and, a year later, this cantata (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 27). Both cantatas start with Gospel performed by the bass soloist (vox Christi). While BWV 86 continues with a recitative and chorale arrangement, the third movement of this cantata is an alto aria. This shows that Bach remained firm in his decision against completing his second annual cycle exclusively with chorale cantatas, probably after the poet who supplied him with suitable adaptations had died. Between Jubilation Sunday (22 April) and Trinity (27 May 1725) he performed nine cantatas with librettos by Christiane Mariane von Ziegler (cf. introduction to cantata BWV 68 in EDITION BACHAKADEMIE vol. 22). Intriguingly, the text used for recitative no. 2 is missing from her book of poetry *Versuch in Gebundener Schreib-Art* published in 1728, which was the source of Bach's librettos. This has led to speculations that Bach himself made corrections in the text.

We find musical similarities between the two Rogation cantatas primarily in their opening movements: In a polyphonic setting the singing voice accompanied by two oboes and strings repeats the text (in BWV 87) five times. Bach stresses the three aspects "till now", "ye have nought been asking", and "in my name" with different musical weightings. The first points to a brighter future – as suggested in aria no. 3. The second refers reproachfully to the addressed persons – the listening congregation, who later prove their trust in God's help in aria no. 6. The third variant would finally suggest that those addressed have been seeking love from the wrong person so far – the final chorale confirms the listeners' salutary experience and thus expresses the cantata's fundamental idea: You will find refuge in Christ through patient suffering.

Like in cantata BWV 86 Bach gives recitative no. 4 a string accompaniment. By doing so he amplifies the music leading to the catharsis in the following movement. Again the "vox Christi" addresses the congregation and comforts it from its transfigured position. The figures on the word "overpowered" show that this overpowering must have been quite a fight. This movement is followed by a tenor aria to the rhythm of a swinging siciliano. Relaxed and laid-back in its nature, it reminisces on suffering, pain and sorrow in harmonies and intervals.

*

See now, I will send out many fishers BWV 88

Composed for: 21 July 1726
Performed on: 5th Sunday after Trinity
Text: Unknown poet (Rudolstadt print 1726). Movement 1: Jeremiah 16, 16. Movement 4: Luke 5, 10. Movement 7: verse 7 of *Wer nur den lieben Gott läßt walten* by Georg Neumark (1641).
Complete editions BG 20[1]: 155 – NBA I/17.2: 33

Bach's cantatas are sermon music. Their purpose in the service, where they were performed in the context of the sermon, was both to edify and offer a subjective deepening of the Gospel text and its relation to the Christian congregation. One of the hallmarks of such "educational" music is that it follows certain dramaturgic principles, for example a dialectical structure or dialogue form, and ends with a synthesis, mostly in the final chorale, the symbol of the congregation.

This cantata shows another variant of the same model. Bach first divides the piece into two parts, one performed before, one after the sermon. The first of the two parts is an exposition and the second suggests a solution offered by salvational history. The basis of the cantata is the Gospel reading of St. Peter's vocation (Luke 5, 1-12), in particular the image of the fisher of men. The first part starts with the promise from the Old Testament, which already contains this image, the second with the corresponding promise of Christ from the New Testament. And this duality is continued within the individual parts. For example, recitative no. 2 ends with a question, which is then answered by the tenor soloist at the beginning of the third movement, an aria, without waiting for the orchestra ritornello. Bach, only now using his full orchestra, adds this to the end of the aria, only to give the first part a fitting conclusion with this device.

This part started with a piece that was dual in itself. The text deals with fishers and hunters. Bach first describes a kind of "lake scene" (Alfred Dürr), a contemplative siciliano with two pastoral oboi d'amore. Horns enter the scene, when the text speaks of hunters, livening up the whole movement, as befits the topic.

The second part also starts with a dual movement. Accompanied by an attention-grabbing string setting, the solo tenor – like an oratorio evangelist – introduces the vox Christi. The latter preaches its message in a continuo-accompanied arioso and focuses all the reflections of the cantata's first part in the promise: "Fear have thou none ". This central movement (the fourth of seven!) is followed by a duet (no. 5). The thematic concentration in all voices adds a note of assertiveness, with all voices starting from the same point and following the same route. There follows an interior dialogue in recitative form, before the confidence-preaching chorale comes to its conclusion.

Bach used the same Rudolstadt print as his Meiningen-based cousin Johann Ludwig Bach for the source of his cantata text. Bach frequently performed cantatas by his relative during his third year in office in Leipzig. One reason was probably that he was fond of the texts, which, as Hans-Joachim Schulze recently suggested (*Die Welt der Bach-Kantaten,* volume 3, Stuttgart 1999, p. 121), may have been authored by Duke Ernst Ludwig of Meiningen. Further evidence of this predilection is to be found in the fact that, instead of composing in the concerto style he favoured in 1726, Bach rather mustered up all his skills to interpret the libretto of this piece by musical devices.

What shall I make of thee now, Ephraim? BWV 89

Composed for: 24 October 1723
Performed on: 22nd Sunday after Trinity
Text: Unknown poet. Movement 1: Hos. 11,8. Movement 6: verse 7 of *Wo soll ich fliehen hin* by Johann Heermann (1630).
Complete editions: BG 20[1]: 181 – NBA I/26: 3

This cantata from Bach's first year in Leipzig is a comparatively unassuming piece, which still manages to convey a clear message despite its brevity and simple devices. Two recitative and aria sequences focus on topics provided by the Sunday Gospel (Matth. 18, 23-35) and the Old Testament reading at the beginning of the cantata. Movements 2 and 3 speak of the sinfulness and obstinacy of man, which will logically lead to God's judgment. Movements 4 and 5, in contrast, stress the redemption provided by him "who is the law's foundation": Jesus blood shed on the cross covers sin and blame.

Although Bach adds a horn to his instrumentation, this does not affect the musical structure of the cantata. In the final chorale the horn plays along the cantus firmus, and even in the opening chorus Bach only accords it a fill-in part, which made Alfred Dürr suspect that Bach only wanted to give a talented musician an opportunity to perform. Formally this opening movement – again the "vox Christi" features the Gospel text – is a combination of arioso and aria braced together by an orchestra ritornello.

Recitative no. 4 also has an arioso ending. Thus, Bach draws attention to the solution offered by the following aria to a dance-like menuet rhythm. Its opposite number, aria no. 3, had stressed the ruthlessness of God's judgment and thought of vengeance by coloraturas and, in the continuo right at the beginning, by the same harmonic formula by two diminished second steps separated by a fifth as in the motet *Come, Jesus, Come* (BWV 228) to describe the "path of pain"

*

To ruin you an end of terror BWV 90

Composed for: 14 November 1723
Performed on: 25th Sunday after Trinity
Text: Unknown poet. Movement 5: verse 7 of *Nimm von uns Herr, du treuer Gott* by Martin Moller (1584).
Complete editions: BG 20[1]: 197 – NBA I/27: 61

This piece will come as a revelation even to the experienced cantata listener. Four quite distinctive and highly individual pieces – with two arias separated by recitatives – reflect on and even picture the temptations at the end of the world predicted in the Gospel reading (Matth. 24, 15-28), until – as nearly always – the final chorale formulates the listening congregation's plea for God's guidance and blessing. This is a normal four-part setting to the melody of *Vater unser im Himmelreich.*

Of course, Bach doesn't just pass over a term like "forever" without leading the two lower voices in expansive tenth intervals. And he embellishes "Satan's craft and death" with the usual skilful, chromatic convolutions. But in the penultimate line Bach is rather bold, even by his own standards. The text requests a "blessed hour of peace" for eternity. The harmonisation of this line starts in E major (chord of the seventh) continues with A minor, G major as the dominant of the parallel key C major, which is reinterpreted as the dominant for F major, then the parallel key D minor leading into C major as the dominant for F major or, in parallel, D minor at the end of the line, where the melody comes to a standstill on F. But Bach chooses neither of these harmonic alternatives. He rather interprets F as a major third within a D flat major chord. He leads the movement back out of this maze via a diminished three-third-chord on C and to its conclusion – the tenor voice has to hold its note on the word "forever" for half a bar. Even in tempered mode, this interrupted cadence has a striking effect. And how the contemporary congregation must have pricked up their ears when they heard this harmonic labyrinth through unplayable keys in unequal temperament!

Bach had already described this terrifying end at the beginning of the cantata, with great leaps and coloraturas of the tenor soloist and passionate movements of the solo violin. The full measure of sin is stressed in the middle part by a continuo line spanning the octave, and the stubborn minds by an almost chaotic confusion of voices. Bach also anticipates the interrupted cadence described in the chorale, albeit in a weakened form, in recitative no. 2, where the text speaks of destruction. In aria no. 3 Bach then introduces the raging judge in his vengeance by a trumpet. The extinguished lamp is expressed by a break in the music, while the triad motif may have the purpose of rousing man from his blindness. In any case, the following recitative invites the listener to understand the power of the word as a revelation – before the chorale warns the listener of the pitfalls on the road that he is travelling all his life.

Jusqu'ici vous 'avez jamais prié en mon nom
BWV 87

Création: le 6 mai 1725
Destination: le dimanche des Rogations
Texte: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1: Jean 16, 24. Mouvement 7: strophe 9 du lied «Selig ist die Seele» (Bienheureuse est l'âme) de Heinrich Müller (1659).
Éditions complètes: BG 20[1]: 137 – NBA I/12: 63

Pour le dimanche des Rogations, le cinquième dimanche après Pâques, Bach a composé deux cantates: au cours de sa première année de charge officielle à Leipzig, la BWV 86 «Wahrlich, wahrlich, ich sage euch» (En vérité, en vérité, je vous le dis) ainsi que le morceau présent, une année plus tard (cf. aussi EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). Les deux cantates commencent par une parole de la Bible chantée par le soliste de basse («vox Christi»). Alors que la BWV 86 fait suivre le récitatif d'un arrangement de choral, Bach écrit en troisième position de la cantate présente un air d'alto. Ceci montre bien que Bach avait renoncé à l'idée de ne composer pour son deuxième cycle que des cantates-chorals, probablement en raison du fait que le poète qui lui livrait les remaniements de texte adéquats, était décédé. Entre les dimanches de Jubilate (22 avril) et de la Trinité (27 mai 1725), il exécuta au total neuf cantates sur les textes de Christiane Mariane von Ziegler (cf. à ce propos l'introduction à la cantate BWV 68 dans EDITION BACHAKADEMIE Vol. 22). Il est intéressant de constater que, dans son livre de poésies *Versuch in Gebundener Schreib-Art (Essai d'écriture en vers),* publié en 1728 et dont Bach tira les textes de ses cantates, le texte du récitatif n° 2 manque, ce qui a été, à plusieurs reprises, à l'origine de spéculations voulant que Bach ait lui-même apporté des corrections au texte.

Les parallèles au niveau musical que l'on a pus faire jusqu'à présent entre les deux cantates des Rogations, se trouvent surtout dans le mouvement d'introduction: deux hautbois auxquels viennent s'ajouter les cordes construisent avec la voix vocale un mouvement polyphonique au cours duquel le texte (dans BWV 87) est interprété cinq fois au total. Bach met en relief les trois aspects «Bisher» (Jusqu'ici), «ihr habt nichts gebeten» (vous n'avez jamais prié) et «in meinem Namen» (en mon nom) en pondérant musicalement ces parties d'une manière différente. La première suggère l'idée que l'avenir pourrait être meilleur – comme l'air n° 3 le laisse entendre. La deuxième se réfère aux personnes concernées en leur faisant des reproches – aux croyants obéissants qui, plus tard, dans l'air n° 6 se retournent en toute confiance vers l'aide de Dieu. La troisième partie enfin laisse entendre aux personnes concernées qu'elles avaient fait jusqu'ici la quête d'amour à la mauvaise adresse – le choral final renforcera la purification des obéissants et accomplit ainsi l'idée de base de cette cantate: trouver la protection dans le réconfort du Christ au prix de la souffrance à supporter patiemment.

Comme dans la cantate BWV 86, Bach fait accompagner le récitatif n° 4 des cordes. Il apporte ainsi une certaine intensité à la musique qui aboutira à la catharsis dans le mouvement suivant. La «vox Christi» s'adresse à nouveau aux paroissiens pour lui apporter le réconfort, en toute sérénité. Le mélisme sur le mot «überwunden» (vaincu) montre cependant que cette victoire aura dû être précédée de certains combats. Un air de ténor suit ce mouvement en sicilienne au rythme balancé. Son caractère de détente enveloppe les souvenirs de souffrances, de douleurs et de soucis surtout en harmonies et en intervalles.

*

Et voilà, je veux envoyer de nombreux pêcheurs
BWV 88

Création: le 21 juillet 1726
Destination: le cinquième dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu (impression Rudolstadt 1726). Mouvement 1: Jérémie 16, 16. Mouvement 4: Luc 5, 10. Mouvement 7: strophe 7 du lied «Wer nur den lieben Gott läßt walten» (Celui qui laisse faire le Dieu cher) de Georg Neumark (1641).
Éditions complètes: BG 20[1]: 155 – NBA I/17.2: 33

Les cantates de Bach sont des musiques d'accompagnement du sermon. Au cours du service religieux où elles étaient exécutées en relation avec le sermon, elles servaient non seulement à édifier le fidèle mais aussi à approfondir subjectivement le texte de l'Évangile et son rapport avec la communauté des croyants. L'une des particularités d'une musique au caractère «didactique» est de suivre certains principes de dramaturgie, sous la forme de structure dialectique si l'on peut dire ou sous la forme du dialogue. Une synthèse en est la conséquence et est la plupart du temps représentée dans le choral final, le symbole de la communauté.

La cantate présente est une autre variante de ce modèle. Bach divise d'abord le morceau en deux parties, exécutées l'une avant et l'autre après le sermon. La première de ces deux parties donne l'impression d'exposer, la deuxième de renvoyer à la solution apportée par l'histoire sacrée. Le point de départ de la cantate est l'Évangile rapportant la vocation de Pierre (Luc 5, 1-12), ici l'image du pêcheur d'hommes en particulier. La première partie commence par la promesse de l'Ancien Testament qui contient déjà cette image, la deuxième par la promesse correspondante du Christ tirée du Nouveau Testament. La structure en deux parties se poursuit cependant à l'intérieur des deux parties. Ainsi le récitatif n° 2 conclut avec une question à laquelle le ténor soliste répond aussitôt au début du troisième mouvement, qui est un air, sans attendre la ritournelle instrumentale. Bach l'ajoute à la fin de l'air en utilisant alors tous les instruments et trouve ainsi grâce à cet artifice une conclusion en bonne et due forme pour la première partie.

Cette partie avait commencé par un morceau qui réunissait en son sein la structure bipartite. Il est là question des pêcheurs et des chasseurs. Bach décrit tout d'abord une sorte de «Szene am See» (scène marine) (Alfred Dürr) sur un rythme berceur de sicilienne dont le caractère idyllique est évoqué par deux oboi d'amore. Les cors interviennent dès qu'il est question des chasseurs. Le mouvement est donc plus agité, bien en harmonie avec le sujet.

La deuxième partie commence également par un morceau bipartite. Accompagné de cordes forçant l'admiration, le soliste ténor faisant fonction de récitant, comme l'Évangéliste, fait l'enchaînement pour la vox Christi. Cette voix annonce le message en un arioso accompagné des cordes et focalise toutes les considérations exprimées dans la première partie de la cantate dans la promesse: «Fürchtet euch nicht» (Ne crains rien). Un duo (n° 5) suit ce mouvement central (le quatrième de sept au total!). La concentration thématique dans toutes les voix exprime une sorte de certitude appliquée, les voix partant d'un point et suivant un chemin commun. Un dialogue intérieur sous forme de récitatif conclut avant que le choral n'en tire le résumé exhortant à garder confiance.

Bach emprunta le texte de cette cantate à une impression de Rudolstadt dans laquelle son cousin de Meining, Johann Ludwig Bach, puisait également ses textes. Bach exécuta des cantates de son cousin assez souvent durant sa troisième année de fonction à Leipzig. Il le fit certainement aussi parce que les textes lui plaisaient. Hans-Joachim Schulze (Le Monde des cantates de Bach, Volume 3, Stuttgart 1999, page 121) a d'ailleurs récemment eu l'idée d'attribuer ces textes au Duc Ernst Ludwig de Meiningen. Le fait que Bach n'utilise pas dans ce morceau le style concertant qu'il favorisait cette année 1726 mais qu'il s'efforce conséquemment d'interpréter musicalement le texte en recourant à tous les moyens artistiques dont il dispose, porte aussi à croire qu'il a choisi ce texte délibérément.

*

Que dois-je faire de toi, Ephraïm BWV 89

Création: le 24 octobre 1723
Destination: le 22ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Osée 11,8. Mouvement 6: strophe 7 du lied «Wo soll ich fliehen hin» (Où dois-je fuir) de Johann Heermann (1630).
Éditions complètes: BG 20[1]: 181 – NBA I/26: 3

Cette cantate datant de la première année de fonction de Bach à Leipzig est une œuvre relativement simple, qui exprime, en toute concentration et concision des moyens, un message qui reste malgré tout clair et précis. Le couple récitatif et air se concentre sur les thèmes que l'Évangile du jour (Matthieu 18, 23-35) ainsi que la parole biblique de l'Ancien Testament lue en introduction imposent. Les mouvements 2 et 3 font état de la culpabilité de l'homme et de son manque de discernement que menace logiquement le Jugement Dernier. Par contre, les mouvements 4 et 5 mettent l'accent sur le message de Rédemption, qui est considérée comme «des Gesetzes Ende» (la fondation de la loi): le sang versé par Jésus à la croix recouvre la faute et les péchés.

Le fait que Bach élargisse l'effectif instrumental d'un cor, n'a aucune influence sur la structure musicale de la cantate. Dans le choral final, le cor accompagne le cantus firmus et dans le chœur d'introduction, Bach ne lui attribue même qu'une partie de remplissage. C'est la raison pour laquelle Alfred Dürr suppose que Bach voulait ici donner à un corniste talentueux une occasion de faire preuve de son talent. Du point de vue de la forme, ce mouvement d'introduction – c'est à nouveau la «vox Christi» qui chante le texte biblique – est un mélange d'arioso et d'air enserré dans une ritournelle orchestrale.

Le récitatif n° 4 retentit aussi en arioso. Bach ouvre ainsi la voie à la solution en ce qui concerne le contenu que l'air suivant offre par son allure de menuet dansant. Son pendant, l'air n° 3, avait encore mis en relief l'inflexibilité du Jugement Dernier et l'idée de vengeance à l'aide de vocalises et, dès le début, en continuo, à l'aide de cette formule harmonique qui décrit la «voie amère» par deux secondes diminuées en intervalle de quinte également dans le motet «Komm, Jesu, komm» (Viens. Jésus, viens) BWV 228.

*

Une fin terrible vous renversera BWV 90

Création: le 14 novembre 1723
Destination: le 25ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 5: strophe 7 du lied «Nimm von uns Herr, du treuer Gott» (Prends de nous, Seigneur, ô Dieu fidèle) de Martin Moller (1584).
Éditions complètes: BG 20[1]: 197 – NBA I/27: 61

Ce morceau fait tilt même à l'oreille de l'auditeur expérimenté des cantates. Quatre parties très personnalisées et au caractère puissant – deux couples air et récitatif- ont observé les tentations annoncées dans l'Évangile (Matthieu 24, 15-28) qui apparaîtront à la fin du monde: ces tentations ont été, à vrai dire dépeintes avant, comme presque toujours, que la communauté des croyants ne formule dans le choral final sa demande d'aide et de bénédiction à Dieu. Il s'agit là d'un mouvement normal en quatre voix sur la mélodie «Vater unser im Himmelreich» (Notre Père qui êtes aux cieux).

Bach ne passe bien sûr pas sous silence une notion comme «allzeit» (toujours) sans mener les deux voix inférieures en intervalles de dixième en prenant de l'espace. Même «Teufels List und Mord» (la ruse de Satan et la mort) valent bien les sinuosités chromatiques, adroites et que l'on rencontre habituellement chez Bach. Mais dans l'avant-dernier vers, Bach se montre très audacieux même en considération de ses moyens. Dans le texte, il est demandé de prêter une «sel'gen Stündelein» (une petite heure bienheureuse) pour l'éternité. Les harmonies de ces vers partent de la tonalité en mi majeur (accord de septième) par si mineur, sol majeur étant la dominante de la tonalité parallèle en ut majeur, celle-ci remaniée en dominante en fa majeur, ensuite la tonalité parallèle en ré mineur vers celle en ut majeur en tant que dominante de fa majeur ou, parallèlement, en ré mineur à la fin du vers où la mélodie reste collée sur la note fa. Ce ne sont pas ces deux alternatives harmoniques que choisit Bach. Il interprète, bien plus, le fa en tierce majeure à l'intérieur d'un accord en ré bémol majeur. Il fait ressortir le mouvement de ce labyrinthe et le termine par l'intermédiaire d'un accord de trois tierces diminuées sur ut – le ténor étend son ton sur une demi-mesure sur le mot «ewig» (éternellement). Cette fausse conclusion produit un effet saisissant même dans le tempérament égal. Combien plus fortement les contemporains de Bach présents à ce service religieux ont dû dresser l'oreille lorsqu'ils entendirent ce dédale d'harmonies représenté par des tonalités injouables en un tempérament aux oscillations inégales !

Bach avait dès le début de la cantate décrit la fin terrible à l'aide de grands sauts et de vocalises du soliste ténor et des mouvements passionnés du violon soliste. Au centre, Bach souligne le comble des péchés par une ligne arpentant l'octave en continuo et le cœur endurci par un enchevêtrement des voix presque chaotique. Bach anticipe également sur l'illusion décrite dans le choral quoique sous une forme atténuée, dans le récitatif n° 2 où il est question dans le texte de conduite à la perdition. Puis Bach exprime la fureur du juge vengeur dans l'air n° 3 par une trompette. La musique s'arrête court lorsque l'on entend «Löschen des Leuchters» (l'on éteint la lampe de la Parole) alors que le motif en triple accord pourrait avoir pour but de sortir les hommes de leur éblouissement. Le récitatif suivant invite en tout cas à comprendre la force de la Parole en tant que découverte perçue et que révélation – avant que le choral ne montre à l'auditeur la perfidie du chemin sur lequel il se trouve tout au long de sa vie.

Hasta ahora en mi nombre no habéis rezado
BWV 87

Génesis: 6 de mayo de 1725
Destino: Domingo de Rogativas
Texto: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movimiento 1: San Juan 16, 24. Movimiento 7: estrofa 9 del cántico "Feliz es el alma " de Heinrich Müller (1659).
Ediciones completas: BG 20[1]: 137 – NBA I/12: 63

Bach compuso dos cantatas para el Domingo de Rogativas, el quinto domingo después de la Pascua de Resurrección: "En verdad os digo" BWV 86, en su primer año de cantor en Leipzig y, un año después, la incluida en este disco (véase también Edition Bachakademie Vol. 27). Ambas cantatas empiezan por un versículo de la Biblia entonado por el bajo solista ("Vox Christi"). Mientras que la BWV 86 continúa con un arreglo coral al cabo del recitativo, Bach coloca en el tercer lugar de la presente cantata un aria para contralto. Esto prueba lo consecuente que fue su renuncia al propósito de componer exclusivamente cantatas corales en su segundo año de servicio cuando murió el autor que, según parece, le adaptaba los textos. Entre el Domigo de Júbilo (22 de abril) y el de la Trinidad (27 de mayo de 1725) presentó un total de nueve cantatas con textos de Christiane Mariane von Ziegler (véase la introducción a la cantata BWV 68 en EDITION BACHAKADEMIE Vol. 22). Cabe señalar que Bach, para escribir el Recitativo N° 2, modificó el texto que figuraba en el tomo de versos que la citada autora publicó en 1728 bajo el título de *Versuch in Gebundener Schreib-Art,* del cual extrajo sus textos el compositor.

Los paralelismos musicales entre las dos cantatas para el Domingo de Rogativas se han detectado hasta ahora solamente en el primer movimiento: dos oboes y las cuerdas ensamblan con la voz cantante una textura polifónica en la que presentan el texto cinco veces (en BWV 87). Bach destaca los tres aspectos "hasta ahora", "no habéis rezado" y "en mi nombre" modulando para ello el énfasis musical. El primero sugiere que la situación podría mejorar en el futuro, como lo insinúa el Aria N° 3. El segundo es un reproche a quienes se dirige, a los creyentes que atienden esas palabras y que posteriormente, en el Aria N° 6, se dirigen a Dios confiados en recibir su ayuda. La tercera lectura sugiere por fin que los creyentes han procurado hasta ahora el amor de quien no lo merecía; el coral final reafirma la purificación de los oyentes y lleva a su culminación la idea central de la cantata: la posibilidad de hallar consuelo en Jesucristo soportando el sufrimiento con resignación.

Como ocurre en la Cantata BWV 86, Bach hace que las cuerdas acompañen el Recitativo N° 4, con lo que intensifica la música preparando la catarsis del siguiente movimiento. La "Vox Christi" se vuelve a dirigir a los creyentes para prodigarles consuelo desde la gloria celestial. Las figuras que rodean la palabra "vencido" revelan sin embargo que esa victoria ha sido el resultado de no pocas batallas. Este movimiento va seguido de una aria para tenor en vibrante ritmo siciliano. La diafanidad de su carácter impregna sobre todo las reminiscencias del sufrimiento, el dolor y la aflicción que se manifiestan en armonías e intervalos.

*

Mirad, muchos pescadores enviaros quiero BWV 88

Génesis: 21 de julio de 1726
Destino: 5° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Autor desconocido (impreso en Rudolstadt en 1726). Movimiento 1: Jeremías 16, 16. Movimiento 4: San Lucas 5, 10. Movimiento 7: estrofa 7 del cántico "Quien sólo al buen Dios deja obrar" de Georg Neumark (1641).
Ediciones completas: BG 20[1]: 155 – NBA I/17.2: 33

Las cantatas de Bach estaban destinadas a la prédica. En los oficios religiosos en que se interpretaban para acompañarla servían no tanto a la devoción como a la profundización subjetiva del texto del Evangelio y de su relación con la comunidad de creyentes. La música "didáctica" de ese género se distingue entre otras cosas por seguir determinados principios dramatúrgicos, verbigracia una estructura dialéctica o la forma dialogada. De ambas se desprende, generalmente en el coral final, la alegoría de la comunidad a modo de síntesis.

La presente cantata permite apreciar una variante más de este modelo. Bach divide primero la pieza en dos partes a ejecutar antes y después de la prédica. La primera hace de exposición y la segunda apunta al desenlace según la Historia Sagrada. El punto de partida de la cantata es el Evangelio consagrado a la vocación de Simón Pedro (San Lucas 5, 1-12), sobre todo la imagen del pescador de hombres. La primera parte se inicia con la promisión del Viejo Testamento que contiene ya esa imagen; la segunda, con la promisión correspondiente de Cristo, tal cual figura en el Nuevo Testamento. Ahora bien, la estructura bipartita prosigue también en el interior de las partes. Así, el Recitativo N° 2 culmina en una pregunta a la que el tenor solista responde al comenzar el tercer movimiento -un aria- sin aguardar el ritornello de la orquesta. Bach inserta el ritornello al final del aria, esta vez con el instrumental completo, poniendo con este artificio digno término a la primera parte.

Esta sección había empezado por una pieza que lleva implícita la estructura bipartita. Se trata de los pescadores y los cazadores. Bach empieza describiendo una especie de "escena a orillas de un lago" (Alfred Dürr), un contemplativo siciliano cuyo idílico temperamento es evocado por dos oboes d'amore. Los cornos irrumpen en cuanto se hace mención de los cazadores. El movimiento se torna más agitado en consonancia con el tema.

La segunda parte comienza también por una pieza bipartita. Enmarcado por un movimiento de cuerdas que reclama la atención del oyente, el tenor solista asume la Vox Christi como corresponde a un evangelista en un oratorio. El tenor proclama el mensaje en un Arioso con bajo continuo y resume todas las reflexiones de la primera parte de la cantata exhortando: "¡No temáis!". Este movimiento central (¡el cuarto de siete en total!) precede a un Dueto (N° 5). La concentración temática en todas las voces refleja cierta sensación de certidumbre al partir todas ellas de un solo punto para seguir juntas la misma trayectoria. Se oye a continuación un diálogo íntimo en forma de recitativo antes de que el coral presente la culminación exhortando a la fe y el optimismo.

Bach extrajo el texto de esta cantata de una obra impresa editada en Rudolstadt a la que recurría también su primo Johann Ludwig de la ciudad de Meiningen. Bach presentó el mayor número de cantatas de este pariente suyo durante su tercer año de servicio en Leipzig. El probable que lo hiciera entre otras cosas por la preferencia que sentía por los textos cuya autoría fue atribuida recientemente a Ernst Ludwig, Duque de Meiningen, por Hans-Joa-

chim Schulze (*Die Welt der Bach-Kantaten,* tomo 3, Stuttgart 1999, p. 121). La elección consciente de este texto parece corroborado también por hecho de que Bach no aplicó en este caso el estilo concertante que prefería en aquel año de 1726, sino que se entregó por entero a la interpretación musical del texto aplicando todos sus recursos artísticos y artesanales.

*

¿Qué haré contigo Efraín? BWV 89

Génesis: 24 de octubre de 1723
Destino: 22° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: Oseas 11,8. Movimiento 6: estrofa 7 del cántico "Adónde he de huir" de Johann Heermann (1630).
Ediciones completas: BG 20 [1]: 181 – NBA I/26: 3

Esta cantata que Bach escribió en su primer año de servicio en Leipzig es una obra relativamente sencilla de la cual emerge un claro mensaje pese a lo concentrado y escaso de sus medios expresivos. Dos parejas de recitativos y de arias se ocupan de los temas sugeridos por el Evangelio del día (San Mateo 18, 23-35) así como la frase bíblica del Viejo Testamento que da inicio a la cantata. Los movimientos 2 y 3 se dedican a la naturaleza pecaminosa y a la incomprensión de los hombres sobre quienes pende lógicamente la justicia divina. Los movimientos 4 y 5 destacan en cambio el mensaje redentor de lo que se describe como "el final de la ley": la sangre que derrama Jesús crucificado cubre el crimen y el castigo.

El que Bach ampliara la instrumentación con un corno no influye en la estructura musical de la cantata. El corno entona el cantus firmus con los demás instrumentos en el coral final y en el coro inicial asume también el papel de mero relleno, por lo que Alfred Dürr presume que Bach lo incluyó sólo para dar una oportunidad a un instrumentista de talento. Desde el punto de vista formal este movimiento introductorio en el que la "Vox Christi" vuelve a entonar la fase bíblica es una mixtura de Arioso y Aria con un ritornello de orquesta como marco musical.

El Recitativo N° 4 es también de carácter arioso. Bach anticipa así el desenlace textual que se presenta en el Aria siguiente en ritmo danzante de minueto. La contrapartida, que es el aria N° 3, destaca antes con coloraturas lo inexorable de la justicia divina y la idea de venganza y hace lo mismo al comienzo mismo en el bajo continuo con aquella fórmula armónica que también describe "el amargo camino" en el motete "Ven, Jesús, Ven" BMW 228 con dos segundas disminuidas en intervalo de quinta.

*

Un horrible final os espera BWV 90

Génesis: 14. November 1723
Destino: 25° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. Movimiento 5: estrofa 7 del cántico "Llévanos contigo, Dios nuestro Señor" de Martin Moller (1584).
Ediciones completas: BG 20 [1]: 197 – NBA I/27: 61

Esta obra es una revelación aun para quien ha escuchado muchas cantatas. Cuatro piezas de marcado perfil e imponente carácter – dos pares de arias y recitativos – se refieren, mejor dicho pintan las tentaciones anunciadas en el Evangelio (San Mateo 24, 15-28) para el fin del mundo antes de que el coral conclusivo articule la rogativa de los creyentes reunidos que buscan la guía y la bendición divinas. Se trata de una textura normal a cuatro voces con la melodía de "Padre nuestro que estás en los cielos".

Bach, como era de esperar, no pasa por alto una frase como "por siempre" sin conducir las dos voces a espaciosos intervalos de décima. La "astucia del diablo y el asesinato" le hace recurrir a los habituales pasajes cromáticos de sinuosas filigranas. Ahora bien: Bach supera sus propios límites de audacia en el penúltimo verso. El texto solicita la concesión de "una hora bendita" para reunirse por siempre con Dios. La armonización de este verso parte de Mi mayor (acorde de séptima), pasa por la menor, luego por Sol mayor como dominante de la tonalidad paralela de Do mayor; ésta se transforma en dominante de Fa mayor, pasa a la tonalidad paralela de re menor para llegar a Do mayor como dominante de Fa mayor o, paralelamente, re menor al concluir el verso en el que la melodía se detiene en la nota fa. Pero Bach no opta por ninguna de esas dos alternativas armónicas. Lo que hace más bien es tratar la nota fa como tercera mayor dentro de un acorde de re bemol mayor. A través de un acorde disminuido de tres intervalos de tercera que culmina en do rescata la música de este laberinto hasta que el tenor alarga por último la frase "por siempre" durante medio compás. Esta cadencia rota surte un efecto pasmoso incluso con una afinación temperada. ¡Tanto mayor sería la sorpresa de las audiencias contemporáneas de Bach al escuchar ese laberinto armónico a través de tonalidades imposibles de tocar con un temperamento desigual!

Bach había descrito el horrible final al inicio mismo de la cantata, con grandes saltos y coloraturas del tenor solista y con apasionados movimientos del violín solista. La medida rebasada de los pecados queda subrayada por una línea melódica que avanza midiendo la octava en el continuo; el impenitente sentido, por una algarabía de voces poco menos que caóticas. Bach anticipa aquí la cadencia rota ya descrita en el coral, si bien de forma atenuada, en el Recitativo N° 2 que habla del camino a la ruina. La furia del vengador Juez la sugiere Bach con una trompeta en el Aria N° 3. "El candelero de la Palabra por castigo extingue" se traduce en una pausa mientras que los motivos en tríada parecen un intento de librar a los hombres de su ceguera. Sea como fuere, el recitativo subsiguiente exhorta a interpretar el poder del verbo divino como una revelación antes de que el coral recuerde al oyente las vicisitudes del camino que ha de recorrer hasta el fin de sus días.

Vol. 29

Kantaten • Cantatas

BWV 91-93

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 91), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 92, 93)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 91-93), Wolfram Wehnert (BWV 91)

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:
BWV 91: Februar 1972 / 1984, BWV 92: Februar/April 1980, BWV 93: Februar 1979

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gelobet seist du, Jesu Christ *BWV 91 (18'37)*

All glory to thee, Jesus Christ • Loué sois-tu, Jésus-Christ • Alabado seas Jesucristo

Helen Donath - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hannes & Wolfgang Läubin - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller, (No. 3: Otto Winter, Thomas Schwarz, Hanspeter Weber) - Oboe • Christoph Carl (No. 3: Hans Mantels) - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo (Nos. 1 & 6) • Martha Schuster - Cembalo, Organo

Ich hab in Gottes Herz und Sinn *BWV 92 (30'38)*

I have to God's own heart and mind • J'ai remis mon cœur et mon âme • En el corazón y la mente de Dios

Arleen Augér - soprano • Helen Watts, Gabriele Schreckenbach (No. 4) - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Wer nur den lieben Gott läßt walten *BWV 93 (19'54)*

The man who leaves to God all power • Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage • Quien sólo al buen Dios deja obrar

Arleen Augér - soprano • Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Reiner Ginzel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Fritz Walther - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 91/2) • Bach-Collegium Stuttgart •
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 91/1&6)

HELMUTH RILLING

BWV 91 **„Gelobet seist du, Jesu Christ“**

No. 1	Coro:	Gelobet seist du, Jesu Christ	1	3:03
	Corno I+II, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (S) e Choral:	Der Glanz der höchsten Herrlichkeit	2	2:13
	Violoncello, Cembalo / Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (T):	Gott, dem der Erden Kreis zu klein	3	2:38
	Oboe I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	O Christenheit!	4	1:18
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Die Armut, so Gott auf sich nimmt	5	8:33
	Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Das hat er alles uns getan	6	0:52
	Corno I+II, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 91 18:37

BWV 92 **„Ich hab in Gottes Herz und Sinn“**

No. 1	Coro:	Ich hab in Gottes Herz und Sinn	7	5:30
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Choral e Recitativo (B):	Es kann mir fehlen nimmermehr	8	4:01
	Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt	9	3:34
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Choral (A):	Zudem ist Weisheit und Verstand	10	3:21
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	Wir wollen nun nicht länger zagen	11	1:35
	Violoncello, Cembalo			
No. 6	Aria (B):	Das Stürmen von den rauhen Winden	12	4:28
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	(Choral e) Recitativo (B, T, A, S):	Ei nun, mein Gott, so fall ich dir	13	2:58
	Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			

No. 8	Aria (S):	Meinem Hirten bleib ich treu	14	3:41
	Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 9	Choral:	Soll ich denn auch des Todes Weg	15	1:30
	Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 92 30:38

BWV 93 **„Wer nur den lieben Gott läßt walten"**

No. 1	Coro (S, A, T, B):	Wer nur den lieben Gott läßt walten	16	5:20
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (e Choral) (B):	Was helfen uns die schweren Sorgen?	17	2:02
	Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Man halte nur ein wenig stille	18	3:14
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (Duetto S, A) (con Choral):	Er kennt die rechten Freudenstunden	19	3:17
	Violino I+II & Viola unisono, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (e Choral) (T):	Denk nicht in deiner Drangsalshitze	20	2:39
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Aria (S):	Ich will auf den Herren schaun	21	2:26
	Oboe I, Fagotto, Cembalo			
No. 7	Choral:	Sing, bet und geh auf Gottes Wegen	22	0:56
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 93 19:54

Total Time BWV 91, 92, 93 69:09

BWV 91

1. Coro

Gelobet seist du, Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr;
Des freuet sich der Engel Schar.
Kyrie eleis!

2. Recitativo (e Choral)

Der Glanz der höchsten Herrlichkeit,
Das Ebenbild von Gottes Wesen,
Hat in bestimmter Zeit
Sich einen Wohnplatz auserlesen.
Des ewgen Vaters einigs Kind,
Das ewge Licht, von Licht geboren,
Itzt man in der Krippe findt.
O Menschen, schauet an,
Was hier der Liebe Kraft getan!
In unser armes Fleisch und Blut,
(Und war denn dieses nicht verflucht,
verdammt, verloren?)
Verkleidet sich das ewge Gut.
So wird es ja zum Segen auserkoren.

3. Aria

Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
Den weder Welt noch Himmel fassen,
Will in der engen Krippe sein.

1. Chorus

All glory to thee, Jesus Christ,
For thou man today wast born,
Born of a virgin, that is sure,
Thus joyful is the angel host.
Kyrie eleis!

2. Recitative (and Choral)

The light of highest majesty,
The image of God's very being,
Hath, when the time was full,
Himself a dwelling found and chosen.
Th'eternal Father's only child
Th'eternal light of light begotten,
Who now in the crib is found.
Ye mortals, now behold
What here the pow'r of love hath done!
Within our wretched flesh and blood,
(And was this flesh then not accursed,
condemned, and fallen?)
Doth veil itself eternal good.
Yet is it, yea, for grace and blessing chosen.

3. Aria

God, for whom earth's orb is too small,
Whom neither world nor heaven limits,
Would in the narrow crib now lie.

1. Chœur

Loué sois-tu, Jésus-Christ,
Pour être né homme
D'une vierge, il est vrai,
Miracle dont se réjouit la légion des anges.
Kyrie eleis!

2. Récitatif (et choral)

L'éclat de la gloire suprême,
L'image de l'être divin,
A élu, alors que le temps était mûr,
Sa demeure.
L'enfant unique du Père éternel,
La lumière éternelle née de lumière,
On le retrouve maintenant dans la crèche.
Ô êtres humains, regardez
Ce que la force de l'amour a fait ici!
Dans notre pauvre corps de chair et de sang,
(et n'était-il pas maudit, condamné, perdu?)

Se costume la bonté éternelle.
C'est ainsi qu'elle sera élue à être l'objet de notre bénédiction.

3. Air

Dieu pour qui le globe terrestre est trop petit,
Que ni le monde ni le ciel ne peuvent englober,
Choisit la crèche étroite.

1. Coro

Alabado seas Jesucristo,
Pues hombre has nacido,
De una Virgen, ciertamente,
Por lo que el coro de ángeles alégrase.
¡Kirieleison!

2. Recitativo (y coral)

El esplendor de la suprema Gloria,
La imagen del ser de Dios,
En tiempo cierto
Una morada ha elegido.
El unigénito del eterno Padre
La luz eterna de la luz nacida
Encuéntrase ahora en el pesebre.
¡Ay, hombres, mirad
Cuánto aquí la fuerza del amor obra!
De nuestra pobre carne y sangre
(¿acaso no eran malditas, condenadas, perdidas?)
Vístese el eterno bien.
Así para el bien elegido es.

3. Aria

Dios, a quien el globo de la tierra pequeño es,
A quien ni el mundo ni el cielo abarcar pueden,
En el estrecho pesebre hallarse quiere.

Erscheinet uns dies ewge Licht,
So wird hinfüro Gott uns nicht
Als dieses Lichtes Kinder hassen.

Revealed to us this lasting light,
Thus henceforth will us God not hate,
For of this light we are the children.

4. Recitativo

O Christenheit!
Wohlan, so mache dich bereit,
Bei dir den Schöpfer zu empfangen.
Der große Gottessohn
Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.
Ach, laß dein Herz durch diese Liebe rühren;
Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal zu führen.

4. Recitative 4

O Christian world!
Now rise and get thyself prepared
To thee thy maker now welcome.
The mighty son of God
Comes as a guest to thee descended.
Ah, let thy heart by this his love be smitten;
He comes to thee, that he before his throne
Through this deep vale of tears may lead thee.

5. Aria (Duetto)

Die Armut, so Gott auf sich nimmt,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,
Den Überfluß an Himmelsschätzen.
Sein menschlich Wesen machet euch
Den Engelsherrlichkeiten gleich,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.

5. Aria (Duet) 5

The weakness which God hath assumed
On us eternal health bestowed,
The richest store of heaven's treasures.
His mortal nature maketh you
The angel's glory now to share,
You to the angels' choir appointeth.

6. Choral

Das hat er alles uns getan,
Sein groß Lieb zu zeigen an;
Des freu sich alle Christenheit
Und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrie eleis!

6. Chorale 6

All this he hath for us achieved,
His great love to manifest;
Rejoice then all Christianity
And thank him for this evermore.
Kyrie eleis!

Si cette lumière éternelle nous est révélée,
Dieu ne pourra désormais nous prendre en haine,
Nous, les enfants de cette lumière.

Esta eterna luz manifiéstasenos,
Y por ello Dios,
Por este hijo de la Luz, no nos rechazará.

4. Récitatif

Ô chrétienté!
Eh bien, prépare-toi
À accueillir le Créateur.
Le grand fils de Dieu
S'est rendu chez toi en hôte.
Ah, laisse ton cœur s'attendrir de cet amour;
Il vient chez toi pour, de son trône,
Te conduire à travers cette vallée des larmes.

4. Recitativo

¡Oh cristiandad!
He aquí, prepárate,
Para en ti al Creador recibir.
El gran Hijo de Dios
Cual huésped a ti se llega.
¡Oh, deja que tu corazón por este amor tocado sea;
A ti viene El para ante Su trono llevarte
Por este vale de lágrimas guiándote.

5. Air (Duo)

La pauvreté que Dieu supporte,
Nous a destiné à un salut éternel,
À une profusion de trésors célestes.
Son essence humaine vous rend semblables
Aux glorieux anges,
Pour vous placer dans le chœur des anges.

5. Aria (Dueto)

La pobreza que Dios en Sí toma,
Una salvación eterna ha determinado para nosotros,
La abundancia de los tesoros celestiales.
Su ser humano os hace
A la gloria de los ángeles iguales,
A vosotros con el coro de los ángeles os pone.

6. Choral

Tout cela, il l'a fait pour nous
Montrer son grand amour;
La chrétienté toute entière s'en réjouit
Et lui en rend grâces pour l'éternité.
Kyrie eleis!

6. Coral

Todo esto nos ha hecho,
Para manifestar Su gran amor;
De lo que toda la cristiandad alégrase
Y agradéceselo por siempre.
Kirieleison.

BWV 92

1. Coro

Ich hab in Gottes Herz und Sinn
Mein Herz und Sinn ergeben,
Was böse scheint, ist mein Gewinn,
Der Tod selbst ist mein Leben.
Ich bin ein Sohn
Des, der den Thron
Des Himmels aufgezogen;
Ob er gleich schlägt
Und Kreuz auflegt,
Bleibt doch sein Herz gewogen.

1. Chorus

I have to God's own heart and mind
My heart and mind surrendered;
What seemeth ill is for my gain,
E'en death itself, my living.
I am a son
Of who the throne
Of heaven hath laid open;
Though he strike me
And cross impose,
His heart keeps yet its favor.

2. Recitativo (e Choral)

Es kann mir fehlen nimmermehr!
Es müssen eh'r,
Wie selbst der treue Zeuge spricht,
Mit Prasseln und mit grausem Knallen
Die Berge und die Hügel fallen:
Mein Heiland aber trüget nicht,
Mein Vater muß mich lieben.
Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand
geschrieben;
Er schützt mich doch!
Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,
So lebt der Herr auf großen Wassern noch,
Der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,
Drum werden sie mich nicht ersäufen.
Wenn mich die Wellen schon ergreifen
Und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,
So will er mich nur üben,

2. Recitative (and Chorale)

I cannot fail me any time!
Needs be ere that,
As e'en our truthful witness saith,
With cracking anf with awesome thunder
The mountains and the hills have fallen:
My Savior, though, betrayeth not,
My Father surely loves me.
Through Jesus' crimson blood am I into his hand
committed;
He guards me well!
Though he should cast me in the sea,
The Lord doth live on mighty waters, too,
He did to me himself my life allot,
The waters therefore shall not drown me.
Although the waves already hold me
And in their wrath rush with me to the depths,
Yet would he only test me,

1. Chœur

J'ai remis mon cœur et mon âme
Dans le cœur et l'âme de Dieu,
Ce qui semble être mal est mon profit,
La mort elle-même est ma vie.
Je suis un fils De celui
Qui est monté
Sur le trône des cieux;
Même s'il est vainqueur
Et porte la croix,
Son cœur reste bienveillant.

2. Récitatif (et Choral)

Il ne me manquera plus jamais de rien!
Il faudrait plutôt,
Comme le rapporte le fidèle témoin,
Que les montagnes et les collines tombent
Avec tonnerre et dans un épouvantable fracas:
Mais mon Sauveur ne se trompe pas,
Mon Père doit certainement m'aimer.
Avec le sang rouge de Jésus, j'ai écrit
dans sa main;
Il me protège quand même!
Même s'il me précipite à l'instant dans la mer,
Le Seigneur vit sur les flots
Lui qui m'a donné la vie en partage,
C'est pourquoi je ne me noierai pas.
Même si les vagues s'emparent de moi,
Et m'emmènent aux abysses dans leur colère,
C'est qu'il ne veut que me mettre à l'épreuve,

1. Coro

En el corazón y la mente de Dios
Mi corazón y mente he puesto,
Cuanto de mal haya mi parte es,
La muerte misma mi vida es.
Un hijo soy de Aquél
Que el trono
De cielo ocupa;
Aunque nos haga sufrir
Y la cruz nos asigne
Su corazón templado permanece.

2. Recitativo (y Coral)

¡Ya no puede faltarme nunca más!
Antes que ello,
Como la fidelidad misma manifiesta,
Con todo ruido y tremendez
Las montañas y collados habrán de caer:
Mi Salvador, sin embargo, no engaña,
Mi Padre amarme ha.
Por la roja sangre de Jesús en Su mano
escrito estoy;
¡Protégeme El!
Aunque al mar me arroje El
También el Señor en las vastas aguas vive,
El mismo mi vida me ha dado,
Por eso no podrán ahogarme.
Cuando las olas ya arrecien
Y su cólera al abismo pronto llevarme quiera,
Sólo probarme quiere El,

Ob ich an Jonam werde denken,
Ob ich den Sinn mit Petro auf ihn werde lenken.
Er will mich stark im Glauben machen,
Er will vor meine Seele wachen
Und mein Gemüt,
Das immer wankt und weicht,
In seiner Güt,
Der an Beständigkeit nichts gleicht,
Gewöhnen fest zu stehen.
Mein Fuß soll fest
Bis an der Tage letzten Rest
Sich hier auf diesen Felsen gründen.
Halt ich denn Stand,
Und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,
Weiß seine Hand,
Die er mir schon vom Himmel beut,
Zu rechter Zeit
Mich wieder zu erhöhen.

If I of Jonah shall be mindful,
Or if I shall like Peter to him turn my spirit.
He would me strong in faith establish,
He would for my soul's sake be watchful
And this my heart,
Which ever faints and yields,
In his dear care,
Which in steadfastness nought can match,
Accustom to stand firmly.
My foot shall firm
Until the end of all the days
Be here upon this rock established.
If I stand sure,
And gird myself in faith as firm as craggy mountains,
His hand will know,
Which he to me from heav'n extends,
The proper time
For me to be exalted.

3. Aria

Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,
Was Gottes starker Arm nicht hält.
Seht aber fest und unbeweglich prangen,
Was unser Held mit seiner Macht umfangen.
Laßt Satan wüten, rasen, krachen,
Der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.

3. Aria 9

Mark, mark! it snaps, it breaks, it falls,
What God's own mighty arm holds not.
Mark, though the firm and unremitting glory
Of all our hero with his might surroundeth.
Leave Satan furious, raving, raging,
Our mighty God will us unconquered ever render.

4. Choral

Zudem ist Weisheit und Verstand
Bei ihm ohn alle Maßen,
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,
Zu tun und auch zu lassen.

4. Chorale 10

And too are wisdom and judgement
With him beyond all measure;
Time, place, and hour him are known
For action and inaction.

Pour voir si je pense à Jonas,
Si je dirige mes pensées vers lui avec Pierre.
Il veut fortifier ma foi
Il veut veiller sur mon âme
Et mon cœur,
Qui toujours chancelle et vacille,
Dans sa bonté,
Que rien n'égale en constance,
Il veut l'habituer à résister.
Mon pied doit fermement
Jusqu'à la fin des temps,
S'appuyer sur ce rocher.
Si je résiste alors,
Et si je suis bien établi dans une foi ferme comme un roc,
Sa main
Qu'il m'offre déjà depuis les cieux,
Au bon moment
Saura me relever une fois de plus.

Entonces en Jonás pensaré,
Entonces, como Pedro, mi sentido en El pondré.
Fuerte en la fe hacerme quiere,
Ante mi alma hacer guardia
Y mi sentimiento
Que siempre vacila y cede,
A Su bondad,
Que en constancia nada iguala,
Acostumbrarlo quiere.
Mi pie firmemente
Hasta los últimos días
Aquí, sobre este roca, hallarse debe.
Si en ello me mantengo,
Y en la firme fe de la roca me hallo,
Su mano sabrá
La que ya desde el cielo me tiende
A su debido tiempo
Volver a alzarme.

3. Air

Voyez, voyez! comme tout se rompt, se brise, s'affaisse,
Ce que le bras puissant de Dieu ne soutient pas.
Voyez par contre briller fermement et immobile
Ce que notre héros enveloppe de sa puissance.
Laissez Satan se déchaîner, tempêter, rager avec fracas,
Le Dieu puissant nous rendra invincibles.

3. Aria

¡Mirad, mirad! como se quiebra, como se rompe
Cuanto el fuerte brazo de Dios no mantiene.
Mas mirad cuán firme e inmóvil reslandece
Cuanto nuestro Héroe con Su poder abarca.
Dejad que Satán se enfurezca, se encolerice y ruja,
El fuerte Dios invencible nos hará.

4. Choral

De surcroît, la sagesse et la raison
Sont chez lui sans mesure
Il connaît le temps, le lieu et l'heure
Pour intervenir et aussi pour laisser faire.

4. Coral

Sabiduría y sentido
Propios le son sin medida,
Conoce El el tiempo, el lugar y el momento,
De actuar y de no actuar.

Er weiß, wenn Freud,
Er weiß, wenn Leid
Uns, seinen Kindern, diene,
Und was er tut,
Ist alles gut,
Ob's noch so traurig schiene.

He knows when joy,
He knows when grief,
Would us his children profit,
And what he doth
Is always good,
However sad it seemeth.

5. Recitativo

Wir wollen nun nicht länger zagen
Und uns mit Fleisch und Blut,
Weil wir in Gottes Hut,
So furchtsam wie bisher befragen.
Ich denke dran,
Wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;
Er sah es an
Als eine Quelle ewger Freuden.
Und dir, mein Christ,
Wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein
Um Jesu willen Heil und Zucker sein.

Vertraue Gottes Huld
Und merke noch, was nötig ist:
Geduld! Geduld!

5. Recitative 11

We therefore would no longer falter
And us with flesh and blood,
While we're in God's own care,
So sorely as till now be bothered.
I think on this,
How Jesus had no fear of all his myriad sorrows;
Ho looked to them
As but a source of endless pleasure.
My Christian, thee
Shall thine own fear and grief, thy bitter cross and pain
For Jesus' sake thy health and sweetness be.

So trust the grace of God
And mark henceforth what thou must do:
Forbear! Forbear!

6. Aria

Das Brausen / Stürmen von den rauhen Winden

Macht, daß wir volle Ähren finden.
Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht,
Drum laßt uns alle unser Leben
Dem weisen Herrscher ganz ergeben.
Küßt seines Sohnes Hand, verehrt die treue Zucht.

6. Aria 12

The storming of the winds so cruel

Lets us the richest harvest gather.
The cross's turbulence doth yield the Christians fruit,
So let us, ev'ryone, our living
To our wise ruler fully offer.
Kiss ye his own Son's hand, revere his faithful care.

Il sait quand la joie,
Il sait quand la peine
Nous sont utiles, à nous, ses enfants,
Et tout ce qu'il fait
Est bien fait
Même si cela semblait triste.

5. Récitatif

Nous ne voulons pas hésiter plus longtemps
Et dans la chair et le sang,
Car nous sommes sous la protection de Dieu,
Et nous interroger avec tant de crainte comme jusqu'ici.
Je pense
À la façon dont Jésus a bravé ses mille souffrances;
Il les considérait
Comme une source de joies éternelles.
Et pour toi, mon chrétien,
Ton angoisse et ton tourment, ta croix et ta douleur
Se transformeront en salut et en délices à la volonté de Jésus.
Fais confiance aux bonnes grâces de Dieu
Et n'oublie pas ce qui est nécessaire:
La patience! la patience!

6. Air

Les vents qui soufflent en mugissant

Font que nous glanons une riche moisson.
La véhémence de la Croix porte des fruits chez les chrétiens,
Aussi remettons tous nos vies
Au sage souverain.
Baisez la main de son fils, vénérez la vertu de la fidélité.

Sabe El cuándo la alegría,
Cuándo la pena
A nosotros, Sus hijos, bien nos hacen,
Y todo cuanto El dispone
Bien está,
Por más que a veces nos aflija.

5. Recitativo

Vacilar no queremos ya,
Sino con toda nuestra fuerza,
Porque bajo la guardia de Dios nos hallamos,
Abandonar nuestra indecisión.
En esto pienso:
Cómo Jesús no temió un dolor mil veces mayor
Sino antes bien lo consideró
Cual fuente de alegría eterna.
Y tu, cristiano,
Tu temor y aflicción, tu amarga cruz y dolor
Por Jesús en salvación y gozo se convertirán.

Confía en la guarda de Dios
Y considera cuán necesario esto es:
La paciencia, la paciencia.

6. Aria

Soportar el brío de los salvajes vientos

Hace que en fértiles espigas nos convirtamos.
La rudeza de la cruz el fruto de los cristianos hace,

Rindamos, pues, todos
Nuestra vida al Señor de la Sabiduría.
Besad la mano de Su Hijo y alabad la constancia en la virtud.

7. (Choral e) Recitativo

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.

Baß
So spricht der gottgelaßne Geist,
Wenn er des Heilands Brudersinn
Und Gottes Treue gläubig preist.
Nimm mich, und mache es mit mir
Bis an mein letztes Ende.

Tenor
Ich weiß gewiß,
Daß ich ohnfehlbar selig bin,
Wenn meine Not und mein Bekümmernis
Von dir so wird geendigt werden:
Wie du wohl weißt,
Daß meinem Geist
Dadurch ein Nutz entstehe,

Alt
Daß schon auf dieser Erden,
Dem Satan zum Verdruß,
Dein Himmelreich sich in mir zeigen muß
Und deine Ehr
Je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erhöhe.

Sopran
So kann mein Herz nach deinem Willen
Sich, o mein Jesu, selig stillen,
Und ich kann bei gedämpften Saiten
Dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.

8. Aria

Meinem Hirten bleib ich treu.
Will er mir den Kreuzkelch füllen,

7. (Chorale and) Recitative

Ah now, my God, thus do I fall
Assured into thy bosom.

Bass
Thus speaks the soul which trusts in God
When he the Savior's brotherhood
And God's good faith in faith doth praise.
Take me and work thy will with me
Until my life is finished.

Tenore
I know for sure
That I unfailing blest shall be
If my distress, and this my grief and woe,
By thee will thus an end be granted:
For thou dost know
That to my soul
Thereby its help ariseth,

Alto
That in my earthly lifetime,
To Satan's discontent,
Thy heav'nly realm in me be manifest
And thine own honor
More and more
Be of itself exalted.

Soprano
Thus may my heart as thou commandest
Find, o my Jesus, blessed stillness,
And I may to these muted lyres
The Prince of peace a new refrain now offer.

8. Aria

To my shepherd I'll be true.
Though he fill my cross's chalice,

7. (Choral et) Récitatif

Et oui, mon Dieu, je tombe à présent
Sans crainte dans tes mains.

Basse
C'est ainsi que parle l'esprit confiant en Dieu
Quand il glorifie l'esprit de fraternité du Sauveur
Et avec foi la fidélité de Dieu.
Prends-moi et dispose de moi
Jusqu'au dernier instant de ma vie.

Ténor
Je suis sûr
Que je serai infailliblement heureux
Quand tu mettras fin
À ma misère et à mon affliction:
Comme tu le sais bien,
Mon esprit
En tire profit,

Alto
Que sur cette terre déjà,
Au mécontentement de Satan,
Ton royaume céleste se manifeste en moi
Et ta gloire
Ne cesse
De croître.

Soprano
Ainsi mon cœur pourra selon ta volonté
Assouvir sa faim, ô mon Jésus,
Et laissant joué les cordes en sourdine, je pourrai
Offrir un nouveau cantique au prince de la paix.

8. Air

Je demeure fidèle à mon berger.
S'il lui plaît de remplir mon calice d'amertume,

7. (Coral e) Recitativo

Ahora pues, mi Dios, consolado
A Tus manos me entrego.

Bajo
Así hable el espíritu que a Dios se da,
Alabando la fraternidad del Salvador
Y la fidelidad de Dios.
Tómame y dispón de mí
Hasta mi momento último.

Tenor
Lo sé con certeza,
Que sin duda bendito soy
Pues mi aflicción y pena
Por Ti cesarán:
Sabes Tú
Que mi espíritu
De ello su provecho tendrá.

Alto
Que ya en esta tierra
Para fastidio de Satán
Tu Reino de los Cielos en mí manifestarse ha
Y Tu honor
Más y más
En ella se alzará.

Soprano
Así mi corazón, según Tu voluntad
O Jesús, serenarse podrá,
Y con templada voz cantaré
Un cántico nuevo al Príncipe de la Paz.

8. Aria

A mi Pastor fiel permanezco.
Y si el cáliz de la cruz colmarme quiere

Ruh ich ganz in seinem Willen,
Er steht mir im Leiden bei.
Es wird dennoch nach dem Weinen,
Jesu Sonne wieder scheinen.
Meinem Hirten bleib ich treu.
Jesu leb ich, der wird walten,
Freu dich, Herz, du sollst erkalten,
Jesus hat genug getan.
Amen: Vater, nimm mich an!

I'll rest fully in his pleasure,
He stands in my sorrow near.
One day, surely, done my weeping,
Jesus' sun again will brighten.
To my shepherd I'll be true.
Live in Jesus, who will rule me;
Heart, be glad, though thou must perish,
Jesus hath enough achieved.
Amen: Father, take me now!

9. Choral

Soll ich denn auch des Todes Weg
Und finstre Straße reisen,
Wohlan! ich tret auf Bahn und Steg,
Den mir dein Augen weisen.
Du bist mein Hirt,
Der alles wird
Zu solchem Ende kehren,
Daß ich einmal
In deinem Saal
Dich ewig möge ehren.

9. Chorale 15

If I then, too, the way of death
And its dark journey travel,
Lead on! I'll walk the road and path
Which thine own eyes have shown me.
Thou art my shepherd,
Who all things
Will bring to such conclusion,
That I one day
Within thy courts
Thee ever more may honor.

BWV 93

1. Coro

Wer nur den lieben Gott läßt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderlich erhalten
In allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
Der hat auf keinen Sand gebaut.

1. Chorus 16

The man who leaves to God all power
And hopeth in him all his days,
He will most wondrously protect him
Through ev'ry cross and sad distress.
Who doth in God Almighty trust
Builds not upon the sand his house.

Je me confie pleinement en sa volonté,
Il me secourt dans ma peine.
Pourtant, après les pleurs,
Le soleil de Jésus resplendira à nouveau.
Je demeure fidèle à mon berger.
Ma vie appartient à Jésus qui en dispose à son gré,
Réjouis-toi, mon cœur, tu vas te refroidir,
Jésus a fait sa part.
Amen: Père, prends-moi en ton sein!

En Su voluntad serenamente permaneceré.
En el dolor me asistirá.
Y tras el llanto, sí,
El sol de Jesús nuevamente lucirá.
A mi Pastor fiel permanezco.
En Jesús vivo, El dispondrá,
Alégrate mi corazón, por cuanto sufrirás,
Pues bastante Jesús ha hecho.
Amén: ¡Padre, acéptame!

9. Choral

Si je dois prendre le chemin de la mort
Et ses voies ténébreuses,
Et bien, je me mets en chemin,
Voie que ton regard m'indique.
Tu es mon berger
Qui mènera tout
À son terme,
Pour que je puisse,
Une fois dans ta demeure,
Te rendre gloire.

9. Coral

También el sendero de la muerte
Y la tenebrosa vía he de seguir,
Pues bien, por los caminos y senderos iré
Por los que Tu sentido me guíe.
Mi Pastor eres Tú,
Quien todo
Al fin en bien convertirá,
Para que un día
Yo en tu morada
Eternamente Te alabe.

1. Chœur

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage
Et met à tout jamais en lui son espérance,
Il le préservera miraculeusement
Dans toutes les épreuves et l'affliction.
Celui qui fait confiance à Dieu, le Très-Haut,
N'a pas bâti sur le sable.

1. Coro

Quien sólo al buen Dios deja obrar
Y confía en Él en todo tiempo,
Él maravillosamente lo protegerá
En el sufrimiento y la tristeza.
Quien confía así en Dios Todopoderoso,
No construye sobre arena.

2. Recitativo e Choral

Was helfen uns die schweren Sorgen?
Sie drücken nur das Herz
Mit Zentnerpein,
Mit tausend Angst und Schmerz.
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Es bringt nur bittres Ungemach.
Was hilft es? daß wir alle Morgen
Mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn
Und mit beträntem Angesicht
Des Nachts zu Bette gehn?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Durch bange Traurigkeit nur größer.
Drum tut ein Christ viel besser,
Er trägt sein Kreuz
Mit christlicher Gelassenheit.

2. Recitative and Chorale 17

What help to us are grievous worries?
They just oppress the heart
With heavy woe,
With untold fear and pain.
What help to us our "woe and ah"?
It just brings bitter, sad distress.
What help to us that ev'ry morning
With sighing from our sleep to rise
And with our tearstained countenance
At night to go to bed?
We make ourselves our cross and grief
Through anxious sadness only greater.
So fares a Christian better;
He bears his cross
With Christ-like confidence and calm.

3. Aria

Man halte nur ein wenig stille,
Wenn sich die Kreuzesstunde naht,
Denn unsres Gottes Gnadenwille
Verläßt uns nie mit Rat und Tat.

Gott, der die Auserwählten kennt,
Gott, der sich uns ein Vater nennt,
Wird endlich allen Kummer wenden
Und seinen Kindern Hilfe senden.

3. Aria 18

If we be but a little quiet.
Whene'er the cross's hour draws nigh,
For this our God's dear sense of mercy
Forsakes us ne'er in word or deed.

God, who his own elected knows,
God, who himself our "Father" names,
Shall one day ev'ry trouble banish
And to his children send salvation.

4. Aria (Duetto)

Er kennt die rechten Freudenstunden,
Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;

4. Aria (Duet) 19

He knows the proper time for gladness,
He knows well when it profit brings;

2. Récitatif et Choral

À quoi nous servent les lourds soucis?
Ils ne font qu'oppresser le cœur
De supplices accablants,
De mille peurs et de douleurs.
À quoi nous sert-il de gémir et de nous lamenter?
Cela n'apporte que des désagréments.
À quoi cela sert-il que nous nous levions tous les matins
En nous plaignant de la nuit
Et que nous allions nous endormir la nuit
Le visage en pleurs?
Nous ne faisons que d'accroître nos maux et nos peines
Par la tristesse et l'angoisse.
Voilà pourquoi un chrétien est bien mieux avisé
De porter sa croix
Avec la sérénité chrétienne.

2. Recitativo y Coral

¿De qué nos ayudan las pesadas preocupaciones?
Ellas sólo oprimen el corazón
Con miles tormentos,
Con interminables temores y dolores.
¿De qué nos ayudan los ayes y quejidos?
Ellos sólo traen amargos inconvenientes.
¿De qué nos ayuda que cada mañana
Con suspiros despertemos de nuestro sueño
Y con rostros llorosos
Por la noche nos acostemos?
Nosotros mismos construimos nuestra cruz y sufrimiento
Aumentando nuestra ansiedad cada vez más.
Mejor haría un buen cristiano,
En llevar su cruz con cristiana resignación.

3. Air

Il suffit de se tenir un peu tranquille
Quand l'heure de l'épreuve arrive,
En effet la volonté de grâce de notre Dieu
Ne nous laisse jamais sans nous assister
par tous les moyens.
Dieu qui connaît les élus,
Dieu qui se nomme notre père,
Détournera finalement tous les tourments
Et enverra son aide à ses enfants.

3. Aria

Si sólo nos serenáramos un poco,
Cuando la hora de nuestra cruz se acerque,
Entonces la voluntad misericordiosa de nuestro Dios
No nos dejará nunca sin consejo y sin acción.

Dios quien conoce a sus elegidos,
Dios que se llama nuestro Padre,
Alejará un día nuestras aflicciones
Y le enviará la ayuda a sus hijos.

4. Air (Duo)

Il connaît les vraies moments de joie,
Il sait bien quand ils sont nécessaires;

4. Aria (Dueto)

Él conoce el justo tiempo de la alegría,
Él sabe bien cuando es provechosa;

Wenn er uns nur hat treu erfunden
Und merket keine Heuchelei,
So kömmt Gott, eh wir uns versehn,
Und lässet uns viel Guts geschehn.

5. Recitativo (e Choral)

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
Wenn Blitz und Donner kracht
Und dir ein schwüles Wetter bange macht,
Daß du von Gott verlassen seist.
Gott bleibt auch in der größten Not,
Ja gar bis in den Tod
Mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
Daß dieser Gott im Schoße sitze,
Der täglich wie der reiche Mann
In Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
Bei lauter guten Tagen,
Muß oft zuletzt,
Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
„Der Tod in Töpfen!“ sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
Mit leerer Arbeit zugebracht
Und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein

Auf deines Jesu Güte
Mit gläubigem Gemüte.
Nach Regen gibt er Sonnenschein
Und setzet jeglichem sein Ziel.

If he hath only faithful found us
And marketh no hypocrisy,
Then God comes, e'en before we know,
And leaves to us much good result.

5. Recitative (and Chorale)

Think not within thy trial by fire,
When fire and thunder crack
Ant thee a sultry tempest anxious makes,
That thou by God forsaken art.
God bides e'en in the greatest stress.
Yea, even unto death
With his dear mercy midst his people.
Thou may'st not think then
That this man is in God's lap sitting
Who daily, like the wealthy man,
In joy and rapture life can lead.
Whoe'er on constant fortune feeds,
Midst nought but days of pleasure,
Must oft at last,
When once he hath of idle lust his fill,
"The pot is poisened!" utter.
Pursuing time transformeth much!
Did Peter once the whole night long
With empty labors pass the time
And take in nothing?
At Jesus' word he can e'en yet a catch discover.
Midst poverty then trust, midst cross and pain,

Trust in thy Jesus' kindness
With faithful heart and spirit.
When rains have gone, he sunshine brings.
Appointing ev'ry man his end.

Lorsqu'il s'est convaincu de notre fidélité
Et qu'il ne constate aucune hypocrisie,
Dieu vient à nous avant que nous en prenions note,
Et nous comble de bienfaits.

Si sólo encuentra en nosotros la fe
Y no repara en la hipocresía,
Entonces Dios llega antes de que lo sepamos
Y nos llenará con plenitud de bienes.

5. Récitatif (et Choral)

Ne pense pas dans la détresse la plus profonde
Lorsque la foudre et le tonnerre grondent
Et qu'un orage étouffant te fait vivre l'angoisse
Que Dieu t'a abandonné.
Dieu demeure même dans la plus grande misère,
Oui même jusque dans la mort
Avec sa grâce auprès des siens.
Tu ne dois point penser
Que ce Dieu garde les bras croisés
Lui qui chaque jour, tel l'homme fortuné,
Peut vivre dans le plaisir et la joie.
Celui qui se repaît de son bonheur,
Au fil des jours fastes,
Est souvent contraint en fin de compte,
Après s'être diverti de joies vaniteuses,
De dire «La mort est dans le pot».
Le temps qui suit y change beaucoup!
Bien que Pierre ait passé toute la nuit
À travailler en vain
Et n'ait pris aucun poisson:
Mais la parole de Jésus suffit à remplir ses filets.
Ne fais donc confiance dans la pauvreté, les épreuves et les tourments
Qu'en la bonté de ton Seigneur Jésus
Et garde un cœur croyant.
Après la pluie, il fait paraître les rayons de soleil
Et fixe un but à chacun.

5. Recitativo (y Coral)

No pienses pues en tu tribulación,
Cuando relámpagos y truenos estallen
Y te envuelva una tormenta de ansiedades,
Que Dios te abandona.
Dios permanece aún en la mayor miseria,
Y aún ante la muerte,
Con su misericordia entre los suyos.
No debes entonces pensar,
Que éste se asienta en el regazo de Dios,
Que quien diariamente, cual hombre opulento,
Puede vivir en el placer y la diversión.
Ni que para sí felicidad recoja,
Y goce sólo días de placer,
Deberá siempre al final,
Después que haya rebasado su complacencia,
Decir: "La olla está envenenada".
¡Son las pruebas y reveses!
¿No pasó Pedro la noche entera,
Bogando por la pesca,
Sin cosechar nada?
En la palabra de Jesús podemos encontrar una red.
En la pobreza, en la aflicción y la pena,

Confía en la bondad de Jesús
Con espíritu creyente.
Cuando cesa la lluvia, el sol despunta,
Una sabia lección para el alma.

6. Aria

Ich will auf den Herren schaun
Und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundersmann.
Der die Reichen arm und bloß
Und die Armen reich und groß
Nach seinem Willen machen kann.

7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

6. Aria

I will to the Lord now look
And e'er in my God put rust.
He worketh truly wonders rare.
He can wealthy, poor and bare,
And the poor, both rich and great,
According to his pleasure make.

7. Chorale

Sing, pray, and walk in God's own pathways,
Perform thine own work ever true
And trust in heaven's ample blessing,
Then shall he stand by thee anew;
For who doth all his confidence
Rest in God, he forsaketh not.

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".

6. Air

Je veux lever les yeux vers le Seigneur
Et faire toujours confiance à mon Dieu.
Il est le vrai magicien
Qui peut à sa guise
Dépouiller les riches et les rendre pauvres
Et enrichir les pauvres et les élever.

6. Aria

Fijaré mi mirada en el señor
Y siempre en mi Dios confiaré.
Él es el hombre milagroso.
Convierte a los ricos, en pobres y desnudos,
Y a los pobres, en ricos y poderosos,
Según su voluntad.

7. Choral

Chante, prie et marche sur les chemins de Dieu,
Accomplis fidèlement ton devoir
Et fie-toi au riche don du ciel,
Il se renouvellera ainsi pour toi:
Car celui qui fait confiance à Dieu
Dieu ne l'abandonnera pas.

7. Coral

Canta, reza y camina por los senderos de Dios,
Cumple fielmente con lo tuyo
Y confía en la bendición del cielo.
Así Él resucitará en ti;
Pues quien su esperanza
Deposita en Dios, no será por Él abandonado.

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.

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 91

Entstehung: zum 25. Dezember 1724
Bestimmung: 1. Weihnachtstag
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 6) und 2 (innerhalb des Satzes 2); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 3 bis 6 (Sätze 3 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Diese Weihnachtskantate gehört zum zweiten Leipziger, mithin dem Choralkantatenjahrgang. Es lag für Bach offenbar nahe, als Vorlage das zu seiner Zeit am meisten gesungene Weihnachtslied zu wählen, also Martin Luthers siebenstrophigen, jeweils mit dem altertümlichen „Kyrieleis“ schließenden Choral. Ähnlich war Bach bereits am 1. Advent verfahren, als er Luthers Lied „Nun komm der Heiden Heiland“ (für BWV 62) wählte, obwohl er mit der ersten Strophe dieses Liedes bereits in Weimar eine Kantate eröffnet hatte. Diese freilich genügte nicht den Ansprüchen einer Choralkantate, nämlich sich möglichst nahe an Text und Musik des betreffenden Kirchenliedes zu orientieren.

In der vorliegenden Kantate übernimmt Bach die Rahmenstrophen des Chorals wörtlich für die Rahmensätze. Im zweiten Satz verschneidet er, unter Verzicht auf das abschließende „Kyrieleis“, den Text der zweiten Strophe mit freier Dichtung. Dieser Wechsel, der in dieser Aufnahme durch chorische Besetzung der Sopranstimmen sowie Hinzuziehung des Fagotts im Continuosatz hervorgehoben wird, reizt Bach zu einem kontrapunktischen Kunststück, indem es ihm gelingt, den Continuo-Baß und die Singstimme, ermöglicht durch unterschiedlich lange Notenwerte, als Kanon der Liedmelodie zu führen.

Mit drei Oboen, zwei Hörnern und Pauken sowie Streichern ist die Kantate, dem Anlaß entsprechend, festlich besetzt. Der Orchestersatz baut sich im aufeinanderfolgenden Einsatz der Instrumentengruppen mehrchörig auf. Das musikalische Material, eine aufsteigende Sechzehntellinie sowie ein dreiklangartig absteigendes Motiv, ist von der Choralmelodie unabhängig. Die Melodie wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen, während die Unterstimmen des Vokalsatzes die von den Instrumenten gespielte Musik aufgreifen und mit dem Choral verbinden. Besonders eindringlich wirkt die dritte Zeile, zu deren Abschluß der Chor die Textworte „das ist wahr“ zweimal akkordisch bekräftigt. Das gesamte Instrumentarium verwendet Bach noch einmal im Schlußchoral. Hier erhalten die Hörner einen teilweise obligaten Satz, der vor allem das abschließende „Kyrieleis“ als würdigen Schlußpunkt herauszustellen hilft.

Die Tenor-Arie Nr. 3, ein Stück im $^3/_4$-Takt, erhält durch die Instrumentierung mit den drei Oboen einen gravitätisch-würdevollen Charakter. Das auffällig große Intervall auf die Worte „zu klein“ scheint dem Text zu widersprechen, macht den Hörer jedoch auf die geschickte Formulierung aufmerksam, in der die Dichtung die Weihnachtsbotschaft zuspitzt: Gott, der größer ist als Erde, Welt und Himmel, reduziert sich auf das ärmliche Maß der Krippe. Im anschließenden, streicherbegleiteten Baß-Rezitativ verschafft Bach dem Gottessohn einen würdigen Empfang; nicht ohne die Rede vom „Jammertal“ einmal mehr mit eingetrübten, chromatischen Harmonien auszumalen. Für das Duett Nr. 5 schließlich beschreibt Alfred Dürr sehr anschaulich, wie Bach aus den Kontrasten des Textes eine offenkundige, musikalische Differenzierung gewinnt. „Die Armut“ äußert sich in imitierenden Vorhaltsbildungen, das „ewig Heil“ in homophoner Parallelführung der Stimmen; die aufstei-

gende Chromatik zu „Sein menschlich Wesen“ steht gegen die Koloraturen und Dreiklangsmelodik der „Engelsherrlichkeiten“ (vgl. Die Kantaten Johann Sebastian Bachs, Kassel 1995, S. 125).

*

Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92

Entstehung: zum 28. Januar 1725
Bestimmung: Sonntag Septuagesimae
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Paul Gerhardt (1647). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 5 und 12 (Sätze 1, 4 und 9) sowie 2 und 10 (innerhalb der Sätze 2 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 4, 6, 8, 9 und 11 (Sätze 3, 5, 6 und 8).
Gesamtausgaben: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

Mit dem Namen „Septuagesimae“ bezeichnete bereits die römische Kirche den Beginn der Vorfastenzeit. Der Sonntag neun Wochen (63 Tage) vor dem Osterfest liegt in der siebten Dekade (Raum von zehn Tagen) vor Ostern – daher der Name. Gelesen wurde im Gottesdienst dieses Tages das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matth. 20, 1-16). Alle drei von Bach in Leipzig für diesen Sonntag geschriebenen Kantaten – 1724 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (BWV 144), 1727 „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ (BWV 84) und 1725, im Choralkantatenjahr, das vorliegende Stück – nehmen nur in sehr allgemeiner Weise Bezug auf das Evangelium, etwa in der Art, der Christ solle sich mit dem zufriedengeben, was Gott für ihn bereit hält.

Stattdessen orientieren sich Text und Musik dieser Kantate deutlich an Paul Gerhardts zwölfstrophigem Choral, nicht nur, wie üblich, in den Rahmensätzen, sondern auch im Innern der Kantate. Bach schreibt hier drei verschiedene Formen von Choralbearbeitung. Satz 2, eine geschickte Verbindung von Choralstrophe und freier, kommentierender Dichtung, besteht auch musikalisch aus zwei Elementen: *arioso* begleitete Choralzeilen und mit Affekten („Prasseln, grauses Knallen“, „große Wasser“) ausgedeutete Passagen gehen unmittelbar ineinander über.

Satz 4 ist ein Trio der beiden Oboi d’amore und Baß mit eingeflochtenem Choral in Alt-Lage, an dessen Ende Bach die im Text angesprochene Traurigkeit mit chromatisch abwärts geführten Linie unterstreicht. Satz 7 schließlich kombiniert einen vierstimmigen Choralsatz mit freiem Rezitativ. In dieses Rezitativ teilen sich nacheinander und in aufsteigender Reihenfolge alle vier Stimmen; der Choralsatz faßt je zwei Zeilen zusammen, wobei die jeweils zweite Zeile in Art einer Miniatur-Motette vorimitiert wird.

Der große Eingangschor kommt dagegen ohne deutliche Anspielungen an die vom Sopran zeilenweise vorgetragene und von den Unterstimmen virtuos unterstützte Choralmelodie aus. Es ist ein Stück von konzertant-beschaulichem Charakter.

Zu besonders eindringlicher musikalischer Gestaltung lädt der Text Bach in den drei Arien der Kantate ein. Nr. 3 weist unmittelbar hin auf die Worte „wie reißt, wie bricht, wie fällt“ und veranschaulicht den Gegensatz von Satans Wüten und Gottes starkem Arm. Ähnlich greift die Baß-Arie Nr. 6 das Bild vom Stürmen der rauhen Winde auf. Nr. 8 schließlich folgt der Aufforderung des

vorausgehenden Rezitativs, „mit gedämpften Saiten“ dem Friedefürst ein neues Lied zu bereiten: Zum pastoralen Duett der (von der Treue zum Hirten singenden) Sopranstimme mit der Oboe d’amore erklingen gezupfte Akkorde der Streicher.

Die Kantate ist von ungewöhnlich großem Umfang und bietet Bach dadurch Gelegenheit, alle Register seiner Kunst zu ziehen

*

Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 93

Entstehung: zum 9. Juli 1724
Bestimmung: 5. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Georg Neumark (1641). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 4 und 7 (Sätze 1, 4 und 7) sowie 2 (ohne Schlußzeile) und 5 (innerhalb der Sätze 3 und 5); umgedichtet bzw. erweitert mit zum Teil wörtlichen Zitaten (Verfasser unbekannt): Sätze 2, 3, 5 und 6.
Gesamtausgaben: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

So konzeptionell einheitlich das Vorhaben Bachs, im zweiten Leipziger Amtsjahr ausschließlich Choralkantaten zu schreiben, auch erscheinen mag: in der Art, wie er diesen Plan bis zum vorzeitigen Abbruch am Osterfest 1725 ausführte, zeigt sich seine ganze Kunst, sehr individuell auf die Anlässe, Lesungen und Textvorlagen eingehen zu können. Insbesondere die vorliegende Kantate, die sechste in der Reihe der Choralkantaten, stellt diese Phantasie und Vielfalt unter Beweis – obwohl der 5. Sonntag nach Trinitatis kein besonderer Feiertag war, zu dessen musikalischer Ausgestaltung man sich hätte besonders bemühen müssen.

Gelesen wurde das Evangelium (Luk. 5, 1-11) vom Fischzug des Petrus. Der nachmalige Apostel fährt auf Jesu Geheiß noch einmal hinaus auf den See und kehrt wider Erwarten mit reichem Fang zurück – auf Jesu Güte, so die Moral des Stückes und die Verbindung zum Choral, ist in jeder Lebenssituation zu vertrauen. Der Text, eine außerordentlich geschickte Kombination von Choraltext und freier Dichtung, scheint Bach beflügelt zu haben, die Musik in ähnlich kunstvoller Kombination zu gestalten.

Der Eingangschor übernimmt den unveränderten Text der ersten Choralstrophe. Allerdings suggeriert die musikalische Behandlung bereits eine Art Dialog. Jede Choralzeile wird zweifach vertont. Zunächst tragen zwei Solostimmen im Duett und in freier musikalischer Thematik den Text vor; ihnen folgt jeweils ein vierstimmiger Chorsatz mit dem Cantus firmus im Sopran, wobei jeweils auf den langgehaltenen Schlußton jeder Zeile die Unterstimmen in polyphoner Figuration die Thematik der Solostimmen aufgreifen und weiterführen. In den letzten beiden Zeilen weitet Bach das Duett der Solostimmen auf zum Quartett. Das Orchester spielt dazu einen konzertanten, vom Choral wieder unabhängigen Satz.

Daran schließt sich ein mit Choraltext und -melodie durchsetztes Baß-Rezitativ an. In ihm findet Bach ausdrucksvolle harmonische Wendungen für Begriffe wie „Schmerz“, „Weh und Ach“, „beträntes Angesicht“, „zu Bette gehen“, „Kreuz und Leid“ und „christliche Gelassenheit“. Unmittelbar mit dem Choral verbindet sich auch die folgende, in ihrer Leichtigkeit und Entspannt-

heit das Vertrauen auf Gottes Fürsorge spiegelnde Arie – selbst wenn man es zunächst gar nicht bemerkt. Die einleitende, von den Violinen gespielte Figur ist nämlich nichts anderes als die Wendung der ersten Choralzeile nach Dur, während das Innehalten der Musik nach jeweils zwei Takten jene Tugend signalisiert, mit der der Mensch die Hilfe erwarten soll: „Man halte nur ein wenig stille“. Die elysische Atmosphäre dieses herrlichen Stüks steht einer Oper, etwa Christoph Willibald Glucks, näher als dem protestantischen Choral – und doch ist die Musik vollständig aus dem Kirchenlied entwickelt!

Es folgt eine weitere Choralbearbeitung in Form eines Quartetts für Streicher unisono, zwei Singstimmen und Basso Continuo. Der Cantus firmus wird allerdings von den Instrumenten gespielt, während die Sopran- und Alt-Soli in enger polyphoner Führung, aber freier Thematik den Text vortragen. Dieses zentrale und, im Kontrast zur vorausgehenden Arie, strenge Stück hat Bach später für die Orgel bearbeitet (BWV 647) und in die Sammlung der bei Johann Georg Schübler gedruckten „Choräle von verschiedener Art“ (Schübler-Choräle) aufgenommen (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).

Ähnlich wie Nr. 2 verbindet das Rezitativ Nr. 5 Choraltext und freie Dichtung. Auch hier beschreibt Bach bildhafte Begriffe, wie etwa „Blitz und Donner“, „größte Not“, „Lust und Freuden“ mit musikalischen Mitteln; der Cantus firmus erscheint in freier Ausgestaltung und über arioser Baßführung auf den entsprechenden Textzeilen. Das kuriose Zitat vom „Tod in Töpfen“ entnahm der bibelfeste Dichter dem 2. Buch der Könige, Kapitel 4 Vers 40: Es ist Hungersnot, Elias läßt ein Gericht aus wilden Gurken zubereiten, das die Männer ungenießbar finden und erst auf Geheiß des Propheten anrühren.

Vor dem Schlußchoral, der in der Zeile „Denn welcher seine Zuversicht“ die Stimmen in besonders hohe Lage führt, steht eine Arie für Sopran, Oboe und Basso continuo. Selbst hier, in die freie Thematik und den ebenso leichtfüßigen wie innigen Charakter, flicht Bach unmerklich zwei Choralzeilen ein.

Außer einem die Sätze 1 bis 4 umfassenden Fragment der Continuo-Stimme ist das Aufführungsmaterial dieser Kantate von 1724 verloren. Unsere Kenntnis geht zurück auf die Noten einer Wiederaufführung von 1732 oder 1733. Ob Bach bei dieser Gelegenheit die Kantate in ihrer ursprünglichen Form musiziert hat, ist nicht mehr festzustellen.

All glory to thee, Jesus Christ BWV 91

Composed for: 25 December 1724
Performed on: Christmas Day
Text: After the chorale with the same opening line by Martin Luther (1524). Identical wording: verses 1 and 7 (movements 1 and 6) and 2 (within movement 2); reworded (unknown poet): verses 3 to 6 (movements 3-5).
Complete editions: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

This Christmas cantata is the second cantata Bach wrote in Leipzig and part of his chorale cantata cycle. And as his source text Bach obviously chose the most popular Christmas hymn, Martin Luther's chorale of seven verses, each ending with the ancient *Kyrieleis*. Bach had done much the same for the first Advent Sunday, for which he used Luther's *Nun komm der Heiden Heiland* (for BWV 62), although he had already started a cantata from his Weimar series with the first verse of this hymn. But, of course, this early work didn't meet the basic requirement of a chorale cantata, which is to focus as closely as possible on the text and music of the hymn in question.

In this cantata Bach used the framing verses of the chorale verbatim for his framing movements. In the second movement he blended the text of the second verse with free poetry, doing away with the final *Kyrieleis*. This alternation, stressed in this recording by the soprano choir and the bassoon in the continuo setting, tempted Bach to perform a contrapuntal trick, by leading the continuo bass and the singing voice as a canon of the melody, made possible by the differently long notes.

With three oboes, two horns and drums, and strings this cantata has a festive orchestration, as befits the occasion. The orchestral introduction builds up with the successive entrance of the different instrument groups, creating a polychoral setting. The musical material, an ascending semi-quaver line and a triad-like descending motif, is independent of the chorale tune. The soprano performs the melody line by line, while the lower voices of the vocal movement take up the music featured in the instruments and blend it with the chorale. The third line is particularly powerful, ending with the choir's repeated chordal affirmation of the words "that is sure". Bach uses his entire orchestra again in the final chorale. The horns receive a partially obbligato setting, which primarily serves to emphasise the final *Kyrieleis* as a worthy conclusion.

Thanks to its instrumentation with three oboes, tenor aria no. 3, in $^3/_4$ time, is of a sombre, dignified nature. The strikingly large interval on the words "too small" seems to contradict the text, but draws the listener's attention to the skilful libretto, which amplifies the message of Christmas: God, who is greater than heaven and earth, is reduced to the poverty of the crib. In the following, string-accompanied bass recitative Bach prepares God's son a befitting welcome, but portrays the "vale of tears" once more with obscure, chromatic harmonies. Alfred Dürr gives a very graphic description of how Bach uses the contrasts in the libretto to create clear musical distinctions in duet no. 5. He expresses "weakness" by imitating suspensions, "eternal health" by homophonic parallel voice-leading; while ascending chromatics for "his mortal nature" contrast with the coloraturas and triad melodies of the "angels' glory" (cf. *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs,* Kassel 1995, p. 125).

*

I have to God's own heart and mind BWV 92

Composed for: 28 January 1725
Performed on: Septuagesima Sunday
Text: After the chorale with the same opening line by Paul Gerhardt (1647). Identical wording: verses 1, 5 and 12 (movements 1, 4 and 9) and 2 and 10 (within movements 2 and 7); reworded (unknown poet): verses 4, 6, 8, 9 and 11 (movements 3, 5, 6 and 8).
Complete editions: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

The Roman church already used the name *Septuagesimae* for the beginning of the pre-Lent period. The Sunday nine weeks (63 days) before Easter lies in the seventh decade (space of ten days) before Easter – hence its name. The Gospel reading of this day was that of the labourers in the vineyard (Matth. 20, 1-16). All three cantatas Bach composed in Leipzig for this Sunday – *Take what is thine and go away* (BWV 144) in 1724, *I am content with my good fortune* (BWV 84) in 1727 and this piece in 1725, the year of his chorale cantata cycle – only contain very general references to the Gospel, saying that Christians should be content with what God has in store for them.

Instead, the text and music of this cantata clearly relate to Paul Gerhardt's twelve-verse chorale, not just as usual in the framing movements, but also within the cantata. Here Bach composes three different kinds of chorale arrangements. Movement 2, a skilful combination of chorale verse and free, commenting poetry, also consists of two musical elements: chorale lines with *arioso* accompaniment blend into passages with *affekt* interpretation ("cracking, awesome thunder", "mighty waters").

Movement 4 is a trio of the two oboes d'amore and bass with an interwoven alto chorale, at the end of which Bach stresses the grief mentioned in the text with a chromatically descending line. Finally, movement 7 combines a four-part chorale setting with a free recitative. All four voices split up successively in this recitative; the chorale setting combines two lines each, with anticipatory imitation of each second line in the style of a mini motet.

In contrast, the major opening chorus does without clear allusions to the chorale melody featured line by line in the soprano with virtuoso support in the lower voices. This piece is of a concerto-like, contemplative nature.

The texts of the cantata's three arias obviously inspired Bach to use powerful musical means. No. 3 points directly to the words "it snaps, it breaks, it falls" and portrays the contrast between Satan's raging and God's mighty arm. Similarly, bass aria no. 6 takes up the image of the storming winds. Finally, no. 8 follows the request of the preceding recitative to offer the Prince of peace a new song "with muted lyres": The pastoral duet between the soprano voice (singing of the true sheperd) and oboe d'amore features pizzicato strings.

The cantata has an exceptionally large range and gives Bach the opportunity to pull out all the stops.

*

The man who leaves to God all power BWV 93

Composed for: 9 July 1724
Performed on: 5th Sunday after Trinity
Text: After the chorale with the same opening line by Georg Neumark (1641). Identical wording: verses 1, 4 and 7 (movements 1, 4 and 7) and 2 (without final line) and 5 (within movements 3 and 5); reworded and extended with verbatim quotations (unknown poet): movements 2, 3, 5 and 6).
Complete editions: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

Despite the apparent consistency of Bach's concept to write nothing but chorale cantatas in his second year in Leipzig, he proved his great ability to adapt very individually to different occasions, readings and texts in the execution of his plan until its premature termination in Easter 1725. This cantata, in particular, which was the sixth in the chorale cantata series, could be a showcase of his imagination and great variety – despite the fact that the fifth Sunday after Trinity wasn't a special holiday and great musical efforts weren't actually called for.

The reading was from the Gospel (Luke 5, 1-11) and dealt with St. Peter and his fishing. At Jesus' behest, the later apostle sets out again and unexpectedly returns with a large catch – so the moral of the story and its connection with the chorale is that we can trust in Jesus' goodness in any situation in life. The text, an extraordinarily skilful blending of chorale text and free poetry, seems to have inspired Bach to combine his music in a similarly ingenious manner.

The opening chorus features the unchanged text of the first verse of the chorale. However, its musical arrangement already suggests a kind of dialogue. Each line of the chorale is arranged twice. First the two solo voices perform the text in a duet and with free musical themes; followed by a four-part choir setting featuring the cantus firmus in the soprano, with the lower voices taking up and elaborating the themes of the solo voices in polyphonic figuration on the long final note of each line. In the last two lines Bach expands the duet of the solo voices to form a quartet. The orchestra accompanies this by a concerto-like setting that is independent of the chorale.

This is followed by a bass recitative interwoven by the chorale text and tune. Here Bach finds expressive harmonic means for terms like "pain", "woe and ah", "tear-stained countenance", "go to bed ", "cross and grief" and "Christ-like confidence and calm". The following aria that mirrors God's solicitude in its light-hearted and laid-back nature is directly related to the chorale – even though one wouldn't notice the connection at first. The introductory figure played by the violins is nothing but the shift of the first line of the chorale to a major key, while the pause in the music after two bars each symbolises the virtue, which man is to expect assistance from: "If we be but a little quiet". The Elysian atmosphere of this magnificent piece comes closer to an opera by Christoph Willibald Gluck, say, than a protestant chorale – and still the music is based entirely on the hymn!

There follows another chorale arrangement in the form of a quartet for strings, two singing voices and basso continuo. However, the cantus firmus is played by the instruments, while the soprano and alto solos perform the text in a tight polyphonic setting, but with free themes. Bach later arranged this central and, in contrast to the previous aria, strict piece for the organ (BWV 647) and included it in the collection of "chorales of different kinds" printed by Johann Georg Schübler (Schübler Chorales) (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 98).

Like no. 2, recitative no. 5 combines chorale text and free poetry. Again Bach portrays graphic images like “fire and thunder ”, “greatest stress”, “joy and rapture” by musical means; the cantus firmus appears in free adaptation and over an arioso bass on the corresponding lines of the text. The quoted “death in the pot” from 2 Kg 4:40 goes to show that Bach really knew his bible: There is a dearth in the land and Elisha asks his servant to make a meal of wild gourds that the men consider inedible and only touch at the prophet’s behest.

The final chorale, which leads the voices into a particularly high register in the line “For who doth all his confidence”, is preceded by an aria for soprano, oboe and basso continuo. Even here, in this movement with its free theme and airy but tender mood, Bach imperceptibly interweaves two lines of the chorale.

Apart from a continuo fragment for movements 1 to 4, the performance material for this cantata from 1724 is lost. Our knowledge of it is based on the notes of a new performance in 1732 or 1733. We can no longer reconstruct whether Bach performed the cantata in its original form on this occasion.

Loué sois-tu, Jésus-Christ BWV 91

Création: pour le 25 décembre 1724
Destination: le premier jour de Noël
Texte: selon le choral qui a le même début de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 7 (Mouvements 1 et 6) et 2 (à l'intérieur du mouvement 2); remaniées (auteur inconnu): strophes 3 à 6 (Mouvements 3-5).
Éditions complètes: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Cette cantate de Noël appartient au deuxième cycle annuel de Leipzig, donc au cycle de cantates-chorals. Il est aisé de comprendre que Bach ait visiblement choisi comme modèle le cantique de Noël le plus chanté à son époque, qui était le choral de Martin Luther en sept strophes qui se terminent chacune par l'archaïque «Kyrie eleis». Bach avait procédé d'une manière semblable déjà lors du premier dimanche de l'Avent lorsqu'il choisit le lied de Luther «Nun komm der Heiden Heiland» (Viens à présent, Sauveur des païens) (pour BWV 62) bien qu'il ait déjà ouvert à Weimar une cantate par la première strophe de ce lied. Cette strophe ne satisfaisait certes pas aux exigences d'une cantate-choral, qui est de se tenir le plus près possible du texte et de la musique du cantique concerné.

Dans la cantate présente, Bach reprend pour ses mouvements extrêmes les strophes extrêmes du choral mot pour mot. Il mélange dans le deuxième mouvement le texte de la deuxième strophe en ajoutant des passages de poésie libre et en renonçant au «Kyrie eleis» conclusif. Cette alternance qui est mise en relief dans cet enregistrement par l'effectif des voix sopranos du chœur et par le recours au basson dans le mouvement du continuo, pousse Bach à réaliser une acrobatie contrapuntique; il réussit en effet à faire interpréter la mélodie du lied en canon par la basse continue et la voix chantée grâce à des notes aux valeurs de longueur différentes.

Avec trois hautbois, deux cors et des timbales ainsi que les cordes, la cantate a un effectif de jour de fête, conformément à l'événement. La phrase orchestrale s'organise en faisant intervenir les groupes d'instruments les uns derrière les autres en plusieurs chœurs. Le matériel musical, une ligne ascendante de doubles croches ainsi qu'un motif descendant du type triple accord, est indépendant de la mélodie choral. La mélodie est interprétée vers après vers par le soprano alors que les voix inférieures de la phrase vocale reprennent la musique jouée par les instruments et la relient au choral. Le troisième vers apparaît avec une insistance particulière. Le chœur renforce les mots «das ist wahr» (il est vrai) en accords répétés deux fois à la fin du vers. Bach utilise l'effectif instrumental au complet une fois encore dans le choral final. Les cors jouent ici une phrase en partie obligée qui aide, avant tout, à mettre le «Kyrie eleis» conclusif en relief lui donnant une digne position finale.

Les trois hautbois confèrent à l'air du ténor n° 3, un morceau en mesure à 3/4, un caractère majestueux et placide. L'intervalle d'une longueur particulièrement grande sur les mots «zu klein» (trop petit) semble vouloir contredire le texte, attire cependant l'attention de l'auditeur sur la formulation adroite, intensifiant le message de Noël par la poésie: Dieu qui est plus grand que la terre, l'univers et le ciel réunis, se réduit à la mesure misérable de la crèche. Dans le récitatif de la basse suivant accompagné des cordes, Bach offre au Fils de Dieu un accueil digne; sans renoncer à décrire une fois de plus la «Jammertal» (vallée des larmes) en harmonies chromatiques et assombrissantes. Enfin Alfred Dürr décrit très clairement com-

ment Bach réussit dans le duo n° 5 à réaliser une différenciation musicale et manifeste à partir des contrastes du texte. «Die Armut» (La pauvreté) se manifeste en dissonances préparées imitantes, le «ewig Heil» (salut éternel) en voix homophones menées parallèlement, le chromatisme ascendant sur «Sein menschlich Wesen» (Son essence humaine) s'oppose aux vocalises et à la mélodie en triple accord des «Engelsherrlichkeiten» (glorieux anges) (cf. les Cantates de Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, page 125).

*

J'ai remis mon cœur et mon âme BWV 92

Création: pour le 28 janvier 1725
Destination: pour le dimanche de la Septuagésime
Texte: selon le choral qui a le même début de Paul Gerhardt (1647). Conservées mot pour mot: strophes 1, 5 et 12 (Mouvements 1, 4 et 9) ainsi que 2 et 10 (à l'intérieur des mouvements 2 et 7); remanié (auteur inconnu): strophes 4, 6, 8, 9 et 11 (Mouvements 3, 5, 6 et 8).
Éditions complètes: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

L'Église romaine désignait déjà par le nom de «Septuagesimae» le début de la période du carême. Le dimanche situé neuf semaines (63 jours) avant la fête de Pâques fait partie de la septième décade (espace de temps de dix jours) avant Pâques – c'est de là que vient son nom. Au cours du service religieux de ce jour, on lisait la Parabole des ouvriers de la vigne (Matthieu 20, 1-16). Toutes les trois cantates écrites par Bach à Leipzig pour ce dimanche – en 1724 «Nimm, was dein ist, und gehe hin» (Prends ce qui t'appartient et suit ton chemin) (BWV 144), en 1727 «Ich bin vergnügt mit meinem Glücke» (Je suis ravi de mon bonheur) (BWV 84) et en 1725, dans l'année des cantates-chorals, le morceau présent – ne se rapportent que très vaguement à l'Évangile, se limitent à dire que le chrétien devrait se contenter de ce que Dieu lui laisse en partage.

Au lieu de cela, le texte et la musique de cette cantate s'orientent nettement au choral en douze strophes de Paul Gerhardt, non seulement, comme cela est le cas habituellement, dans les mouvements extrêmes mais aussi à l'intérieur de la cantate. Bach écrit ici trois formes différentes d'arrangement de choral. Le deuxième mouvement, une alliance élégante entre la strophe choral et le texte inventé jouant le rôle de commentaire, se compose également au niveau musical de deux éléments: des vers choral accompagnés *en arioso* et des passages interprétant les émotions («Prasseln, grauses Knallen», «große Wasser») (Avec tonnerre, épouvantable fracas, les flots) se confondent directement.

Le quatrième mouvement est un trio composé des deux oboi d'amore et de la basse auquel vient se mêler un choral en notes d'alto. À la fin de ce choral, Bach souligne la tristesse décrite dans le texte par des lignes chromatiques descendantes. Le septième mouvement enfin combine une phrase choral à quatre voix à un récitatif libre. Toutes les quatre voix se séparent l'une après l'autre et en ordre ascendant; la phrase choral réunit à chaque fois deux vers, le deuxième vers étant préimité à chaque fois à la manière d'un motet miniature.

Par contre, le grand chœur d'introduction s'en sort sans allusions nettes à la mélodie choral chantée vers après vers par le soprano et soutenu en toute virtuosité par les voix inférieures. Ceci est un fragment du caractère concertant et contemplatif de cette cantate.

Le texte invite Bach à organiser les trois airs de cette cantate d'une manière particulièrement pressante au niveau musical. Le n° 3 renvoie directement aux paroles «wie reißt, wie bricht, wie fällt» (comme tout se rompt, se brise, s'affaisse) et illustre le contraste entre la colère de Satan et la main puissante de Dieu. C'est d'une manière semblable que l'air de basse n° 6 reprend l'image des vents qui soufflent en mugissant. Le n° 8 enfin suit l'invitation du récitatif précédent de préparer un nouveau cantique au Prince de la Paix «mit gedämpften Saiten» (en laissant jouer les cordes en sourdine): pour le duo pastoral de la voix soprano (chantant la fidélité du berger) avec les oboe d'amore, des accords joués par les cordes retentissent.

La cantate est d'une ampleur inhabituelle et offre ainsi à Bach l'occasion d'employer tous les moyens artistiques dont il dispose.

*

FRANÇAIS

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage BWV 93

Création: le 9 juillet 1724
Destination: pour le cinquième dimanche après la Trinité
Texte: selon le choral qui a le même début de Georg Neumark (1641). Conservées mot pour mot: strophes 1, 4 et 7 (Mouvements 1, 4 et 7) ainsi que 2 (sans le vers final) et 5 (à l'intérieur des mouvements 3 et 5); remaniées et/ou élargies de citations reprises en partie mot pour mot (auteur inconnu): Mouvements 2, 3, 5 et 6.
Éditions complètes: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

Si homogène sa conception semble avoir été lorsque Bach fit le projet d'écrire au cours de sa deuxième année de fonction à Leipzig uniquement des cantates-chorals, dans la manière dont il exécuta ce plan jusqu'à l'interruption prématurée à Pâques 1725, il semble pouvoir se conformer très individuellement aux occasions, aux lectures et aux modèles de texte dont il disposait. La cantate présente, la sixième de la série des cantates-chorals, est une preuve tout particulière de cette imagination et de cette diversité – bien que le cinquième dimanche après la Trinité ne soit pas un jour de fête spécial qui aurait exigé une organisation musicale particulière.

On y lut l'Évangile (Luc 5, 1-11) de la pêche miraculeuse de Simon Pierre. Simon qui sera plus tard apôtre de Jésus, retourne une fois encore sur le lac sur ordre de Jésus pour en revenir, contre toute attente, les filets remplis de poissons – dans chaque situation de la vie, on peut faire confiance à la bonté de Jésus, ainsi la morale du morceau et le lien avec le choral. Le texte qui est une combinaison extraordinairement habile du texte choral et d'un texte inventé, semble avoir donner des ailes à Bach, le poussant à organiser la musique d'une manière semblable en combinant, avec art, différents éléments.

Le chœur d'introduction reprend le texte de la première strophe choral sans la modifier. À vrai dire, l'action musicale suggère déjà une sorte de dialogue. Chaque vers choral est mis en musique deux fois. Tout d'abord, deux voix de solistes chantent le texte en duo et sur une thématique musicale libre; elles sont à chaque fois suivies d'une phrase de chœur à quatre voix avec le cantus firmus en soprano, les voix inférieures reprenant et poursuivant respectivement la thématique des voix solistes sur le ton final de chaque vers tenu longuement. Dans les deux derniers vers, Bach élargit le duo des voix solistes en un quatuor. L'orchestre l'accompagne d'un mouvement concertant, à nouveau indépendant du choral.

Émaillé de texte choral et de mélodie choral, un récitatif de basse vient s'y joindre. Bach trouve en lui des tournures harmoniques expressives pour les notions comme «Schmerz» (douleurs), «Weh und Ach» (gémir et lamenter), «beträntes Angesicht» (le visage en pleurs), «zu Bette gehen» (nous endormir), «Kreuz und Leid» (maux et peines) et «christliche Gelassenheit» (la sérénité chrétienne). L'air suivant, reflétant la confiance en l'aide de Dieu de par sa légèreté et son relâchement – même si l'on ne le remarque pas tout de suite – rejoint directement le choral. La figuration introductive, jouée par les violons n'est en effet rien d'autre que le retournement de la première stance choral vers la tonalité majeure alors que l'arrêt court de la musique après deux mesures signalise à chaque fois cette vertu de laquelle l'homme devrait attendre l'aide: «Man halte nur ein wenig stille» (Il suffit de se tenir un peu tranquille). L'atmosphère élyséenne de ce merveilleux morceau est plus proche d'un opéra de Christoph Willibald Gluck, par exemple, que d'un choral protestant – et pourtant la musique s'est complètement développée à partir d'un cantique religieux!

Un autre arrangement choral suit sous forme d'un quatuor pour cordes unisono, deux voix chantées et la basse continue. Néanmoins, le cantus firmus est joué par les instruments alors que les solistes soprano et alto interprètent le texte en une conduite étroitement polyphonique mais sur une thématique libre. Bach a remanié plus tard cette partie centrale et sévère comparée à l'air précédent, pour l'orgue (BWV 647) et l'a intégré au recueil de «Chorals de différents sortes» (Chorals Schübler) imprimé chez Johann Georg Schübler (voir EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 98).

Comme le n° 2, le récitatif n° 5 réunit le texte choral et la poésie inventée. Bach décrit ici aussi des notions imagées comme «Blitz und Donner» (la foudre et le tonnerre), «größte Not» (la plus grande misère), «Lust und Freuden» (le plaisir et la joie) avec des moyens musicaux; le cantus firmus apparaît sous une forme libre et sur des conduites de basse en arioso sur les vers du texte correspondants. Le poète qui connaissait bien la Bible a emprunté la citation concernant la «Tod in Töpfen» (mort est dans le pot) du deuxième livre des Rois, chapitre 4 verset 40 : il y a une famine, Élisée fait préparer un plat de coloquintes sauvages que les hommes trouvèrent immangeable. Ceux-ci ne commencent à y mélanger de la farine que sous l'ordre du Prophète.

Avant le choral final qui mène les voix sur des notes particulièrement élevées dans le vers «Denn welcher seine Zuversicht» (Car celui qui fait confiance à Dieu), se trouve un air pour le soprano, le hautbois et la basse continue. Bach entremêle même ici imperceptiblement, dans la thématique libre et le caractère tout aussi agile qu'intime, deux vers de choral.

Mis à part le fragment de la voix en continue englobant les mouvements 1 à 4, le matériel d'exécution de cette cantate de 1724 a disparu. Ce que nous connaissons nous est parvenu du matériel provenant d'une rééxécution en 1732 ou 1733. On ne peut plus déterminer si Bach à cette occasion avait fait jouer la cantate sous sa forme d'origine.

Alabado seas Jesucristo BWV 91

Génesis: para el 25 de diciembre de 1724
Destino: 1er día de Navidad
Texto: Inspirada en el coral de Martín Lutero que tiene el mismo inicio. Versiones literales: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 6) y 2 (en el movimiento 2); adaptadas (autor desconocido): estrofas 3 a 6 (movimientos 3-5).
Ediciones completas: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Esta cantata de Navidad fue compuesta por Bach en su segundo año de servicio en Leipzig, el año de las cantatas. Por lo visto, al compositor le pareció lógico tomar como modelo el cántico navideño más popular de su tiempo: el coral de Marín Lutero, de siete estrofas que culminan en el tradicional "Kirieleison". Bach había obrado de modo similar el primer domingo de Adviento al elegir el cántico luterano "Ven redentor de los gentiles" (para el BWV 62) pese a que ya había inaugurado una cantata en Weimar con la primera estrofa de ese cántico. Ésta, por cierto, no satisfacía los requisitos de una cantata de coral que consistían en ceñirse lo más posible a la letra y la música del cántico litúrgico correspondiente.

Bach toma literalmente las estrofas primera y última del coral como primer y último movimiento de la presente cantata. En el segundo movimiento recorta el texto de la segunda estrofa con creaciones personales quitando el "Kirieleison" conclusivo. Este cambio, que en nuestra grabación se destaca con el coro de sopranos y la añadidura del fagot en textura de bajo continuo, inspira a Bach para componer una obra acabada de contrapunto, logrando conducir el bajo continuo y la voz cantante a modo de canon de la melodía del cántico gracias a los valores desiguales de las notas.

La instrumentación de la cantata se adapta a la solemnidad de la fiesta: tres oboes, dos cornos y timbales, además de las cuerdas. La parte orquestal asume carácter policoral tras las entradas sucesivas de los grupos de instrumentos. La materia musical que consta de una línea ascendente de semicorcheas y de un motivo de tríadas descendentes es independiente de la melodía del coral. Una parte de la melodía es entonada verso a verso por la soprano, mientras que las voces graves de la parte vocal recogen la música que tocan los instrumentos y la funden con el coral. Es muy grande el énfasis del tercer verso al culminar el cual el coro reafirma dos veces con acordes la palabra "ciertamente". Bach recurre otra vez a la instrumentación completa en el coral conclusivo. Los cornos asumen parcialmente la parte obligada que sirve en primer término para destacar el último "Kirieleison" como digno corolario.

El Aria N° 3 para tenor, en compás de tres por cuatro, asume un carácter digno y grave por la instrumentación con tres oboes. El intervalo llamativamente extenso correspondiente a la frase "pequeño es" parece contradecirla, pero en realidad hace notar al oyente la acertada imagen con la que se enfatiza el mensaje de Navidad: Dios, que es más grande que la tierra, el mundo y el cielo, se reduce a las escasas proporciones del pesebre. En el recitativo subsiguiente con acompañamiento de cuerdas, Bach dispensa al Hijo de Dios una digna acogida no sin pintar una vez más el "valle de lágrimas" con aflictivas armonías cromáticas. Comentando el Dueto N° 5, Alfred Dürr refiere en términos muy gráfico cómo Bach crea un contraste musical evidente a partir de los contrastes del texto. "La pobreza" se manifiesta en acordes suspensos a modo de imitaciones; la "salvación eterna", en líneas melódicas homófonas paralelas; y el cromatismo que asciende hacia "su ser humano" contrasta con las coloratu-

ras y el movimiento melódico de las tríadas correspondientes "a la gloria de los ángeles" (véase Die *Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995, p. 125).

*

En el corazón y la mente de Dios BWV 92

Génesis: para el 28 de enero de 1725
Destino: Domingo Septuagesimae
Texto: Según el coral de igual introducción de Paul Gerhardt (1647). Version literal: estrofas 1, 5 y 12 (movimientos 1, 4 y 9) así como 2 y 10 (dentro de los movimiento 2 y 7); adaptación (autor desconocido): estrofas 4, 6, 8, 9 y 11 (movimientos 3, 5, 6 y 8).
Ediciones completas: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

"Septuagesimae" era la denominación que daba ya la Iglesia romana al comienzo de la temporada previa a la Cuaresma. El domingo nueve semanas (63 días) antes de la Pascua de Resurrección cae en la séptima década (período de diez días) previa a dicha fiesta, hecho al que debe su nombre. En los oficios religiosos de ese día se daba lectura a la parábola de los Obreros de la viña (San Mateo 20, 1-16). Bach compuso tres cantatas para ese domingo: en 1724, "Toma lo que es tuyo y vete" (BWV 144); en 1727, "Estoy satisfecho de mi suerte" (BWV 84); y en 1725, el año de las cantatas, la que figura en este disco. Todas ellas se refieren al Evangelio en términos muy genéricos al proclamar que el cristiano ha de contentarse con lo que Dios buenamente le conceda.

El texto y la música toman en cambio como clara referencia el coral de doce estrofas de Paul Gerhardt, no sólo en los movimientos primero y último, como era usual, sino también en el resto de la cantata. Bach opta aquí por tres modalidades diferentes de arreglo coral. El movimiento 2, una hábil combinación de estrofa coral y creación personal comentada, consta por analogía de dos elementos musicales: los versos del coral, de acompañamiento *arioso*, y los pasajes ilustrados con efectos ("con todo ruido y tremendez", "las vastas aguas") se suceden en apretada sucesión. El movimiento 4 es un trío con dos oboes d'amore y bajo en el que se entreteje el coral en contralto a cuyo término Bach subraya con una línea cromática descendente la tristeza a que alude el texto. Por último, el movimiento 7 combina una textura coral a cuatro voces con un recitativo libre. En éste van emergiendo una tras otra las cuatro voces en orden ascendente; este movimiento comprende dos versos por vez, siendo el segundo de ellos objeto de imitación anticipada como un motete en miniatura. El gran coro introductorio carece en cambio de referencias significativas a la melodía del coral que la soprano entona verso por verso con el soporte virtuosista de las voces graves. La pieza acusa un carácter concertante a la par que contemplativo.

El texto inspira a Bach a musicalizarlo con especial énfasis en las tres arias de la cantata. La N° 3 remite directamente a la frase "cómo se quiebra, como se rompe" ilustrando el antagonismo entre la furia satánica y el poderoso brazo divino. De modo análogo recurre al Aria para bajo N° 6 al "brío de los salvajes vientos". La N° 8, por último, acata la invitación del recitativo precedente para entonar "con voz templada" un nuevo cántico al Príncipe de la Paz.: en el dueto pastoral (que canta la fidelidad al Pastor) de la soprano con el oboe d'amore se entremezclan los acordes punteados de las cuerdas. La cantata, por su gran extensión, ofrece a Bach la oportunidad de lucir todas las facetas de su genio musical.

Quien sólo al buen Dios deja obrar BWV 93

Génesis: para el 9 de julio de 1724
Destino: 5° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Según el coral de igual comienzo de Georg Neumark (1641). Versión literal: estrofas 1, 4 y 7 (movimientos 1, 4 y 7) así como 2 (sin el verso final) y 5 (en los movimientos 3 y 5); adaptados y/o aumentados con citas textuales en algunos casos (autor desconocido): movimientos 2, 3, 5 y 6).
Ediciones completas: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

Por muy razonado y orgánico que parezca el propósito de Bach de no escribir sino cantatas en su segundo año de servicio en Leipzig, la manera en que llevó a cabo este plan hasta su cancelación prematura en la Pascua de Resurrección de 1725 revela la maestría con la que se amoldaba a diferentes ocasiones, lecturas y textos aprovechables. La presente cantata, la sexta de la serie de cantatas corales, pone especialmente de relieve su ingenio y versatilidad pese a que el 5° domingo posterior al Domingo de la Trinidad no era un feriado particular que mereciese un esfuerzo extraordinario para ponerle marco musical.

Ese día se daba lectura al Evangelio (San Lucas 5, 1-11) de la pesca milagrosa de Simón Pedro. El futuro apóstol boga mar adentro a instancias de Jesús y vuelve con una pesca inesperadamente abundante. La conclusión del Evangelio que nos remite también al coral es: en cualquier situación hemos de confiar en la bondad de Jesús. El texto, una combinación sumamente acertada de texto coral y ficción literaria parece haber incitado a Bach a plasmar una música similar por su arte combinatorio.

El coro inicial recoge el texto no modificado de la primera estrofa del coral, aunque el tratamiento musical sugiere ya una suerte de diálogo. Cada verso del coral es musicalizado dos veces. Dos voces solistas empiezan por entonar el texto en el dueto con temática musical libre; les siguen en cada caso una parte para coro a cuatro voces con el cantus firmus en torno a la soprano y, al cabo de la nota final alargada de cada verso, se oyen en cada caso las voces graves en figuración polifónica que recogen y continúan la temática de las voces solistas. Bach amplía el dueto de las voces solistas en los dos últimos versos para convertirlo en un cuarteto. La orquesta ejecuta a su vez una pieza concertante independiente otra vez del coral.

A esto se viene a añadir un recitativo para bajo entretejido con el texto y la melodía del coral. Bach encuentra en el recitativo giros armónicos expresivos para conceptos como “dolor”, “ayes y lamentos”, “faz anegada en lágrimas”, “tenderse en el lecho”, “cruz y sufrimiento” y “serenidad cristiana”. Se funde con el coral el movimiento siguiente, un aria que por su ingravidez refleja la fe en la solicitud divina, aunque uno empiece por no advertir ese detalle. Sucede que la figura inicial tocada por los violines no es otra cosa que la conversión del primer verso del coral a la tonalidad mayor, mientras que la pausa que detiene la música a cada segundo compás simboliza aquella virtud que permitiría al hombre esperar la ayuda divina: “No hay más que permanecer un rato en silencio”. La atmósfera elísea de esta pieza gloriosa guarda mayor afinidad con las óperas de un Christoph Willibald Gluck que con un coral protestante y, sin embargo, ¡la música procede por completo de un cántico de iglesia!

Lo que sigue es otro arreglo coral en forma de cuarteto para cuerdas al unísono, dos voces cantantes y bajo continuo. Eso sí, el cantus firmus es interpretado por los instrumentos, mientras que las sopranos y contraltos solistas entonan el texto en apretada textura polifónica pero

con temática libre. Este aria central y de un carácter grave que contrasta con el de la anterior sería adaptada después para órgano por el propio Bach (BWV 647) e incluida en la colección de los *"Choräle von verschiedener Art"* (Corales de Schübler) impresa por Johann Georg Schübler (v. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).

De modo análogo al N° 2, el Recitativo N° 5 concilia el texto coral con la libre creación. Bach pinta aquí también conceptos como "rayos y truenos", "aflicción", "gozo y alegría" con recursos musicales; el cantus firmus aparece en los versos correspondientes en versión libre conducido por el bajo arioso. Conocedor de la Biblia, el autor extrajo la cita referida a "la muerte en la olla" del 2° Libro de los Reyes, capítulo 4 versículo 40: durante una grande hambre en la tierra, Elías manda preparar un potaje con unas calabazas silvestres que los hombres no se atreven a comer, pero lo hacen por mandato del Profeta.

Antes del coral conclusivo en que las voces alcanzan tonos muy agudos en el verso que dice "Tened fe y confianza" figura un aria para soprano, oboe y bajo continuo. Incluso aquí, en este aria de temática libre, de carácter alado e íntimo a la vez, entreteje Bach de forma imperceptible dos versos de coral.

El material interpretativo de esta cantata estrenada en 1724 se ha perdido salvo un fragmento de bajo continuo que abarca los movimientos 1 a 4. Lo que hoy conocemos de ella se remonta a su nueva presentación en los años 1732 o 1733. Es imposible comprobar en nuestros días si esta partitura conserva su forma original.

Vol. 30

Kantaten • Cantatas

BWV 94-96

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 94-95), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 96)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 94-96), Friedrich Mauermann (BWV 94), Wolfram Wehnert (BWV 96)

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:
BWV 96: März/April 1973; BWV 94: Januar/Februar/Juni 1974, Februar 1984; BWV 95: September 1977/Januar 1978

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/
Textos introductories y redacción:**
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Julián Aguirre Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Was frag ich nach der Welt *BWV 94 (28'51)*

What need I of this world • Que m'importe le monde • El mundo qué me interesa

Helen Donath - soprano • Else Paaske - alto • Aldo Baldin – tenore • Hanns-Friedrich Kunz, Wolfgang Schöne (No. 5) - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe, Oboe d'amore • Klaus Thunemann - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo • Joachim Eichhorn - Organo

Christus, der ist mein Leben *BWV 95 (21'49)*

Lord Christ, he is my being • Le Christ est ma vie • Cristo es mi vida

Arleen Augér - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Johannes Ritzkowsky - corno • Günther Passin, Allan Vogel - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Herr Christ, der einge Gottessohn *BWV 96 (20'24)*

Lord Christ, the only son of God • Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu • Señor Cristo, único Hijo de Dios

Helen Donath - soprano • Marga Hoeffgen - alto • Adalbert Kraus - tenore • Siegmund Nimsgern - basso • Armin Rosin - Trombone • Peter Thalheimer - Flauto dolce • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Otto Winter, Hanspeter Weber - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf -Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 94 **„Was frag ich nach der Welt“**

No. 1	Coro:	Was frag ich nach der Welt	1	3:54
	Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (B):	Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten	2	2:14
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (T):	Die Welt sucht Ehr und Ruhm	3	4:21
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo, Organo			
No. 4	Aria (A):	Betörte Welt, betörte Welt!	4	5:11
	Flauto, Violoncello, Cembalo			
No. 5	Recitativo (B):	Die Welt bekümmert sich	5	2:39
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria (T):	Die Welt kann ihre Lust und Freud	6	4:56
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (S):	Es halt es mit der blinden Welt	7	3:47
	Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
No. 8	Choral:	Was frag ich nach der Welt!	8	1:49
	Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 94 28:51

BWV 95 **„Christus, der ist mein Leben“**

No. 1	Coro e Recitativo (T):	Christus, der ist mein Leben	9	7:03
	Corno, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (S):	Nun, falsche Welt!	10	1:03
	Violoncello, Organo			
No. 3	Choral (S):	Valet will ich dir geben	11	2:29
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Ach könnte mir doch bald so wohl geschehn	12	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (T):	Ach, schlage doch bald, selge Stunde	13	7:49
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

No. 6	Recitativo (B):	Denn ich weiß dies	14	1:36
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Weil du vom Tod erstanden bist	15	1:07
	Corno, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 95 21:49

BWV 96 **„Herr Christ, der einge Gottessohn"**

No. 1	Coro:	Herr Christ, der einge Gottessohn	16	5:28
	Trombone, Flauto dolce, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	O Wunderkraft der Liebe	17	1:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe	18	9:09
	Flauto, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege	19	0:55
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Bald zur Rechten, bald zur Linken	20	2:10
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ertöt uns durch dein Güte	21	1:00
	Trombone, Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 96 20:24

Total Time BWV 94, 95, 96 71:02

BWV 94

1. Coro

Was frag ich nach der Welt
Und allen ihren Schätzen,
Wenn ich mich nur an dir,
Mein Jesu, kann ergötzen!
Dich hab ich einzig mir
Zur Wollust fürgestellt,
Du, du bist meine Ruh:
Was frag ich nach der Welt!

2. Aria

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten,
Der bald verschwindet und vergeht,
Weil sie nur kurze Zeit besteht.
Wenn aber alles fällt und bricht,
Bleibt Jesus meine Zuversicht,
An dem sich meine Seele hält.
Darum: was frag ich nach der Welt!

3. Recitativo (e Choral)

Die Welt sucht Ehr und Ruhm
Bei hocherhabnen Leuten.
Ein Stolzer baut die prächtigsten Paläste,
Er sucht das höchste Ehrenamt,
Er kleidet sich aufs beste
In Purpur, Gold, in Silber, Seide und Samt.
Sein Name soll für allen
In jedem Teil der Welt erschallen.

1. Chorus

What need I of this world
And all its idle treasures,
If I may but in thee,
My Jesus, find my pleasure?
Thee have I, only thee,
Envisioned as my joy;
Thou, thou art my delight;
What need I of this world!

2. Aria

The world is like a haze and shadow,
which soon doth vanish and subside,
For it but briefly doth endure.
When, though, the world shall fall and break,
Shall Jesus bide my confidence,
To whom my very soul shall cleave.
Therefore: what care I for the world!

3. Recitative (and Chorale)

The world seeks praise and fame
Midst high and lofty people.
The proud man buildeth palaces most splendid,
He seeks the highest offices,
He dresses in the finest,
In purple, gold, in sliver, velvet, silk.
His name before all people
In ev'ry region must be echoed.

1. Chœur

Que m'importe le monde
Avec tous ses trésors
Puisque je ne puis me réjouir
Qu'en toi, mon Jésus!
C'est toi et toi seul
Que j'ai choisi pour ma volupté.
Toi qui es mon repos:
Que m'importe le monde!

2. Air

Le monde est tel une fumée, une ombre
Qui se dissipe vite et disparaît
Parce qu'il n'existe qu'un court moment.
Mais lorsque tout s'écroule et se brise,
Jésus demeure mon espoir
Auquel mon âme se tient.
Aussi: que m'importe le monde!

3. Récitatif (et choral)

Le monde cherche honneur et renommée
Auprès de puissants personnages.
Un présomptueux construit les plus fastueux palais,
Il brigue les plus hautes fonctions honorifiques,
Il s'habille somptueusement
De pourpre, d'or, d'argent, de soie et de velours.
Son nom doit retentir aux oreilles de tous
Dans chaque partie du monde.

1. Coro

¡El mundo qué me interesa
Con todos sus tesoros,
Si yo en Ti solo,
Mi Jesús, en Ti, gozarme puedo!
En Ti solo
Me complazco,
Tú, Tú eres mi paz:
¡El mundo qué me interesa!

2. Aria

El mundo cual humo y sombra es,
Que pronto fenece y desaparece,
Pues sólo fugazmente dura.
Mas si todo acaba y concluye,
Jesús mi amparo es
En quién mi alma permanece.
Por eso, ¡el mundo qué me interesa!

3. Recitativo (y coral)

El mundo, la gloria y el honor busca
Entre las nobles personas.
El soberbio los más suntuosos palacios construye,
El más honroso cargo desea,
De las mejores telas vestirse,
En púrpura, oro, plata, seda y terciopelo.
Su nombre ante todos
Por todo el mundo oírlo quiere.

Sein Hochmuts-Turm
Soll durch die Luft bis an die Wolken dringen,
Er trachtet nur nach hohen Dingen
Und denkt nicht einmal dran,
Wie bald doch diese gleiten.
Oft bläst uns eine schale Luft
Den stolzen Leib auf einmal in die Gruft,
Und da verschwindet alle Pracht,
Wormit der arme Erdenwurm
Hier in der Welt so großen Staat gemacht.
Ach! solcher eitler Tand
Wird weit von mir aus meiner Brust verbannt.
Das aber, was mein Herz
Vor anderm rühmlich hält,
Was Christen wahren Ruhm
und wahre Ehre gibet
Und was mein Geist,
Der sich der Eitelkeit entreißt,
Anstatt der Pracht und Hoffart liebet,
Ist Jesus nur allein,
Und dieser solls auch ewig sein.
Gesetzt, daß mich die Welt
Darum vor töricht hält:
Was frag ich nach der Welt!

His tow'r of pride
Must through the air unto the clouds be pressing,
His aim is on but lofty matters
And thinks not once on this:
How soon indeed these vanish.
Oft bloweth sear and vapid air
The prideful flesh asudden to the grave,
And therewith vanisheth all pomp
Of which this wretched earthly worm
Here in the world so much display hath made.
Ah! All such idle trash
Is far from me, from this my breast, now banned.
However, what my heart
Before all else exalts,
Which Christians true respect
and proper honor giveth,
And which my soul,
As it from vanity breaks free,
Instead of pride and splendor loveth,
Is Jesus, him alone,
And this one shall it ever be.
Although I by the world
For this a fool be deemed,
What need I of this world!

4. Aria

4. Aria

Betörte Welt, betörte Welt!
Auch dein Reichtum, Gut und Geld
Ist Betrug und falscher Schein.
Du magst den eitlen Mammon zählen,
Ich will davor mir Jesum wählen;
Jesus, Jesus soll allein
Meiner Seelen Reichtum sein.
Betörte Welt, betörte Welt!

Deluded world, deluded world!
E'en thy riches, wealth, and gold
Are a snare and false pretense.
Thou may'st thine idle mammon treasure,
I will instead my Jesus favor;
Jesus, Jesus shall alone
Of my soul the treasure be.
Deluded world, deluded world!

Son énorme orgueil
Doit s'élever comme une tour et toucher les nuages.
Il n'aspire qu'aux grandes choses
Et ne pense même pas
Combien celles-ci sont éphémères.
Souvent un air fade souffle,
Envoie dans la tombe d'un seul coup le fier corps
Et alors disparaît tout la splendeur
Avec laquelle le pauvre ver de terre
Avait mené si grand train sur cette terre.
Ah! que soient bannies loin de moi
De telles futilités.
Mais ce que mon cœur
Considère comme plus glorieux,
Ce qui donne aux chrétiens la vraie gloire
et le vrai honneur,
Et ce que mon esprit
Qui se dérobe à la vanité,
Aime au lieu du luxe et de l'orgueil
C'est Jésus seul,
Et celui-ci doit l'être aussi pour l'éternité.
Même si le monde me considère
Comme insensé à cause de cela:
Que m'importe le monde!

Su torre de soberbia
Hasta las nubes llega,
Pues sólo lo mejor desea
Mas no considera,
Cuán fugaz todo eso es.
El más leve viento frecuentemente
Al soberbio cuerpo a la sepultura arroja,
Donde toda suntuosidad fenece,
Y todo aquello de lo que el pobre miserable
Tan ufano se sentía.
¡Ay! Tanta vanidad
De mi pecho arrojar quiero.
Más aquello que mi corazón
Ante todo bien pone,
Lo que a los cristianos verdadera gloria
y recto honor da,
Y cuanto mi espíritu,
- Quien la vanidad rechaza -
En lugar del lujo y las corteses maneras ama
No es sino Jesús,
Y por siempre así será.
Y si a mí el mundo
Por ello necio me considera,
¡El mundo qué me interesa!

4. Air

Monde aveuglé, monde aveuglé!
Tes richesses, tes biens et ton argent
Ne sont que duperies et fallacieuses apparences.
Tu aimes compter le vain Mammon.
Moi, par contre, je veux élire Jésus:
Jésus, Jésus seul doit être
La richesse de mon âme.
Monde aveuglé, monde aveuglé!

4. Aria

¡Aturdido mundo, aturdido mundo!
También tu riqueza, tus bienes y dinero
No son sino engaño e ilusión.
Al vanidoso Mamón tributo pagas
Mas yo a Jesús elijo;
Jesús, Jesús sólo debe
La riqueza de mi alma ser.
¡Aturdido mundo, aturdido mundo!

5. Recitativo (e Choral)

Die Welt bekümmert sich.
Was muß doch wohl der Kummer sein?
O Torheit! dieses macht ihr Pein:
Im Fall sie wird verachtet.
Welt, schäme dich!
Gott hat dich ja so sehr geliebet,
Daß er sein eingebornes Kind
Vor deine Sünd
Zur größten Schmach um deine Ehre gibet,
Und du willst nicht um Jesu willen leiden?
Die Traurigkeit der Welt ist niemals größer,
Als wenn man ihr mit List
Nach ihren Ehren trachtet.
Es ist ja besser,
Ich trage Christi Schmach,
Solang es ihm gefällt.
Es ist ja nur ein Leiden dieser Zeit,
Ich weiß gewiß, daß mich die Ewigkeit
Dafür mit Preis und Ehren krönet;
Ob mich die Welt
Verspottet und verhöhnet,
Ob sie mich gleich verächtlich hält,
Wenn mich mein Jesus ehrt:
Was frag ich nach der Welt!

6. Aria

Die Welt kann ihre Lust und Freud,
Das Blendwerk schnöder Eitelkeit,
Nicht hoch genug erhöhen.
Sie wühlt, nur gelben Kot zu finden,
Gleich einem Maulwurf in den Gründen
Und läßt dafür den Himmel stehen.

5. Recitative (and Chorale) 5

The world is sore distressed.
What must, indeed, its trouble be?
O folly! This doth cause it pain:
Lest it should be dishonored.
World, shame on thee!
For God indeed so much did love thee,
That he his one begotten child
For all thy sin
To worst disgrace for thy fame's sake subjecteth,
And yet thou wouldst for Jesus' sake not suffer?
The sadness of the world is never greater,
Than when one doth with guile
For all its honors try it.
Indeed, much better
I suffer Christ's disgrace
As long it doth him please.
It is, indeed, but sorrow for a time,
I know full well that once eternity,
For this, with praise and fame will crown me;
Though me the world
Despiseth and derideth,
Though it as well put me to scorn,
If me Jesus praise,
What need I of this world!

6. Aria 6

The world can its delight and joy,
The tricks of scornful vanity,
Nor high enough pay honor.
It gnaws, mere yellow rot to gather,
Just like a mole within its burrow
And leaves for its sake heav'n untended.

5. Récitatif (et choral)

Le monde s'inquiète.
Quel est donc son souci?
Oh folie! voici ce qui l'attriste:
Il craint d'être méprisé.
Monde, aie honte!
Dieu t'a tant aimé
Qu'il a donné son enfant unique
Pour tes péchés
À l'outrage de ton honneur,
Et tu ne veux pas souffrir au nom de Jésus?
La tristesse du monde n'est jamais plus grande
Que lorsqu'on en veut avec ruse
À son honneur.
Il vaut donc mieux
Que je porte l'outrage du Christ
Aussi longtemps que cela lui plaît.
Ce n'est qu'une souffrance pour un temps,
Je suis sûre que l'éternité
Me couronnera de louange et d'honneur pour cela;
Même si le monde
Se raille de moi et me porte en dérision,
Même s'il me considère avec dédain,
Si Jésus me rend honneur:
Que m'importe le monde!

6. Air

Le monde ne peut tenir assez en estime
Son plaisir et sa joie,
Ce mirage de la vanité vile.
Il fouit tel une taupe dans les profondeurs
Et n'y trouve que des excréments jaunes
Et laisse pour cela le ciel de côté.

5. Recitativo (y coral)

El mundo se preocupa.
¿Mas por qué preocuparse?
¡O necedad! Eso te aflige:
El ser desdeñado.
¡Mundo, avergüénzate!
Dios mucho te ha amado,
Tanto que Su unigénito Hijo
Por tus pecados
A la mayor humillación para tu bien entrega,
¿Y tú por Jesús sufrir no quieres?
La tristeza en el mundo mayor no puede ser
Sino que en él con astucia
No se considera sino lograr honor.
Mejor me es
Llevar la humillación de Cristo
Por el tiempo que El disponga.
Este siglo sólo aflicción es,
Ciertamente lo sé, que en la eternidad
Por eso honor y gloria obtendré;
Que el mundo
De mí se burle y me humille,
El que despreciable me considere,
Si mi Jesús me honra,
¡El mundo qué me interesa!

6. Aria

El mundo sus placeres y alegría,
La obra de la vil vanidad
Por todo bien considerar puede.
Tan sólo va tras el miserable metal
Cual un topo en la tierra
Desdeñando así del cielo.

7. Aria

Es halt es mit der blinden Welt,
Wer nichts auf seine Seele hält,
Mir ekelt vor der Erden.
Ich will nur meinen Jesum lieben
Und mich in Buß und Glauben üben,
So kann ich reich und selig werden.

7. Aria

Let him tend to the world so blind
Who nought for his own soul doth care,
With earth I am disgusted.
I will alone my Jesus love now
And works of faith and penance practise,
That I may be both rich and blessed.

8. Choral

**Was frag ich nach der Welt!
Im Hui muß sie verschwinden,
Ihr Ansehn kann durchaus
Den blassen Tod nicht binden.
Die Güter müssen fort,
Und alle Lust verfällt;
Bleibt Jesus nur bei mir:
Was frag ich nach der Welt!**

**Was frag ich nach der Welt!
Mein Jesus ist mein Leben,
Mein Schatz, mein Eigentum,
Dem ich mich ganz ergeben,
Mein ganzes Himmelreich,
Und was mir sonst gefällt.
Drum sag ich noch einmal:
Was frag ich nach der Welt!**

8. Chorale

**What need I of this world!
Asudden must it vanish,
Its pose cannot at all
Put pallid death in bondage.
Possessions must give way,
And ev'ry pleasure fade;
If Jesus bide with me,
What need I of this world!**

**What need I of this world!
My Jesus is my being,
My store, my property,
To whom I am devoted,
My realm of heav'nly bliss,
And all else I hold dear.
Thus do I say once more:
What need I of this world!**

7. Air

Que celui qui ne tient pas grande estime de son âme
S'en tienne au monde aveugle,
Quant à moi, la terre me dégoûte.
Je ne veux qu'aimer mon Jésus
Et m'appliquer à la pénitence et à la foi,
C'est ainsi que je serai riche et heureux.

8. Choral

Que m'importe le monde!
En un clin d'œil, il devrait disparaître,
Son prestige ne peut absolument pas
Assujettir la mort blafarde.
Les biens s'en vont
Et tout plaisir expire;
Si Jésus demeure auprès de moi:
Que m'importe le monde!

Que m'importe le monde!
Mon Seigneur Jésus est ma vie,
Mon trésor, ma propriété,
Celui auquel je m'adonne entièrement,
Mon royaume céleste
Et tout ce qui me plaît par ailleurs.
C'est pourquoi je dis une fois encore:
Que m'importe le monde!

7. Aria

Al mundo se abandona
Quien su alma no aprecia,
Más el mundo a mí me repugna.
Sólo a mi Jesús amar quiero
Y en la penitencia y en la fe ejercitarme,
Así verdaderamente rico y bendito seré.

8. Coral

¡El mundo qué me interesa!
En un amén fenecerá;
Sus valores
Contra la muerte nada pueden.
Los bienes no permanecerán,
Y todo placer cesará.
¡Si Jesús junto a mí permanece,
El mundo qué me interesa!

¡El mundo qué me interesa!
Mi Jesús mi vida es,
Mi tesoro, mi parte,
A quién del todo me entrego,
Todo mi cielo,
Y todo lo que quiero.
Por eso lo repito,
¡El mundo qué me interesa!

BWV 95

1. Coro (Choral e Recitativo)

Christus, der ist mein Leben,
Sterben ist mein Gewinn;
Dem tu ich mich ergeben,
Mit Freud fahr ich dahin.
Mit Freuden,
Ja mit Herzenslust
Will ich von hinnen scheiden.
Und hieß es heute noch: Du mußt!
So bin ich willig und bereit,
Den armen Leib, die abgezehrten Glieder,
Das Kleid der Sterblichkeit
Der Erde wieder
In ihren Schoß zu bringen.
Mein Sterbelied ist schon gemacht;
Ach, dürft ichs heute singen!
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
Nach Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

1. Chorus (Chorale and recitative) 9

Lord Christ, he is my being,
My death is my reward;
To it I will surrender,
With joy will I depart.
With gladness,
Yea, with joyful heart,
I'll take hence my departure.
E'en if today were said: "Thou must"
Yet I am willing and prepared
My wretched flesh, my fully wasted members,
The dress of mortal rank,
To earth returning,
Into her lap to offer.
Ma dying song e'en now is made;
Ah, I today would sing it;
With peace and joy do I depart,
As God doth will it;
Consoled am I in heart and mind,
Calm and quiet,
As God me his promise gave:
My death is to sleep altered.

2. Recitativo

Nun, falsche Welt!
Nun hab ich weiter nichts mit dir zu tun;
Mein Haus ist schon bestellt,
Ich kann weit sanfter ruhn,
Als da ich sonst bei dir,
An deines Babels Flüssen,

2. Recitative 10

Now, treach'rous world!
Now I'll have nothing more with thee to do;
My house is now prepared,
I'll much more softly rest
There than I could with thee,
Beside thy Babel's waters,

1. Chœur (Choral et récitatif)

Le Christ est ma vie.
La mort est mon gain;
À lui, je me donne
Avec joie je pars pour l'au-delà.
C'est avec joies
Oui d'un cœur réjoui,
Que je veux quitter ce monde.
Et si aujourd'hui déjà j'entendais: il le faut!
Je suis disposé et prêt
À redonner à la terre,
À remettre en son sein
Ce pauvre corps, ces membres décharnés,
Cet habit de notre condition mortelle.
Mon chant funèbre est déjà prêt;
Ah, si je pouvais le chanter dès aujourd'hui!
Avec paix et joie, je quitte ce monde,
Selon la volonté de Dieu,
Mon cœur et mes sens ont reçu la consolation
Dans la douceur et la quiétude.
Ainsi que Dieu me l'a promis:
La mort est devenue mon sommeil.

2.Récitatif

À présent, monde perfide!
À présent, je n'ai plus rien à faire avec toi;
Ma demeure est déjà prête,
Je peux reposer en plus grande tranquillité
Que lorsque je devais chez toi,
Sur les rives de tes fleuves de Babel,

1. Coro (coral y recitativo)

Cristo es mi vida,
La muerte es mi bien;
A ella me entrego,
Y voy con alegría.
Con alegría,
Sí, con alegría del corazón
Morir quiero.
Y si hoy me dijeran: ¡te ha llegado el momento!,
De acuerdo estoy y preparado
El pobre cuerpo, los consumidos miembros,
El atuendo mortal
Al seno de la muerte
Devolver quiero.
Mi cántico fúnebre ya está compuesto;
¡Ay, si lo pudiera hoy ya entonar!
En paz y con alegría voy,
Según la voluntad de Dios,
Mi corazón y mente consolados están,
Tranquilos y en paz.
Según Dios me ha prometido
La muerte mi sueño ha sido.

2. Recitativo

¡Y ahora, falso mundo,
Ahora contigo nada tengo;
Mi morada preparada está,
Mucho reposar podré,
Más que en ti,
Que en tus ríos de Babilonia,

Das Wollustsalz verschlucken müssen,
Wenn ich an deinem Lustrevier
Nur Sodomsäpfel konnte brechen.
Nein, nein! nun kann ich mit gelaßnerm
Mute sprechen:

Where passion's salt I'm forced to swallow,
And when within thy paradise
Mere Sodom's apples I could gather.
No, no! I can now with collected courage say it:

3. Choral

Valet will ich dir geben,
Du arge, falsche Welt,
Dein sündlich böses Leben
Durchaus mir nicht gefällt.
Im Himmel ist gut wohnen,
Hinauf steht mein Begier.
Da wird Gott ewig lohnen
Dem, der ihm dient allhier.

3. Chorale 11

"Valet" would I now give thee,
Thou wicked, treach'rous world;
Thy sinful, evil living
Doth fully me displease.
In heav'n is my fair dwelling,
Whereto my hopes arise.
There will God ever favor
Those who have served him here.

4. Recitativo

Ach könnte mir doch bald so wohl geschehn,
Daß ich den Tod,
Das Ende aller Not,
In meinen Gliedern könnte sehn;
Ich wollte ihn zu meinem Leibgedinge wählen
Und alle Stunden nach ihm zählen.

4. Recitative 12

Ah, if it could for me now quickly come to pass
That I my death,
The end of all my woe,
Within my body could behold,
I would, indeed, for my own body's dwelling choose it
And ev'ry moment by it number.

5. Aria

Ach, schlage doch bald, selge Stunde,
Den allerletzten Glockenschlag!
Komm, komm, ich reiche dir die Hände,
Komm, mache meiner Not ein Ende,
Du längst erseufzter Sterbenstag!

5. Aria 13

Ah, strike thou, then, soon, happy hour,
That last and final tolling stroke!
Come, come, to thee I reach my hands out,
Come, set to all my woe an ending,
Thou long desired day of death.

Avaler le sel de la luxure,
Lorsque, dans ton antre de débauche,
Je n'avais rien d'autre que les pommes de Sodome.
Non, non! je peux maintenant dire avec un courage confiant:

Sin tener que probar la sal de la lujuria
Cuando por tus jardines de placer
Sólo manzanas de Sodoma se recibe.
¡No, no! Ahora con sosegado ánimo decir puedo:

3. Choral

Je veux te dire adieu,
Ô toi, monde perfide et mauvais.
Ta mauvaise vie dans le péché
N'est pas du tout pour me plaire.
Il fait bon demeurer au ciel
Et c'est à cela que j'aspire.
C'est là que Dieu récompensera pour l'éternité
Celui qui le sert ici-bas.

3. Coral

El adiós te doy,
Vil y falso mundo,
Tu pecaminosa y mala vida
En nada me agrada.
En el cielo bien se mora
En El mis anhelos están.
Allí Dios por siempre recompensará
A quien aquí le obedezca.

4. Récitatif

Ah! puisse venir bientôt le moment
Où je pourrai voir la mort,
La fin de toute misère,
S'emparer de mes membres;
Je voulais lui élire domicile dans mon corps
Et compter toutes les heures à son rythme.

4. Recitativo

¡Ay, si pronto me pasara,
Que la muerte
- El fin de toda aflicción -
A mis miembros llegara!
A ella por compañera elegir quiero
Y todas las horas anhelarla.

5. Air

Ah! ne tarde pas à sonner, heure bénie,
Le glas de la dernière heure!
Viens, viens, je te tends les mains.
Viens, mets un terme à ma misère,
Jour tant espéré de la mort!

5. Aria

¡Ay, tañe pronto, bendita hora,
La última campanada!
Ven, ven, las manos te alcanzo,
Ven concluye con mi aflicción,
Con esta consumida agonía.

6. Recitativo

Denn ich weiß dies
Und glaub es ganz gewiß,
Daß ich aus meinem Grabe
Ganz einen sichern Zugang zu dem Vater habe.
Mein Tod ist nur ein Schlaf,
Dadurch der Leib, der hier von Sorgen
abgenommen,
Zur Ruhe kommen.
Sucht nun ein Hirte sein verlornes Schaf,
Wie sollte Jesus mich nicht wieder finden,
Da er mein Haupt und ich sein Gliedmaß bin!
So kann ich nun mit frohen Sinnen
Mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen.

6. Recitative 14

For I know this
And hold it ever true,
That from my very grave I
Have a most certain entrance to my heav'nly Father.
My death is but a sleep
Through which my flesh, which here by sorrow was
diminished,
To rest might journey.
If here the shepherd seeks his errant sheep,
How could then Jesus once again not find me,
For he's my head, and I his from possess!
So I can now with happy spirit
My blessed resurrection ground upon my Savior.

7. Choral

Weil du vom Tod erstanden bist,
Werd ich im Grab nicht bleiben;
Dein letztes Wort mein Auffahrt ist,
Todsfurcht kannst du vertreiben.
Denn wo du bist, da komm ich hin,
Daß ich stets bei dir leb und bin;
Drum fahr ich hin mit Freuden.

7. Chorale 15

Since thou from death arisen art,
I'll in the grave not tarry;
Thy final word my rising is,
Death's fear canst thou now banish.
For where thou art, there will I come,
That I e'er with thee live and be;
So I depart with pleasure.

BWV 96

1. Coro

Herr Christ, der einge Gottessohn,
Vaters in Ewigkeit,
Aus seinem Herzn entsprossen,
Gleichwie geschrieben steht.
Er ist der Morgensterne,

1. Chorus 16

Lord Christ, the only son of God,
Father's, eternally,
From his own heart descended,
Just as the scripture saith;
He is the star of morning,

6. Récitatif

Car je le sais
Et je crois fermement
Que de mon tombeau
J'aurai un accès assuré au Père.
Ma mort n'est qu'un sommeil
Grâce auquel le corps, délivré des tourments d'ici-bas,

A trouvé le repos.
Et si un berger cherche sa brebis perdue,
Comment Jésus ne me retrouverait-il pas,
Puisqu'il est mon chef et que je suis son membre!
C'est pourquoi, je ne peux que dans la joie,
Fonder ma bienheureuse résurrection sur mon Sauveur.

7. Choral

Puisque tu es ressuscité de la mort,
Je ne demeurerai pas dans le tombeau;
Ta dernière parole est ma montée au ciel.
Tu sais dissiper la crainte de la mort.
Car là où tu es, j'irai
Afin de vivre et d'être toujours auprès de toi;
C'est pourquoi je quitte ce monde dans la joie.

1. Chœur

Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu,
Est sorti du cœur
Du Père de l'éternité,
Comme cela est écrit.
Il est l'étoile du matin,

6. Recitativo

Pues esto sé
Y con certeza lo creo,
El que desde mi sepultura
Un seguro acceso al Padre tendré.
Mi muerte sólo sueño es
Por el cual el cuerpo, que aquí afligido estaba,

En paz descansará.
Como un pastor que su perdida oveja busca,
¿Cómo Jesús no me encontrará,
Pues que él es mi cabeza y yo Su miembro soy?
Así con alegría puedo fundar
La resurrección en mi Salvador.

7. Coral

Pues que Tú de la muerte resucitado has
En la sepultura no permaneceré,
Tu última palabra mi celestial sendero es,
El temor de la muerte disipar puedes,
Pues adonde Tú Te hallas voy,
Para vivir y permanecer por siempre junto a Ti;
Por eso allí con alegría voy.

1. Coro

Señor Cristo, único Hijo de Dios,
Del Padre eternamente,
De Su corazón nacido
Como está escrito.
El lucero de la mañana es,

Sein' Glanz streckt er so ferne
Vor andern Sternen klar.

Whose light he spreads so broadly,
Beyond all stars, more bright.

2. Recitativo

O Wunderkraft der Liebe,
Wenn Gott an sein Geschöpfe denket,
Wenn sich die Herrlichkeit
Im letzten Teil der Zeit
Zur Erde senket;
O unbegreifliche, geheime Macht!
Es trägt ein auserwählter Leib
Den großen Gottessohn,
Den David schon
Im Geist als seinen Herrn verehrte,
Da dies gebenedeite Weib
In unverletzter Keuschheit bliebe.
O reiche Segenskraft! so sich auf uns ergossen,

Da er den Himmel auf, die Hölle zugeschlossen.

2. Recitative 17

O love of wondrous power,
When God for his own creatures careth,
When now his majesty
Until the end of time
To earth is bending;
O inconceivable, mysterious might!
A chosen body now doth bear
The mighty Son of God,
Whom David's heart
Already as his Lord did honor,
While this, a woman favored well,
In chastity unsullied bideth.
O gen'rous saving pow'r! which is on us o'erflowing,
For he hath opened heav'n, and hell he hath shut tightly.

3. Aria

Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe,
O Jesu, ach zeige dich kräftig in ihr!
Erleuchte sie, daß sie dich gläubig erkenne,
Gib, daß sie mit heiligen Flammen entbrenne,
Ach würke ein gläubiges Dürsten nach dir!

3. Aria 18

Ah, draw close my spirit with bonds of affection,
O Jesus, show thyself strongly in it!
Illumine it that it in faith thee acknowledge,
Grant that it with holiest passion grow ardent,
Ah, make it in faith ever thirst to find thee!

4. Recitativo

Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege,
Mich, der ich unerleuchtet bin,
Der ich nach meines Fleisches Sinn
So oft zu irren pflege;

4. Recitative 19

Ah, lead thou me, o God, to righteous pathways,
Me, for I am in darkness now
And, seeking what my flesh desires,
So oft in error wander;

Il étend son éclat
Plus loin que celui des autres étoiles.

2. Récitatif

Ô pouvoir miraculeux de l'amour
Lorsque Dieu pense à sa créature,
Lorsque sa magnificence
À la fin des temps
Descend sur la terre;
Ô puissance inconcevable et secrète!
Un corps élu porte en lui
Le grand fils de Dieu,
Que David vénérait déjà
En esprit comme son maître,
Afin que la femme bénie
Demeure d'une chasteté inviolée.
Ô bénédiction abondante et puissante qui s'est répandue sur nous
Puisqu'il a ouvert le ciel et fermé l'enfer!

3. Air

Ah, attire l'âme à toi avec les liens de l'amour,
Ô Jésus, manifeste-toi avec force en elle!
Éclaire-la afin qu'elle te reconnaisse avec foi,
Fais qu'elle s'allume de saintes flammes,
Ah, éveille en elle la soif croyante en toi!

4. Récitatif

Ah, conduis-moi, ô mon Dieu, sur le bon chemin,
Moi qui suis sans lumière,
Qui m'égare si souvent
En suivant l'appel de mes sens;

Y Su brillo más alumbra
Que el de ningún otro lucero.

2. Recitativo

¡Oh admirable fuerza del amor,
Cuando Dios en sus criaturas piensa,
Cuando la Gloria
Al final de los tiempos
A la tierra descendió!
¡Oh inaprehensible, oh misterioso poder!
Un vientre elegido en sí lleva
Al gran Hijo de Dios
- A quien David ya
En espíritu cual a Su Señor adoraba -,
Pues esta mujer plena de Gracia
En inmaculada castidad permaneció.
¡Oh abundante poder de la bendición! Que en nosotros se vierte
Pues que ha abierto las puertas de cielo y cerrado las del infierno.

3. Aria

¡Ay, tira del alma con las cuerdas del amor,
Oh, Jesús, muéstrate fuerte en ella!
¡Ilumínala para que con fe te reconozca,
Haz que con sagradas llamas arda,
Haz que fervorosa fe por Ti sienta!

4. Recitativo

¡Ay, llévame, oh Señor, por los caminos rectos,
A mí, que falto de luz estoy,
Que según el sentido de mi carne
Tan frecuentemente yerro;

Jedoch gehst du nur mir zu Seiten,
Willst du mich nur mit deinen Augen leiten,
So gehet meine Bahn
Gewiß zum Himmel an.

But yet, if thou but walk beside me,
If thou wouldst only with thine eyes now guide me,
Then surely will my course
Secure to heaven lead.

5. Aria

Bald zur Rechten, bald zur Linken
Lenkt sich mein verirrter Schritt.
Gehe doch, mein Heiland, mit
Laß mich in Gefahr nicht sinken,
Laß mich ja dein weises Führen
Bis zur Himmelspforte spüren!

5. Aria 20

To the right side, to the left side,
Wend their way my wayward steps.
Walk with me, my Savior, still,
Let me not in peril falter,
Make me, yea, of thy wise guidance
Until heaven's portals conscious!

6. Choral

Ertöt uns durch deine Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß er neu Leben hab
Wohl hier auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begierden
Und Gdanken habn zu dir.

6. Chorale 21

O'erwhelm us with thy kindness,
Arouse us with thy grace;
The ancient man now weaken,
So that the new may live,
And, here on earth now dwelling,
His mind and ev'ry yearning
And thought may raise to thee.

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".

Pourtant si tu ne fais que marcher à côté de moi,
Si tu ne me conduis qu'avec tes yeux,
Mon chemin mènera
Certainement vers le ciel!

Mas si Tú de mí no te apartas,
Y con tus sentidos conducirme quieres,
Mi camino, con certeza,
Al cielo llegará.

5. Air

Tantôt à droite, tantôt à gauche
Se dirigent mes pas égarés.
Accompagne-moi donc, mon Sauveur,
Ne me laisse pas m'enliser dans les dangers,
Fais-moi sentir ta sage main conductrice
Jusqu'à la porte des cieux!

5. Aria

Pronto a la derecha, pronto a la izquierda
Yerra mi paso.
¡Mas Tú, Salvador mío, acompáñame,
En el peligro no me dejes perecer,
Déjame sentir Tu sabia guía
Hasta las puertas del cielo!

6. Choral

Fais-nous mourir par ta bonté,
Réveille-nous par ta grâce;
Offense le vieil homme
Pour que le nouveau veuille vivre
À l'aise ici sur la terre,
Dirigeant son esprit et tous ses désirs
Et toutes ses pensées vers toi.

6. Coral

Haznos morir por Tu bondad,
Despiértanos por Tu Gracia;
Mortifica al hombre vil en nosotros,
Para que a nueva vida resurja
En esta tierra, sí,
Y que el sentido y todos los anhelos
Y pensamientos en Ti ponga.

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.

DEUTSCH

Was frag ich nach der Welt BWV 94

Entstehung: zum 6. August 1724
Bestimmung: 9. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Balthasar Kindermann (1664). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 7 und 8 (Sätze 1 und 8) sowie 3 und 5 (innerhalb der Sätze 3 und 5); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Sätze 2 bis 7.
Gesamtausgaben: BG 22: 97 – NBA I/19: 45

Diese Kantate aus Bachs Choralkantatenjahrgang ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Zum einen umfaßt der Schlußchoral zwei Strophen des Liedes, über deren Text und Musik Bach die Kantate schrieb. Zum anderen enthält das Stück einen ausgesprochen virtuosen Part für die Traversflöte.

Bei der Textierung fällt die Erklärung einigermaßen leicht. Das Lied Balthasar Kindermanns umfaßt acht Strophen. Wie üblich übernimmt Bach für den Eingangssatz die erste Strophe. Die Strophen 2, 4 und 6 finden sich, in freier Umdichtung, in den Arien, wobei die sechste Strophe sich auf zwei Arien, Nr. 6 und 7 verteilt. Geschickt formt Bach für sie aus dem Text einen jeweils verschiedenen Grundgestus, obwohl die Texte beider Stücke im Prinzip den selben Inhalt verfolgen: die Eitelkeit der Welt abzuweisen, um sich in Buße und Glaube zu üben (solche eher allgemeine Gedanken legten die Lesungen des Tages: 1. Kor. 10, 6-13, und Luk. 16, 1-9 nahe). Die Tenor-Arie gewinnt ihren tänzerischen Charakter aus der Eingangszeile „Die Welt kann ihre Lust und Freud“, während die Sopran-Arie mit der Oboe d'amore ein zur Passage „Ich will nur meinen Jesum lieben“ passendes Attribut erhält. Die Strophen Nr. 3 und Nr. 5 baut Bach als Zitate in die Rezitative Nr. 3 und Nr. 5 ein. In beiden Fällen werden die Text-Zitate *arioso* gegen die freien Texte abgehoben: im Rezitativ Nr. 3 flankiert von den beiden Oboen d'amore, in Nr. 5 nur durchs Continuo gestützt. In üblich affektbetonter Weise zeichnet der Baß in chromatisch absteigenden Linien Gedanken wie Bekümmernis, Verachtung und Schmach. So bleiben die Schlußstrophen für den Schlußchoral übrig.

Besonders nachdrücklich zeichnet Bach in der Baß-Arie Nr. 2 den Text nach. „Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten“ wird zu flüchtigen Auf- und Ab-Bewegungen. Die „Betörte Welt“ und ihr Reichtum nimmt Bach dann, in der Alt-Arie Nr. 4, zum Anlaß, die Traversflöte mit einer expressiven Obligat-Partie zu bedenken. Ein Triller sekundiert den „falschen Schein“, bewegte Linien den „Reichtum“, harmonische Wagnisse „Betrug“. Beim Zählen des „eitlen Mammon“ wird die Bewegung aufgeregter, man hört förmlich im Flötenpart die Münzen klimpern. Nichtsdestoweniger erinnert der Gestus dieses in e-Moll stehenden Stücks an das „Benedictus“ der h-Moll-Messe.

Nach der am Vorsonntag musizierten Kantate BWV 107 in der Bach zwei Traversflöten besetzt, bildet diese Kantate den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Kantaten, die an fast allen folgenden Sonntagen diesem Instrument eine exponierte Rolle zuweist (BWV 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115). Bach wird einen tüchtigen Flötisten, womöglich einen Studenten der Universität, an der Hand gehabt haben, um dieser Instrumentalfarbe Eintritt auch in den Gottesdienst zu verschaffen, zumal es in diesem Stück offensichtlich darum ging, ein verführerisches (und deshalb abzulehnendes) Bild von der Welt und ihren Verführungen zu zeichnen. Bach hatte die Querflöte gerade erst in Köthen kennengelernt – sie war das modernste Instrument jener Jahre, bevor sie, unter dem flöteblasenden Preußenkönig Friedrich und Bachs

Sohn Carl Philipp Emanuel, geradezu zu einem Kultinstrument der empfindsamen Musik sich entwickelte (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121). Der Eingangschor beginnt in der Art eines Flötenkonzerts. Anklänge an die Choralmelodie sind im Streicherpart zu hören. Jedoch leitet sich auch die Motivik der Flöte aus dem Choral ab; hört man nur die Spitzen der aus Wechseltönen bestehenden Partie, entdeckt man unschwer die siebte Zeile des Liedes. Der Chor singt zeilenweise einen schlichten, vierstimmigen Satz hinein; gelegentlich beginnt der Sopran allein mit der Melodie. Auch wenn Bach nicht daran gedacht haben sollte, hier den Gegensatz von geschäftiger Welt und himmlischer Ruhe abzubilden, lohnt es sich, beim Hören dieses wunderbaren Stücks über diese Möglichkeit nachzudenken.

*

Christus, der ist mein Leben BWV 95

Entstehung: zum 12. September 1723
Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1 unter Verwendung der jeweils 1. Strophe der Choräle „Christus, der ist mein Leben“ (Jena 1609) und „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ von Martin Luther (1524, nach Luk. 2, 29-32). Satz 3: Strophe 1 des Chorals „Valet will ich dir geben“ von Valerius Herberger (1613). Satz 7: Strophe 4 des Chorals „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ von Nikolaus Herman (1560).
Gesamtausgaben: BG 22: 131 – NBA I/23: 67

Diese Kantate aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr hat Martin Petzoldt (in: Die Welt der Bach-Kantaten 3, Stuttgart 1999, S. 135 ff.) Gelegenheit gegeben, zwei Prinzipien zu erläutern, mit denen Bach und seine Dichter biblische, madrigalische und andere liedhafte Elemente in textlichen Zusammenhang bringen: das „Stichwortprinzip“ und das „biblisch-theologische Prinzip“. Auch wenn es sich bei diesem Stück nicht um eine Choralkantate handelt, hat Bach doch vier Choralstrophen eingeflochten. Sie stammen aus vier verschiedenen Liedern. Diese Kombination legt eine bewußte Textkonzeption nahe. Verbunden sind die Choräle jeweils durch Rezitative. Zwischen dem dritten und vierten Rezitativ steht eine besonders schöne und ausdrucksvolle Arie (Nr. 5). Der Wunsch „Ach schlage doch bald, selge Stunde, den allerletzten Glockenschlag“ reizt Bach, im Pizzicato der Streicher das Geläut von Sterbeglocken abzubilden. Die instrumentale Führung liegt bei den beiden Oboi d’amore; ihre Melodie scheint, sekundiert von einem Echo, stets im Nichts zu enden, um von einer harmonisch entgegengesetzten Position immer wieder neue Anläufe zur Vollendung zu nehmen. Ein ähnliches Bild hatte Bach bereits in der Weimarer Kantate BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (Satz 4) und auch später noch einmal in der „Trauer-Ode“ BWV 198, Satz 4 gezeichnet. Zurück zur kunstvollen Verschränkung der Textebenen. Das Evangelium des Tages enthielt die Geschichte von der Auferweckung des Jünglings zu Nain (Luk. 7, 11-17). Diesen Gedanken greift vor allem der Schlußchoral auf: „Weil du vom Tod erstanden bist“. Diese Zeile führt die Schlußzeilen des vorausgehenden Rezitativs fort: „So kann ich nun in frohem Sinnen mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen“. Martin Petzoldt nennt dies eine „Stichwortanknüpfung“. Die dritte Zeile dieser Choralstrophe verändert Bach jedoch im Sinne des gelesenen Evangeliums. Anstatt „Mein höchster Trost dein Auffahrt ist“ schreibt er nun „Dein letztes Wort mein Auffahrt ist“: „Das will nichts anderes sagen als dieses: Jesu letztes Wort über dem Leben eines Menschen lautet: ‘Jüngling [Mensch], ich sage dir: Stehe auf!’ (Luk. 7, 14c).

Mit einer geringfügigen, aber sprechenden Änderung steht damit der Inhalt der gesamten Kantate vor den Hörern“ (Petzoldt. S. 136).

Schon beim Eingangschor, einem ungewöhnlichen, aus zwei Choralstrophen mit verbindendem Rezitativ bestehenden Stück, fällt eine geringfügige, aber gewichtige Textänderung auf. Anstatt „Mit Fried fahr ich dahin“ schreibt Bach „Mit Freud fahr ich dahin“. Natürlich dient dies wieder dem Stichwortanschluß des Rezitativs: „Mit Freuden, ja mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden“; der Tenor-Solist betont diesen Gedanken mit einer ausgelassenen Koloratur. Der folgende, nach jeweils knappen motettischen Vorspielen zeilenweise vorgetragene Choral vereinigt dann beide Begriffe: „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“. Jedoch endet die ganze Kantate auch im Gedanken an die Freude „Drum fahr ich hin mit Freuden“. So also wird das Thema der Kantate, die Auferstehungshoffnung, von Anfang an durchgeführt; „Auferstehungshoffnung bedeutet Freude auch angesichts des Todes und lehrt den Tod anders zu sehen“ (Petzoldt, S. 137). Daß Bach im Schlußchoral der 1. Violine eine obligate Oberstimme zuweist, versieht diesen Gedanken mit jenseitigem Glanz.

*

Herr Christ, der einge Gottessohn BWV 96

Entstehung: zum 8. Oktober 1724
Bestimmung: 18. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Elisabeth Creutziger (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 5 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 22: 157 – NBA I/24: 3

Diese Kantate gehört zu der mit BWV 94 beginnenden Reihe von Stücken, in denen Bach der modernen Traversflöte eine wichtige Rolle zuweist. Sie gibt in der Arie Nr. 3 die „Seile der Liebe“ vor, mit der Jesus die Seele ziehen soll. Im Eingangschor hatte wohl derselbe Spieler zur Diskantblockflöte zu greifen, um in hoher Lage den Glanz des Morgensterns abzubilden, von dem im Text die Rede ist. In den beschwingten 9/8-Takt des übrigen Instrumentariums baut Bach den Chorsatz ein; verstärkt von einem Blasinstrument trägt ausnahmsweise der Alt, gleichsam aus dem Herzen des Satzes, den Cantus firmus vor. Ursprünglich spielte ein Horn diese Stimme mit. Bei einer späteren Aufführung, 1747, erklang – wie in der vorliegenden Aufnahme – eine Posaune; die Flöte ersetzte Bach zwischendurch (wohl 1734) durch ein Violoncello piccolo.

Es handelt sich um eine Choralkantate. Das Lied von Elisabeth Creutziger bot sich an, weil seine Eingangszeile bereits den schwierigen, im Evangelium vorgetragenen Gedanken thematisiert. Jesus fragt die Pharisäer nach dem Wesen des Messias, der doch bei den Propheten sowohl Davids Sohn als auch Davids Herr genannt wird (Matth. 22, 34-46). Weil die Pharisäer keine wissen, bietet das Rezitativ Nr. 2 dem Hörer folgende Antwort: David habe den Gottessohn bereits im Geist als seinen Herrn verehrt. Kein Wunder, daß der Text die komplizierte Theologie in der beschaulichen Flöten-Arie alsbald verläßt, um sich dem als wahr erkannten, liebenden Heiland und seiner Fürsprache zuzuwenden. An die schwankende Gesinnung der Gläubigen appelliert die knappe Arie Nr. 5. Streicher- und Bläserchor wechseln sich „bald zur Rechten, bald zur Linken“ ab, um im Mittelteil dem „weisen Führen“ der Gesangsstimme zu folgen.

What need I of this world BWV 94

Composed for: 6 August 1724
Performed on: 9th Sunday after Trinity
Text: After the chorale with the same opening line by Balthasar Kindermann (1664). Identical wording: verses 1, 7 and 8 (movements 1 and 8), 3 and 5 (in movements 3 and 5); reworded and extended (unknown poet): movements 2 to 7.
Complete editions: BG 22: 97 – NBA I/19: 45

This cantata from Bach's chorale cantata cycle is remarkable in two respects. Firstly, the final chorale contains two verses of the hymn which Bach had used for the text and music of his cantata. Secondly, the piece has an exceedingly virtuoso part for the flute.

The text issue can be easily explained. The hymn by Balthasar Kindermann has eight verses. As usual, Bach used the first verse for his opening movement. Texts based loosely on verses 2, 4 and 6 are found in the arias, with the sixth verse quoted in two arias, movements 6 and 7. Bach skilfully creates different moods for the verses in his libretto, although the texts of both pieces essentially focus on the same theme: Reject all worldly vanity, do penance and be pious (the Gospel readings of the day were along much the same general lines: 1. Cor. 10, 6-13, and Luke 16, 1-9). The tenor aria owes its dance-like nature to its opening line "The world can its delight and joy", while the soprano aria has a fitting accompaniment by the oboe d'amore for the text "I will alone my Jesus love now".

Bach quotes from verses 3 and 5 in his recitatives no. 3 and no. 5. In both cases the quotations stand out in *arioso* mode against the free texts: in recitative no. 3 they are accompanied by the two oboes d'amore, in no. 5 only by the continuo. With the usual emphasis on *affekt*, the basso continuo represents thoughts such as sadness, contempt and humiliation in chromatically descending lines. Thus the final verses are left for the final chorale.

In bass aria no. 2 Bach gives the text special emphasis. "The world is like a haze and shadow" is translated into hurried rising and falling movements. The "deluded world" and its riches in alto aria no. 4 give Bach an opportunity to write an expressive obbligato part for the flute. A trill seconds the "false pretence", agile lines the "riches", bold harmonies the "snare". And on the words "idle mammon" the movement becomes more agitated, you can virtually hear coins ringing in the flute part. Still the mood of this piece in E minor reminds us of the *Benedictus* from the B Minor Mass.

After the cantata performed the previous Sunday BWV 107 (Why wouldst thou then be saddened), with a cast of two flutes, this cantata was the first of a whole series according the instrument a major role on virtually all the following Sundays (BWV 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115). Bach must have had a virtuoso flutist at his disposal, possibly a student at the local university, to convey this instrumental colour on the service, especially as the aim of this work was obviously to paint a seductive (and therefore reprehensible) picture of the world and its temptations. Bach had just become familiar with the flute in Köthen – it was the most modern instrument of his day, before flute-playing Prussian King Frederick and Bach's son Carl Philipp Emanuel turned it into an icon of the *empfindsamer Stil* (sensitive style) in the early 18th century (cf. EDITION BACH-AKADEMIE vol. 121).

Let's go back to the opening chorus. It starts in the style of a flute concerto. We can hear allusions to the chorale tune in the strings. Still, the flute theme is also based on the chorale; if you just listen to the peaks of the part with its alternating notes, you will easily recognise the seventh line of the tune. The choir interpolates with a simple, four-part setting; occasionally the soprano starts the melody on its own. Even if it wasn't Bach's intention to show the contrast between the busy world and heavenly peace, it's well worth considering this possibility when listening to this wonderful composition.

*

Lord Christ, he is my being BWV 95

Composed for: 12 September 1723
Performed on: 16th Sunday after Trinity
Text: Unknown poet. Movement 1 using the 1st verses of the chorales *Christus, der ist mein Leben* (Jena 1609) and *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* by Martin Luther (1524, after Luke 2, 29-32). Movement 3: verse 1 of the chorale *Valet will ich dir geben* by Valerius Herberger (1613). Movement 7: verse 4 of the chorale *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* by Nikolaus Herman (1560).
Complete editions: BG 22: 131 – NBA I/23: 67

Martin Petzoldt (in: *Die Welt der Bach-Kantaten,* vol. 3, Stuttgart 1999, p. 135 ff.) used this cantata from Bach's first year in Leipzig to explain two principles according to which Bach and his poets combined biblical, madrigalesque and other song elements in a coherent libretto: one was the "keyword principle" and the other the "biblical-theological principle". Although this composition is not a chorale cantata, it features verses from four different chorales. This combination would suggest a well-considered libretto design.

The chorales are connected by recitatives. Between the third and fourth recitatives comes an expressive aria of exceptional beauty (no. 5). The command "Ah strike thou, then, soon, happy hour, that last and final tolling stroke" tempted Bach to imitate the tolling of death knells in the pizzicato strings. The two oboes d'amore lead the instruments; their melody, seconded by an echo, always seems to end in a void only to take new runs towards perfection from the opposite harmonic position. Bach had used a similar image in his Weimar cantata BWV 161 "Come, oh death, thou sweetest hour" (movement 4) and later again in his Ode to grief (BWV 198), movement 4.

Back to the skilful blending of text levels. The Gospel reading of the day was about the raising of the son of the widow of Nain (Luke 7, 11-17). There is an allusion to this in the final chorale: "Since thou from death arisen art". This line continues the final lines of the preceding recitative: "So I can now with happy spirit my blessed resurrection ground upon my Saviour". Martin Petzoldt calls this a "keyword allusion". But Bach changed the third line of this chorale verse to fit the Gospel reading. Instead of "My greatest comfort thy rising is" he writes "Thy final word my rising is": "In other words, Jesus' final word about the life of man is "Young man, I say unto thee, Arise!" (Luke 7, 14). Except for a minor but significant change, the listener finds the topic of the whole cantata in these words" (Petzoldt. p. 136).

The opening chorus, an unusual composition featuring two chorale verses with a linking recitative, is striking for a minor but significant text modification. Instead of "With peace I will depart" Bach writes "With joy I will depart". Of course, this serves as a keyword link to the recitative: "With gladness, yea, with joyful heart I'll take hence my departure"; the solo tenor emphasises this thought with an exuberant coloratura. The following chorale, performed line by line with brief motet-like interpolations combines the two terms: "With peace and joy do I depart". But the whole cantata still ends with thoughts of joy "So I depart with pleasure". Therefore, the topic of the cantata, the hope of resurrection is executed right from the start; "The hope of resurrection means joy even in the face of death and teaches us to see death in a different light" (Petzoldt, p. 137). By giving the first violin an obbligato top part in the final chorale, Bach adds otherworldly radiance to this thought.

*

Lord Christ, the only Son of God BWV 96

Composed for: 8 October 1724
Performed on: 18th Sunday after Trinity
Text: After the chorale with the same opening line by Elisabeth Creutziger (1524). Identical wording: verses 1 and 5 (movements 1 and 6); reworded (unknown poet): verses 2 to 4 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 22: 157 – NBA I/24: 3

This cantata is one of the compositions, starting with BWV 94, where Bach accorded the modern flute a major role. In aria no. 3 it provides the "bonds of affection" by which Jesus should draw the spirit. In the opening chorus the same player probably had to use a sopranino recorder to convey the light of the morning star mentioned in the text in a suitably high register. Bach adds a choir setting in swinging 9/8 time like the remaining instrumental score. Amplified by a wind instrument, for once the alto performs the cantus firmus, as it were from the heart of the setting. Originally a horn had accompanied this part. A later performance in 1747 featured a trombone – like in the present recording; Bach would later replace the flute (probably in 1734) by a violoncello piccolo.

This is a chorale cantata. The hymn by Elisabeth Creutziger was a suitable choice, because its opening line already features the difficult topic of the Gospel reading. Jesus asks the Pharisees about the nature of the Messiah, which the prophets both call David's son and David's lord (Matthew 22, 34-46). Because the Pharisees are at a loss for an answer, recitative no. 2 provides the listener with a solution: in his heart, David had already honoured the Son of God as his Lord. No wonder that the text soon departs from this complex theology in the contemplative flute aria, and turns to the true and loving Lord and his kindness. The short aria no. 5 appeals to the fickleness of the congregation. Strings and wind instruments alternate in "to the right side, to the left side" only to follow the "wise guidance" of the vocal part.

Que m'importe le monde BWV 94

Création: le 6 août 1724
Destination: pour le 9ème dimanche après la Trinité
Texte: d'après le choral qui a le même début de Balthasar Kindermann (1664). Conservées mot pour mot : strophes 1, 7 et 8 (Mouvements 1 et 8) ainsi que 3 et 5 (au sein des mouvements 3 et 5); remaniés et/ou rallongés (poète inconnu): mouvements 2 à 7.
Éditions complètes: BG 22: 97 – NBA I/19: 45

Cette cantate qui est issue du cycle de cantates-chorals de Bach, est remarquable sous deux points de vue. En premier lieu, le choral final comprend deux strophes du lied sur le texte et la musique duquel Bach écrivit la cantate. En deuxième lieu, le morceau contient une partie particulièrement virtuose à laquelle la flûte traversière s'adonne avec joie.

La structure de la cantate est assez facile à expliquer. Le lied de Balthasar Kindermann comprend huit strophes. Comme il le faisait usuellement, Bach reprend ici la première strophe du lied pour en faire son mouvement d'introduction. On retrouve dans les airs les strophes 2, 4 et 6, remaniées avec une certaine liberté, la sixième strophe étant répartie sur les deux airs n° 6 et 7. Bach forme avec grande habileté pour eux un phrasé de base à chaque fois différent à partir du texte quoique les textes des deux morceaux aient en principe la même teneur: rejeter les fallacieuses apparences du monde, faire pénitence et preuve de foi (les lectures du jour: 1 Corinthiens 10, 6-13 et Luc 16, 1-9 suggéraient de telles réflexions qui étaient d'ordre plutôt général). L'air du ténor prend un caractère dansant dès le vers d'introduction «Die Welt kann ihre Lust und Freud» (Le monde ne peut tenir en estime) alors que l'air du soprano s'orne d'une partie de hautbois d'amour adaptée au passage «Ich will nur meinen Jesum lieben» (Je ne veux qu'aimer mon Jésus).

Bach intègre les strophes n° 3 et n° 5 dans les récitatifs n° 3 et n° 5 sous forme de citations. Dans les deux cas, les citations de texte sont mises en relief en *arioso* par rapport aux textes libres: flanquées de deux hautbois d'amour dans le récitatif n° 3, soutenues par le continuo dans le n° 5. La basse continue dessine de sa manière habituelle, riche en émotions, les pensées, comme l'inquiétude, le mépris et l'outrage, en lignes chromatiques descendantes. Ainsi il ne reste plus que les dernières strophes du cantique qui, elles, se déploient dans le choral final.

Bach décalque le texte d'une manière particulièrement énergique dans l'air de basse n° 2. Le premier vers «Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten» (Le monde est tel une fumée, une ombre) est représenté en mouvements fugitifs d'allées et venues. Bach profite de l'image du monde aveuglé («Betörte Welt») et de ses richesses, dans l'air d'alto n° 4, pour gratifier la flûte traversière d'une partie en obligé expressive. Une trille accompagne les fallacieuses apparences («falschen Schein»), des lignes mouvementées dessinent la richesse («Reichtum»), des harmonies risquées les duperies («Betrug»). Au moment où l'on compte le vain Mammon («eitlen Mammon»), le mouvement commence à s'agiter, on entend littéralement les pièces de monnaies tinter dans la partie jouée par la flûte. Ce nonobstant, la gestuelle de ce morceau en mi mineur rappelle le «Benedictus» de la Messe en si mineur.

Après la cantate jouée le dimanche d'avant, BWV 107 («Was willst du dich betrüben») (Pourquoi vouloir t'attrister) dans laquelle Bach fait jouer deux flûtes traversières, cette cantate ouvre une série complète de cantates

qui attribuent à cet instrument un rôle de premier rang et qui seront exécutées presque tous les dimanches des semaines suivantes (BWV 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115). Bach aura probablement eu un flûtiste de valeur à ses côtés, peut-être un étudiant de l'Université. Ceci lui permit d'ouvrir la voie à cette nouvelle couleur instrumentale dans le service religieux, d'autant plus que, dans ce morceau, il s'agissait manifestement de reproduire l'image de la séduction (donc à refuser) du monde et de ses tentations. Bach venait d'apprendre à connaître la flûte traversière à Köthen – elle était devenue l'instrument le plus moderne de cette époque avant de devenir un véritable instrument culte de la musique sentimentale sous l'influence du roi de Prusse Frédéric qui jouait lui-même de la flûte, et du fils de Bach, Carl Philipp Emanuel (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 121).

Jetons encore un regard sur le chœur d'introduction. Il commence comme un concert de flûte. Les cordes rappellent la mélodie du choral. Les motifs de la flûte découlent néanmoins aussi du choral; si l'on n'entend que les points culminants de la partie composée de notes alternantes, on découvre aisément alors le septième vers du lied. Le chœur y chante vers après vers une phrase simple, à quatre voix; le soprano reprend de temps en temps le début de la mélodie en soliste. Même si Bach n'avait pas voulu illustrer le contraste entre le monde affairé et la paix céleste, cela vaut la peine de penser à cette éventualité en écoutant ce merveilleux morceau.

*

Le Christ est ma vie BWV 95

Création: le 12 septembre 1723
Destination: pour le 16ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1 avec l'emploi de la première strophe des chorals «Christus, der ist mein Leben» (Christ qui est ma vie) (Iéna 1609) et «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (Je m'en vais dans la paix et la joie) de Martin Luther (1524, selon Luc 2, 29-32). Mouvement 3: strophe 1 du choral «Valet will ich dir geben» de Valerius Herberger (1613). Mouvement 7: strophe 4 du choral «Wenn mein Stündlein vorhanden ist» (Quand mon heure sera arrivée) de Nikolaus Herman (1560).
Éditions complètes: BG 22: 131 – NBA I/23: 67

Cette cantate, datant de la première année de fonction de Bach à Leipzig, a donné l'occasion à Martin Petzoldt (dans : Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, Stuttgart 1999, page 135 et suivantes) d'expliquer deux principes suivant lesquels Bach et son librettiste faisaient la liaison entre des éléments bibliques, des éléments de madrigal et d'autres appartenant au domaine du lied avec le texte: il s'agit du «principe des mots-clés» et du «principe biblique et théologique». Même si dans ce morceau, il ne s'agit pas de cantate-choral, Bach y a quand même inséré quatre strophes de choral. Elles proviennent de quatre lieds différents. Cette combinaison nous suggère que son texte a été conçu en connaissance de cause.

Chaque choral est relié à l'autre par un récitatif. Un air (n° 5) exceptionnellement beau et expressif est placé entre le troisième et le quatrième récitatif. Le souhait exprimé dans le premier vers «Ach schlage doch bald, selge Stunde, den allerletzten Glockenschlag» (Ah! ne tarde pas à sonner, heure bénie) incite Bach à faire reproduire le son du glas par un pizzicato des cordes. Au niveau des in-

struments, ce sont les deux hautbois d'amour qui conduisent la pièce; leur mélodie, secondée d'un écho, semble toujours ne mener à rien et reprend incessamment de nouveaux départs, démarrant sur une position harmonique opposée pour arriver enfin à l'accomplissement. Bach avait déjà esquissé une image similaire dans le cantate de Weimar BWV 161 «Komm, du süße Todesstunde» (Viens, douce heure de la mort) (Mouvement 4) et une fois encore plus tard dans l'Ode funèbre («Trauer-Ode») BWV 198, mouvement 4.

Retournons aux entrecroisements, exécutés avec grande habilité entre les différents niveaux du texte. L'Évangile lu ce jour contenait l'histoire de la résurrection du fils de la veuve Naïn (Luc 7, 11-17). C'est avant tout le choral final qui reprendra cette idée: «Weil du vom Tod erstanden bist» (Puisque tu es ressuscité de la mort). Ce vers reprend les vers finaux du récitatif précédent et les complète: «So kann ich nun in frohem Sinnen mein selig Auferstehn auf meinen Heiland gründen» (C'est pourquoi, je ne peux que dans la joie, fonder ma bienheureuse résurrection sur mon Sauveur). Martin Petzoldt appelle ceci «association par le moyen des mots-clés». Bach transforme cependant le troisième vers de cette strophe de choral dans le sens de l'Évangile lu ce jour. Au lieu d'écrire «Mein höchster Trost dein Auffahrt ist» (Mon dernier réconfort est ta montée au ciel), il écrit alors «Dein letztes Wort mein Auffahrt ist» (Ta dernière parole est ma montée au ciel): «Cela ne signifie rien d'autre que ceci: la dernière parole de Jésus jugeant la vie d'un homme est: 'Jeune homme [homme], je te le dis, lève-toi! (Luc 7, 14c). Bach présente ici aux auditeurs le contenu de toute la cantate en se servant d'un artifice qui n'est qu'une modification minime mais parlante» (Petzoldt. page 136).

Dès le chœur d'introduction, une pièce inhabituelle, composée de deux strophes de choral avec un récitatif en tant que liaison, notre attention est attirée par une modification du texte minime, mais d'importance. Au lieu de «Mit Fried fahr ich dahin» (Dans la paix, je pars pour l'au-delà), Bach écrit «Mit Freud fahr ich dahin» (Avec joie, je pars pour l'au-delà). Ceci est bien sûr à nouveau au service de la liaison avec le récitatif suivant le principe des mots-clés: «Mit Freuden, ja mit Herzenslust will ich von hinnen scheiden» (C'est avec joies, oui d'un cœur réjoui, que je veux quitter ce monde); le soliste ténor accentue cette idée en chantant des vocalises exubérantes. Le choral suivant, interprété vers après vers après de brefs préludes en motet, réunit ensuite les deux notions: «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (Avec paix et joie, je quitte le monde). Mais la cantate se termine aussi sur l'idée de la joie «Drum fahr ich hin mit Freuden» (C'est pourquoi je quitte ce monde dans la joie). C'est ainsi que le thème de la cantate, l'espoir de la résurrection, est accompli dès le début; «l'espoir de la résurrection se traduit par la joie, même en présence de la mort, et apprend à voir la mort d'une autre façon» (Petzoldt, page 137). Le fait que Bach attribue au violon I une voix supérieure en obligé, lui donne un éclat d'au-delà.

*

Christ notre Seigneur, le Fils unique de Dieu
BWV 96

Création: le 8 octobre 1724
Destination: pour le 18ème dimanche après la Trinité
Texte: d'après le choral qui a le même début de Elisabeth Creutziger (1524). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 5 (mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 22: 157 – NBA I/24: 3

Cette cantate fait partie de la série des pièces qui commença par la BWV 94, pièces dans lesquelles Bach attribue à la flûte traversière moderne un rôle important. Dans l'air n° 3, elle interprète les liens de l'amour («Seile der Liebe») avec lesquels Jésus doit attirer l'âme. Dans le chœur d'introduction, le même flûtiste devait sans doute se munir d'une flûte à bec et planer au-dessus de l'ensemble afin d'illustrer, en notes élevées, l'éclat de l'étoile du matin dont il est question dans le texte. Bach insère le mouvement de chœur dans la mesure enjouée à 9/8 du reste des instruments; l'alto soutenu par un instrument à vent chante exceptionnellement le cantus firmus, pour ainsi dire partant du cœur du mouvement. À l'origine, ce registre était joué par un cor. Lors d'une reprise de l'œuvre, en 1747, le cor fut remplacé – comme dans l'enregistrement présent – par un trombone; Bach remplaçait de temps en temps (en 1734 par exemple) la flûte par un violoncello piccolo.

Il s'agit d'une cantate-choral. Le lied de Elisabeth Creutziger s'imposait parce que les premiers vers de ce texte avaient déjà pour thème les idées contenues dans l'Évangile. Jésus demande aux Pharisiens ce qu'ils pensent du Messie qui est nommé par les prophètes aussi bien fils de David que Seigneur (Matthieu 22, 34-46). Puisque les Pharisiens ne peuvent lui répondre, le récitatif n° 2 offre à l'auditeur la réponse qui est la suivante: David avait déjà vénéré le Fils de Dieu en esprit en le considérant comme son Seigneur. Il n'est pas étonnant que le texte quitte peu après cette complication d'ordre théologique en un air de flûte paisible afin de se tourner vers le Sauveur plein d'amour, reconnu comme véritable en lui demandant son intercession. Le bref air n° 5 fait appel aux convictions vacillantes des croyants. Le chœur des cordes et des instruments à vent s'alternent l'un et l'autre «bald zur Rechten, bald zur Linken» (tantôt à droite, tantôt à gauche) pour enfin suivre ensemble dans la partie du milieu la sage main conductrice («weisen Führen») des registres des voix.

El mundo qué me interesa BWV 94

Génesis: para el 6 de agosto de 1724
Destino: domingo IX después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según el coral del mismo comienzo de Balthasar Kindermann (1664). Literalmente conservadas: las estrofas 1, 7 y 8 (movimientos 1 y 8) así como la 3 y la 5 (dentro de los movimientos 3 y 5); retocados y ampliados (por autor desconocido): los movimientos 2 a 7.
Ediciones completas: BG 22: 97 – NBA I/19: 45

Esta cantata, perteneciente al ciclo anual de cantatas corales de Bach es digna de atención en doble sentido. Por una parte, el coral final abarca dos estrofas de la canción sobre cuyo texto y música escribió Bach la totalidad de la cantata. Y por otra, la pieza contiene una parte decididamente virtuosa para flauta travesera.

Resulta en cierto sentido fácil de explicar la configuración del texto. La canción de Balthasar Kindermann comprende ocho estrofas. Como es habitual Bach toma la primera estrofa para el movimiento de entrada. Las estrofas 2, 4 y 6 se encuentran libremente retocadas en las arias distribuyéndose la estrofa sexta en dos arias, la número 6 y la número 7. Bach configura magistralmente para ella un gesto básico diferente en cada caso según el texto, a pesar de que la letra de ambas piezas tiene en principio el mismo contenido: rechazar la vanidad del mundo para ejercitarse en la penitencia y en la fe (ideas de carácter más bien general que rondan alrededor de las lecturas del día: 1ª Corintios 10, 6-13 y Lucas 16, 1-9). El aria de tenor toma su carácter coreográfico del versículo inicial "El mundo sus placeres y alegría", mientras el aria de soprano recibe con el oboe d'amore un atributo que encaja con el fragmento "Sólo a mi Jesús amar quiero".

Las estrofas número 3 y número 5 son montadas por Bach como textos literales dentro de los recitativos número 3 y número 5. En ambos casos los textos citados se hacen contrastar por encima de los textos libres *arioso*: en el recitativo número 3 flanqueado por los dos oboes d'amore, y en el número 5 sólo con el apoyo del continuo. En su estilo habitualmente cargado de afecto, el basso continuo dibuja en descendentes líneas cromáticas ideas como la aflicción, el desprecio y el escarnio. De este modo vienen a resultar superfluas las estrofas finales para el coral de cierre.

Con especial énfasis dibuja Bach el texto en el aria de bajo número 2. La frase "El mundo cual humo y sombra es" queda interpretada en fugaces movimientos ascendentes y descendentes. El "aturdido mundo" y su opulencia son retomados posteriormente por Bach en el aria de contralto número 4 como ocasión para que la flauta travesera reflexione con un fragmento obligado muy expresivo. Un quiebro secunda la "falsa apariencia", mientras la "opulencia" se refleja en líneas movidas y el "engaño" en armónicos atrevimientos. Al contar al "vanidoso Mamón" (= dinero), el movimiento resulta más dinámico y se oye el tintineo de las monedas formalmente en el fragmento que interpreta la flauta. Por otro lado, el gesto de esta pieza que se queda en mi menor recuerda el "Benedictus" de la misa en si menor.

Después de la cantata BWV 107 ("No te turbes") interpretada el domingo anterior, en la cual coloca Bach dos flautas traveseras, ésta forma el antecompás de toda una serie de cantatas en las que se atribuye un papel muy importante a este instrumento, a lo largo de casi todos los domingos sucesivos (BWV 113, 78, 99, 8, 130, 114, 96, 180, 115). Bach habrá tenido al alcance de la mano un eficiente flautista, probablemente un estudiante uni-

versitario, para dar acceso a este matiz instrumental incluso dentro del servicio religioso, especialmente teniendo en cuenta que de lo que se trataba en esta pieza era de dibujar una imagen seductora (por tanto cautivadora) del mundo y sus hechizos. Bach había conocido precisamente en Köthen la flauta travesera, que era el instrumento más moderno de aquella época, antes de llegar a convertirse en un instrumento de culto a la música sensible (cfr. EDITION BACHAKADEMIE vol. 121) bajo el reinado de Federico de Prusia, que tocaba ese instrumento, y en tiempos del hijo de Bach Carl Philipp Emanuel.

Nos queda echar un vistazo al coro de entrada. Comienza al estilo de un concierto para flauta. Se pueden oír reminiscencias de la melodía coral en la parte dedicada a instrumentos de arco. Pero también el conjunto de motivos de flauta toma su origen del coral; si sólo se oyen las notas descollantes de la parte compuesta de tonos cambiantes, no es difícil descubrir el séptimo versículo de la canción. El coro canta versículo a versículo un movimiento sencillo a cuatro voces; ocasionalmente comienza solo el soprano con la melodía. Aunque Bach no pretendiera reflejar la contraposición entre el atosigado mundo y la paz celestial, merece la pena reflexionar sobre esta posibilidad al escuchar esta pieza tan admirable.

*

Cristo es mi vida BWV 95

Génesis: para el 12 de septiembre de 1723
Destino: domingo XVI después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: poeta desconocido. Movimiento 1 con aplicación de la correspondiente primera estrofa de cada uno de los corales "Cristo es mi vida" (Jena 1609) y "Con paz y alegría caminaré" de Martín Lutero (1524, según Lucas 2, 29-32). Movimiento 3: estrofa primera del coral "Te daré mi despedida" de Valerius Herberger (1613). Movimiento 7: estrofa cuarta del coral "Cuando llegue mi hora" de Nikolaus Herman (1560).
Ediciones completas: BG 22: 131 – NBA I/23: 67

Esta cantata, procedente del primer año del ejercicio de su cargo por parte de Bach en Leipzig ha dado ocasión a Martin Petzoldt (en: El mundo de las cantatas de Bach, volumen 3, Stuttgart 1999, pág. 135 ss.) para explicar dos principios con los que Bach y sus autores combinan textualmente elementos bíblicos con otros madrigaleños y de tipo trovadoresco. Son el "principio epigráfico" y el "principio bíblico-teológico". Pese a que esta pieza no es una cantata coral, Bach ha entrelazado en ella cuatro estrofas corales. Su origen arranca de cuatro canciones distintas. Esta combinación concuerda con una forma consciente de concebir el texto.

Los corales se unen entre sí mediante recitativos. Entre el tercero y el cuarto recitativo aparece un aria extraordinariamente bella y expresiva (la número 5). El deseo "¡Ay, taña pronto, bendita hora, la última campanada!" sugiere a Bach la idea de imitar con el pizzicato de los instrumentos de arco el sonido de las campanas fúnebres. La conducción instrumental estriba en los dos oboes d'amore; su melodía, secundada por un eco, pare-

ce acabar siempre en la nada para retomar nuevos impulsos hacia la consumación partiendo de una posición armónicamente opuesta. Una imagen parecida es la que ya había dibujado Bach en la cantata de Weimar BWV 161 "Ven, dulce hora de la muerte" (movimiento 4) y también, posteriormente de nuevo, en la "Oda fúnebre" BWV 198, movimiento 4.

Pero volvamos a la artística delimitación de los diferentes planos del texto. El Evangelio del día relata la historia de la resurrección del joven de Naín (Lucas 7, 11-17). A esta idea recurre sobre todo el coral final: " Pues que Tú de la muerte has resucitado". Este verso hace abocar allí las líneas finales del recitativo precedente: "Y que el sentido y todos los anhelos Y pensamientos en Ti ponga". Martin Petzoldt llama a esto "vinculación epigráfica". Pero Bach modifica el tercer versículo de esta estrofa coral en el sentido del Evangelio que se ha leído. Y así, en lugar de "Mi máximo consuelo es tu ascensión", escribe "Tu última palabra es mi ascensión": "No quiero decir otra cosa que esto: la última palabra de Jesús sobre la vida de un ser humano es: 'Joven [ser humano], yo te digo: levántate' (Lucas 7, 14c). Con una pequeña, pero elocuente modificación aparece así el contenido de toda la cantata ante los oyentes" (Petzoldt, pág. 136).

Ya en el coro de entrada, una insólita pieza que consta de dos estrofas corales con el recitativo que les sirve de unión, llama la atención un pequeño pero importante cambio del texto. En lugar de "Y voy con paz" escribe Bach "Y voy con alegría". Lógicamente esto sirve otra vez para la conexión epigráfica del recitativo: "Con alegría, Sí, con alegría del corazón morir quiero"; el solista tenor subraya esta idea con una matización distendida. El siguiente coral presentado verso a verso después de un preámbulo escasamente motético, combina posteriormente ambos conceptos: "En paz y con alegría voy". Pero la cantata finaliza plenamente con la idea de la alegría: "Por eso allí con alegría voy". Así pues se hace recorrer el tema de la cantata, la esperanza en la resurrección, desde el principio hasta el final; "la esperanza en la resurrección significa alegría incluso frente a la muerte y nos enseña a encarar la muerte con otros ojo" (Petzoldt, pág. 137). El hecho de que Bach asigne al violín primero una voz alta obligada en el coral de cierre, aporta a estas ideas un esplendor trascendental.

*

Señor Cristo, único Hijo de Dios BWV 96

Génesis: para el 8 de octubre de 1724
Destino: domingo XVIII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según el coral del mismo principio, obra de Elisabeth Creutziger (1524). Se mantienen literalmente: las estrofas 1 y 5 (movimientos 1 y 6); están retocadas (por autor desconocido): las estrofas 2 a 4 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 22: 157 – NBA I/24: 3

Esta cantata forma parte de la serie de piezas que comienza con la BWV 94, en las que Bach atribuye un papel importante a la moderna flauta travesera. En el aria número 3 representa a la "cuerda del amor" con la que Jesús quiere atraerse al alma. En el coro de entrada, quizá el mismo músico debía pasarse a la flauta dulce tiple para configurar a gran altura el esplendor del lucero del alba, aludido por el texto. En el agitado compás

9/8 del restante instrumental coloca Bach el movimiento coral; reforzado por un instrumento de aire, el contralto interpreta excepcionalmente el cantus firmus partiendo inmediatamente del núcleo del movimiento. En un principio esta voz se cantaba simultáneamente por una trompeta. En una interpretación posterior, en 1747, sonaría un trombón como ocurre en la presente grabación; entre tanto (tal vez en 1734), Bach había sustituido la flauta por un violoncello piccolo.

Se trata de una cantata coral. La canción de Elisabeth Creutziger se brindaba para ello porque ya el mismo verso inicial toma como tema la difícil idea expuesta en el Evangelio. Jesús pregunta a los fariseos por la personalidad del Mesías, al que los profetas llaman Hijo de David y al mismo tiempo Señor de David (Mateo 22, 34-46). Como los fariseos ignoran una respuesta, el recitativo número 2 ofrece al oyente la siguiente respuesta: David había adorado ya en espíritu al Hijo de Dios reconociéndolo como su Señor. Nada tiene pues de extraño que el texto abandone muy pronto esta complicada teología en la visualizada aria de flautas para dirigirse al Salvador tan amado y reconocido en su misión mediadora; la lacónica aria número 5 apela al vacilante pensamiento del creyente. Los coros de instrumentos de arco y de aire se va alternando “unas veces a la derecha y otras a la izquierda” para seguir la “sabia guía” de la voz cantora en la parte central.

Vol. 31

Kantaten • Cantatas

BWV 97-99

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 97), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 98-99)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 97-99), Friedrich Mauermann (BWV 97)

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:
BWV 97: Januar/Februar 1974, BWV 98: Februar/Oktober/Juli 1982, Juli 1983: BWV 99: Oktober/November 1979.

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/
Textos introductories y redacción:**
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Julián Aguirre Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

In allen meinen Taten *BWV 97 (30'04)*

In all my undertakings • Dans tous mes actes • En todas mis obras

Helen Donath - soprano • Helrun Gardow - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 98 (14'26)*

What God doth, that is rightly done • Ce que Dieu fait est bien fait • Cuanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 99 (16'52)*

What God doth, that is rightly done • Ce que Dieu fait est bien fait • Cuanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • John Bröcheler - basso • Bernhard Schmid - Corno • Peter-Lukas Graf, Andras Adorján - Flauto • Klaus Kärcher - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Peter Buck - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 97 **„In allen meinen Taten"**

No. 1	Versus 1 (Coro):	In allen meinen Taten	1	6:00
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Versus 2 (Aria, B):	Nichts ist es spat und frühe	2	3:30
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo Versus 3 (T):	Es kann mir nichts geschehen	3	0:43
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria Versus 4 (T):	Ich traue seiner Gnaden	4	6:28
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo Versus 5 (A):	Er wolle meiner Sünden	5	0:56
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria Versus 6 (A):	Leg ich mich späte nieder	6	4:38
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Duetto Versus 7 (S, B):	Hat er es denn beschlossen	7	3:32
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Versus 8 (Aria, S):	Ihm hab ich mich ergeben	8	3:17
	Oboe I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 9	Choral Versus ultimus:	So sei nun, Seele, deine	9	1:00
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
Total Time BWV 97				30:04

BWV 98 **„Was Gott tut, das ist wohlgetan"**

No. 1	Coro:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	10	3:53
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Ach Gott! wenn wirst du mich einmal	11	1:12
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (S):	Hört, ihr Augen, auf zu weinen!	12	3:50
	Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (A):	Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluß	13	1:26
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (B):	Meinen Jesum laß ich nicht	14	4:05
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
Total Time BWV 98				14:26

BWV 99 **„Was Gott tut, das ist wohlgetan“**

No. 1	Coro:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	15	4:38
	Corno, Flauto, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Sein Wort der Wahrheit stehet fest	16	1:24
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Erschüttre dich nur nicht, verzagte Seele	17	5:57
	Flauto I, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund	18	1:24
	Violoncello, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Wenn des Kreuzes Bitterkeiten	19	2:34
	Flauto, Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	20	0:55
	Corno, Flauto in 8va, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 99 16:52

Total Time BWV 97, 98, 99 61:22

BWV 97

1. Coro

In allen meinen Taten
Laß ich den Höchsten raten,
Der alles kann und hat;
Er muß zu allen Dingen,
Solls anders wohl gelingen,
Selbst geben Rat und Tat.

1. Chorus 1

In all my undertakings
I let the Master counsel,
Who all things can and owns;
He must in ev'ry matter,
If it's to be accomplished,
Himself advise and act.

2. Aria

Nichts ist es spat und frühe
Um alle meine Mühe,
Mein Sorgen ist umsonst.
Er mags mit meinen Sachen
Nach seinem Willen machen,
Ich stells in seine Gunst.

2. Aria 2

Nought is too late or early
Despite my toil and labor,
My worry is in vain.
He may with all my dealings
Dispose as he is willing,
I give it to his care.

3. Recitativo

Es kann mir nichts geschehen,
Als was er hat versehen,
Und was mir selig ist:
Ich nehm es, wie ers gibet;
Was ihm von mir beliebet,
Das hab ich auch erkiest.

3. Recitative 3

For I can nought accomplish
But what he hath provided,
And what shall make me blest:
I take it as he gives it;
What he of me desireth
Is also what I choose.

1. Chœur

Dans tous mes actes
Je demande conseil au Très-Haut
Lui qui sait tout et possède tout;
Il doit, en toutes choses,
Pour qu'elles réussissent,
Donner lui-même conseil et aide.

2. Air

Il n'est jamais trop tard ou trop tôt
Pour tous mes efforts,
Mes soucis sont inutiles.
Il peut gouverner mes affaires
Selon sa volonté,
Je les lui laisse à sa disposition.

3. Récitatif

Il ne peut rien m'arriver
Que ce qu'il a prévu
Et ce qui fait mon grand bonheur:
Je le prends comme il le donne;
Ce qu'il désire de moi
Je l'ai aussi choisi.

1. Coro

En todas mis obras
Al Altísimo decidir dejo,
Quién todo puede y tiene;
El en todas las cosas,
Para que para bien sean,
Ha de dar consejo y actuar.

2. Aria

Nunca es demasiado tarde o demasiado pronto
Y todos mis esfuerzos,
Mis preocupaciones, en vano son.
Según Su voluntad
Para mi bien
Hace El en todo lo mío.

3. Recitativo

Nada pasarme puede
Sino lo que El haya previsto
Y cuanto por mi bien sea:
Como El dispone lo acepto;
Lo que El destinarme quiere
Yo mismo lo elijo.

4. Aria

Ich traue seiner Gnaden,
Die mich vor allem Schaden,
Vor allem Übel schützt.
Leb ich nach seinen Gesetzen,
So wird mich nichts verletzen,
Nichts fehlen, was mir nützt.

5. Recitativo

Er wolle meiner Sünden
In Gnaden mich entbinden,
Durchstreichen meine Schuld!
Er wird auf mein Verbrechen
Nicht stracks das Urteil sprechen
Und haben noch Geduld.

6. Aria

Leg ich mich späte nieder,
Erwache frühe wieder,
Lieg oder ziehe fort,
In Schwachheit und in Banden,
Und was mir stößt zuhanden,
So tröstet mich sein Wort.

7. Aria (Duetto)

Hat er es denn beschlossen,
So will ich unverdrossen
An mein Verhängnis gehn!
Kein Unfall unter allen
Wird mir zu harte fallen,
Ich will ihn überstehn.

4. Aria 4

I trust in his dear mercy,
Which me from ev'ry danger,
From ev'ry evil guards.
If I live by his commandments,
There will be nought to harm me,
Nought lacking that I need.

5. Recitative 5

May he seek from my error
In mercy to release me,
Extinguish all my wrongs!
He will for my transgressions
Not strict be in his judgement
And yet with me forbear.

6. Aria 6

Though I be late retiring,
Arise in early morning,
Rest or continue on,
In weakness and in bondage,
With ev'ry blow about me,
Yet comforts me his word.

7. Aria (Duet) 7

For if he hath decided,
Then will I uncomplaining
Unto my fate press on!
No mishap midst the many
Will seem to me too cruel,
I will them overcome.

4. Air

Je me fie à sa grâce
Qui me protège de tous les préjudices,
De tout mal.
Si je vis selon ses lois,
Rien ne pourra me blesser.
Rien ne me manquera de ce dont j'ai besoin.

5. Récitatif

Qu'il veuille dans sa grâce
Me décharger de mes péchés,
Rayer ma faute!
Il ne rendra pas sur-le-champ
Le verdict pour mon crime
Et se montrera encore patient.

6. Air

Que je me couche à une heure tardive,
Que je me réveille tôt le matin,
Que je repose ou que je me déplace,
Dans la faiblesse et dans les chaînes,
Quoiqu'il m'advienne,
Sa parole me réconforte.

7. Air (Duo)

S'il en a décidé ainsi,
Je veux sans mot dire
Courir à ma perte!
Nulle épreuve parmi toutes
Ne me sera trop dure,
Je la surmonterai.

4. Aria

En Su Gracia confío
Que a mí de todo daño,
De todo mal protege.
Si en Su Ley vivo
Nada dañarme podrá
Ni cuanto bien me haga faltará.

5. Recitativo

¡El quiere mis pecados
Por Su Gracia liberar,
Mi culpa tildar!
Por mi crimen
No pronunciará un veredicto fulminante
Sino que paciente es.

6. Aria

Al acostarme por la noche,
Al despertarme por la mañana,
Al reposar o al caminar,
En la debilidad o en la aflicción
Y todo cuanto me sucede,
Consuélame Su Palabra.

7. Aria (Dueto)

¡Si El así lo ha decidido,
Sin decir palabra quiero
Correr a mi nefasta suerte!
Ninguna vicisitud puede
Serme demasiado dura
Y todo soportarlo quiero.

8. Aria

Ihm hab ich mich ergeben
Zu sterben und zu leben,
Sobald er mir gebeut.
Es sei heut oder morgen,
Dafür laß ich ihn sorgen;
Er weiß die rechte Zeit.

8. Aria 8

To him I am committed
For dying and for living
Whene'er he me doth bid.
If this day or tomorrow
I leave to his attention;
He knows the proper time.

9. Choral

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

9. Chorale 9

To thee be true, o spirit,
and trust in him alone now
Who hath created thee;
Let happen what may happen,
Thy Father who's in heaven
In all things counsels well.

BWV 98

1. Coro

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

1. Chorale 10

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me;
So I yield him all power.

8. Air

À lui, je me suis livré
Pour la mort et la vie,
Dès qu'il l'exige,
Que ce soit aujourd'hui ou demain,
Je lui en laisse le soin;
Il connaît l'heure propice.

8. Aria

A El me he entregado
Para morir y para vivir
En toda sumisión.
Sea hoy o sea mañana,
A El lo encomiendo;
El tiempo oportuno El conoce.

9. Choral

Que mon âme t'appartienne
Et s'en remette seulement à celui
Qui t'a créé;
Advienne que pourra,
Ton Père dans les cieux
Sait prodiguer conseil en toute occasion.

9. Coral

Sé, pués, alma, tuya
Y confía sólo en Aquel
Que te ha creado;
Pase lo que pase
Tu Padre en las Alturas
Todo remedio conoce.

1. Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

1. Coro

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la aflicción
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Recitativo

Ach Gott! wenn wirst du mich einmal
Von meiner Leidensqual,
Von meiner Angst befreien?
Wie lange soll ich Tag und Nacht
Um Hülfe schreien?
Und ist kein Retter da!
Der Herr ist denen allen nah,
Die seiner Macht
Und seiner Huld vertrauen.
Drum will ich meine Zuversicht
Auf Gott alleine bauen,
Denn er verläßt die Seinen nicht!

3. Aria

Hört, ihr Augen, auf zu weinen!
Trag ich doch
Mit Geduld mein schweres Joch.
Gott, der Vater, lebet noch.
Von den Seinen
Läßt er keinen.
Hört, ihr Augen, auf zu weinen!

4. Recitativo

Gott hat ein Herz, das des Erbarmens Überfluß;
Und wenn der Mund vor seinen Ohren klagt
Und ihm des Kreuzes Schmerz
Im Glauben und Vertrauen sagt,
So bricht in ihm das Herz,
Daß er sich über uns erbarmen muß.
Er hält sein Wort;

2. Recitative 11

Ah, God! When shalt thou me at last
From my torment and pain,
And from my fear deliver?
How long then must I day and night
For help be crying?
And there's no savior here!
The Lord is to them all so near
Who in his might
And in his grace are trusting.
So I will all my confidence
On God alone establish,
For he betrays his people not.

3. Aria 12

Cease, ye eyes now, all your weeping!
For I bear
And endure my heavy yoke.
God, the Father, liveth still,
Of his people
None betraying.
Cease, ye eyes now, all your weeping!

4. Recitative 13

God hath a heart which with forgiveness overflows;
And when our voices in his hearing moan
And him the cross's pain
In faith and confidence recall,
So doth his heart then break,
That he must for our sake then pity take.
He keeps his word;

2. Récitatif

Ah! Dieu, quand me délivreras-tu
De mes tourments,
De ma peur?
Combien de temps devrai-je nuit et jour
Crier à l'aide?
Et il n'y a personne pour me sauver!
Le Seigneur est près de tous ceux
Qui ont confiance en sa puissance
Et en ses bonnes grâces
C'est pourquoi je veux fonder
Mon espoir sur Dieu seul,
Car il n'abandonne pas les siens.

3. Air

Cessez, mes yeux, de pleurer!
Je porte avec patience
Le joug qui m'opprime tant.
Dieu, le Père, qui est toujours vivant,
N'abandonne
Aucun des siens.
Cessez, mes yeux, de pleurer!

4. Récitatif

Dieu a un cœur qui déborde de miséricorde;
Et lorsque notre bouche se plaint à ses oreilles
Et lui dit la souffrance de la croix
Dans la foi et la confiance,
Son cœur se brise alors
Et il ne peut qu'avoir pitié de nous.
Il tient sa parole;

2. Recitativo

¡Ay, Dios! ¡Cuándo un día
De mi gran aflicción,
De mi temor me liberarás?
¿Hasta cuándo día y noche
Habré de rogar auxilio?
¡Y no hay salvador!
El Señor junto a aquellos está
Que en Su poder
Y en Su guarda confían.
Por eso mi confianza
En Dios poner quiero,
Pues El a los Suyos no abandona.

3. Aria

¡Dejad, ojos, de llorar!
Con paciencia
Llevaré pues mi pesado yugo.
Vive Dios Padre,
De los Suyos
A nadie abandona.
¡Dejad, ojos, de llorar!

4. Recitativo

El corazón de Dios colmado de misericordia está;
Y cuando la boca ante Sus oídos se lamenta
Y a El el dolor de la cruz
Con fervor y confianza expresa,
De tal manera Su corazón se conmueve
Que de nosotros sino apiadarse puede.
El Su Palabra mantiene;

Er saget: Klopfet an,
So wird euch aufgetan!
Drum laßt uns alsofort,
Wenn wir in höchsten Nöten schweben,
Das Herz zu Gott allein erheben!

He saith: Knock ye here,
And opened will it be!
So let us from this day,
When in supreme distress we hover,
Our hearts to God alone be lifting!

5. Aria

5. Aria 14

Meinen Jesum laß ich nicht,
Bis mich erst sein Angesicht
Wird erhören oder segnen.
Er allein
Soll mein Schutz in allem sein,
Was mir Übels kann begegnen.

I my Jesus shall not leave
Till me first his countenance
Shall give favor ot its blessing.
He alone
Shall my shield in all things be
Which with danger may confront me.

BWV 99

1. Coro

1. Chorus 15

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me.
So I yield him all power.

2. Recitativo

2. Recitative 16

Sein Wort der Wahrheit stehet fest
Und wird mich nicht betrügen,

His word of truth doth stand secure
And will not e'er betray me,

Il dit: frappez
Et on vous ouvrira!
C'est pourquoi, aussitôt
Que nous nous trouvons en grand danger,
Élevons notre cœur vers Dieu seul!

El dice: ¡llamad
Y se os abrirá!
¡Por eso sin tardanza
Cuando en la gran aflicción nos encontremos
Nuestro corazón a Dios solo alcemos!

5. Air

Je n'abandonne pas mon Seigneur Jésus
Jusqu'à ce que j'ai contemplé sa face,
Qu'il m'est exaucé ou béni.
Que Lui seul
Soit mon refuge dans tous les maux
Que je peux rencontrer.

5. Aria

A mi Jesús no dejo
Hasta que en Su presencia
Me oiga y bendiga.
El solo mi guarda
Ha de ser en todo mal
Que acontecerme pueda.

1. Chœur

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

1. Coro

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la aflicción
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Récitatif

Sa parole de vérité est inébranlable
Et ne me trompera pas;

2. Recitativo

Su palabra en la verdad firmemente se halla
Y no me engañará,

Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben läßt.
Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet,
So faßt mein Herze sich und lässet sich begnügen
An Gottes Vatertreu und Huld
Und hat Geduld,
Wenn mich ein Unfall rühret.
Gott kann mit seinen Allmachtshänden
Mein Unglück wenden.

For it the faithful lets not fall or to their ruin go.
Yea, since it on the path to life doth lead me,
My heart doth calm itself and findeth satisfaction
In God's paternal faith and care
And shall forbear
When I'm by mishap stricken.
God can with his own hands almighty
Change my misfortune.

3. Aria

Erschüttre dich nur nicht, verzagte Seele,
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!
Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,
So dir kein tödlich Gift einschenken kann,
Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

3. Aria 17

Disturb thyself do not, discouraged spirit,
If thee the cross's cup so bitter tastes!
God is thy wise physician, his wonders great,
Who can no fatal poison pour for thee,
E'en though its sweetness may quite hidden lie.

4. Recitativo

Nun, der von Ewigkeit geschloßne Bund
Bleibt meines Glaubens Grund.
Er spricht mit Zuversicht
Im Tod und Leben:
Gott ist mein Licht,
Ihm will ich mich ergeben.
Und haben alle Tage
Gleich ihre eigne Plage,
Doch auf das überstandne Leid,
Wenn man genug geweinet,
Kömmt endlich die Errettungszeit,
Da Gottes treuer Sinn erscheinet.

4. Recitative 18

Now, the eternally contracted bond
Bides e'er my faith firm base.
It saith with confidence
In death and living:
God is my light,
To him I am committed.
And though each day should offer
Its own peculiar torment,
Yet for the pain which is endured,
When we have done with weeping,
At last shall come salvation's day,
When God's true loyal will appeareth.

Parce qu'elle n'abandonne ni ne perd les fidèles.
Oui, parce qu'elle me conduit sur le chemin de la vie,
Mon cœur se ressaisit et se contente
Du dévouement paternel et des bonnes grâces de Dieu
Et montre patience
Lorsque l'adversité me frappe.
Dieu, avec ses mains toutes puissantes,
Peut détourner de moi mon malheur.

Pues que a los fieles ni caer ni corromperse deja.
Sí, así como el camino de la vida me muestra
Mi corazón lo acepta y se contenta.
En la paternal fidelidad y guardia de Dios
Me hallo y paciencia tengo
Cuando un mal me sobreviene.
Con Sus todopoderosas manos Dios puede
Mi infortunio en bien convertir.

3. Air

Ne frémis donc pas, âme découragée,
Si le calice de la croix est si amer!
Dieu est un médecin avisé et fait des miracles,
Il ne pourrait te servir de poison mortel
Même si la douceur en est cachée.

3. Aria

¡No te turbes, medrosa alma,
Porque el amargo cáliz de la cruz tan amargo sea!
Tu sabio médico y curador Dios es,
Cree que no te dará el mortal veneno,
Por más que no percibas la dulzura de Su remedio.

4. Récitatif

À présent, l'alliance scellée par l'éternité
Reste le fondement de ma foi.
Elle parle avec confiance
Dans la mort et dans la vie:
Dieu est ma lumière,
À lui, je veux me livrer.
Et même si tous les jours
Ont leurs propres tourments,
La souffrance étant surmontée,
Lorsqu'on a assez pleuré,
Viendra enfin le temps de la délivrance
Où la fidélité de Dieu se manifestera.

4. Recitativo

Ahora pues la alianza eterna
Cimiento de mi fe es.
Confianza me procura
En la muerte y en la vida:
Dios es mi luz,
A El entregarme quiero.
Y si todo día
Su mal consigo trae,
Tras el dolor soportar
Y mucho haber llorado
El tiempo de la salvación llega
En que la fidelidad de Dios se revela.

5. Aria (Duetto)

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
Mit des Fleisches Schwachheit streiten,
Ist es dennoch wohlgetan.
Wer das Kreuz durch falschen Wahn
Sich vor unerträglich schätzet,
Wird auch künftig nicht ergötzet.

5. Aria (Duet)

When the cross's bitter sorrows
With the flesh's weakness struggle,
It is ne'erless rightly done.
Who the cross through folly base
For himself too heavy reckons
Will e'en later have no pleasure.

6. 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.

6. 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.

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 (Duo)

Si l'amertume de la croix
S'attaque à la faiblesse de la chair,
Il en est pourtant bien ainsi.
Celui qui, dans une vaine folie,
Considère la croix comme supplice intolérable,
Ne se délectera pas non plus à l'avenir.

6. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait
Je veux m'en tenir à cela.
Il se peut que le danger, la mort et la misère
Me poussent sur la voie cruelle,
Mais mon Dieu me prendra
Tout paternellement
Dans ses bras;
C'est pourquoi je le laisse agir.

5. Aria (Dueto)

Si la amargura de la cruz
A la debilidad de la carne se suma
Por bien es.
Quien la cruz en su confusión
Insoportable considere
Tampoco en el futuro ensalzado será.

6. Coral

Cuanto Dios hace bien hecho está
En ello permanecer quiero.
Aunque sequedad, penuria,
Muerte y aflicción sienta,
Dios a mí
Paternalmente
En Sus brazos me sostendrá
Por eso Le dejo disponer.

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.

In allen meinen Taten BWV 97

Entstehung: 1734
Bestimmung: nicht bekannt
Text: Paul Fleming (1642, neunstrophige Liedfassung)
Gesamtausgaben: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

DEUTSCH

Ein ebenso herrliches wie rätselhaftes Stück! Mit einer herrschaftlichen Ouvertüre im französischen Stil, in deren zweiten Teil er die vom Sopran geführte, erste Choralstrophe einbaut, eröffnet Bach diese Kantate. Zwischen diesem Eingangssatz und dem Schlußchoral folgen zwei Rezitative und fünf Arien, eine davon ein Duett. Alle neun Sätze übernehmen, in unverändertem Wortlaut, Strophen aus dem Choral von Paul Fleming – ungewöhnlich, da Bach in seinen Choralkantaten den Originaltext gewöhnlich nur in den Rahmensätzen beibehielt, in den Binnensätzen jedoch auf Umdichtungen und Paraphrasen seiner Autoren vertraute.

Zehnmal hat Bach in seinem (soweit uns bekannten) Kantatenschaffen diesen Weg beschritten. Das erste Beispiel ist die bereits in Weimar entstandene, in Leipzig wohl zum Ende des Choralkantaten-Zyklus 1725 wiederaufgeführte Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4. Dann folgen, aus dem genannten Zyklus, BWV 107, in den Jahren bis 1726 noch BWV 137 und 129 sowie, ab 1731, BWV 112, 177 und 100. Mit diesen und der vorliegenden Kantate könnte Bach das Ziel verfolgt haben, den Ostern 1725 abgebrochenen Choralkantaten-Jahrgang zu vervollständigen, obwohl, wie gezeigt, dieser Jahrgang mit BWV 107 nur ein einziges Beispiel für einen ohne Zusätze durchkomponierten Choraltext enthält. BWV 117 und 192 schließlich scheinen zwischen 1728 und 1730 zu besonderen Anlässen entstanden zu sein. Auch von der vorliegenden Kantate kennen wir nur die handschriftlich angegebene Jahreszahl „1734“, nicht jedoch die Zuordnung zu einem bestimmten Sonntag.

Die enge Bindung an den Choraltext scheint Bach beflügelt zu haben, die musikalische Gestaltung von dem vorgegebenen melodischen Material zu lösen. So zeigt die Orchesterthematik im Eingangssatz keinerlei Anklänge an den Choral; vielmehr reizt die klanglich differenzierte Gestaltung durch Trios der Blasinstrumente und den akkordischen Abschluß des Chorsatzes. Im Schlußchoral wird die Choralmelodie durch die über dem Satz erklingenden, obligaten Violinstimmen ins Herz der nunmehrigen Siebenstimmigkeit eingebettet anstatt sie zu führen.

Satz 2, eine Continuo-Arie für Baß, verarbeitet ein schwungvolles und textbetontes Motiv. Der Tenor-Arie Nr. 4 gibt Bach eine virtuos geführte Stimme für Solo-Violine bei, deren Auftaktmotiv dem nach Dur gewandelten Beginn der „Erbarme dich“-Arie aus der Matthäus-Passion ähnelt. Worte wie „Schaden“ und „Übel“ werden harmonisch ausgedeutet, das umfassende Attribut „alle“ durch ausgedehnte Koloraturen, „Leben“ durch einen Halteton. Gab es einen besonderen Anlaß, einen Violinspieler so hervortreten zu lassen?

Die von Streichern begleitete Alt-Arie Nr. 6 findet sprechende Motive für Textworte wie „Niederlegen“ oder „Erwachen“. Das Duett Nr. 7 scheint den Gegensatz zwischen „er“ und „ich“ durch die Übertragung des Textes auf zwei Personen zu verfolgen, während die letzte Arie der Kantate durch ihre liedhafte, musikantische Grazie anspricht.

*

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 98

Entstehung: zum 10. November 1726
Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Strophe 1 des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast (1674)
Gesamtausgaben: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Dreimal hat Bach den beliebten Choral von Samuel Rodigast zur Vorlage einer Kantate genommen: im Choralkantaten-Jahrgang 1724 (BWV 99, siehe unten), dann 1726 (BWV 98) und noch einmal 1732 oder 1735 (BWV 100). Alle drei Kantaten beginnen mit der ersten Choralstrophe, alle drei folgen danach jedoch einer anderen Spur. Eine „klassische“ Choralkantate mit beibehaltener Eingangs- und Schlußstrophe sowie paraphrasierten Binnenversen ist BWV 99; eine – wie die zuvor betrachtete Kantate BWV 97 – ausschließlich auf den Choraltext vertrauende Kantate ist BWV 100.

Die hier vorliegende Kantate BWV 98 entfernt sich nach dem Eingangschor jedoch gänzlich von der Gedankenwelt des – gleichwohl recht allgemein einsetzbaren – Chorals, um sich dem Evangelium zuzuwenden. Auf dem Leseplan des 21. Sonntages nach Trinitatis stand die Episode, in der Jesus den Sohn eines königlichen Beamten in Kapharnaum heilt (Joh. 4, 47-54). Ausdrücklich betont Jesus, daß er dies tut, weil die Leute weniger durch verbale Überzeugung als durch das Sehen „von Zeichen und Wundern“ glauben. In dieser Hinsicht ermahnt der Sopran (Satz 3) den klagenden Tenor (Satz 2), auf Gott zu vertrauen. Der Alt bestätigt: „Klopfet an, so wird euch aufgetan“, der Baß schließt mit einer Choralzeile: „Meinen Jesum laß ich nicht“, bevor er seine schwungvolle Arie auf einen freien Text fortsetzt. Dieser Choralanklang ersetzt hier den Schlußchoral, mit dem für gewöhnlich die Erfahrungswelt der Gemeinde auf das zuvor Gehörte eingeschworen werden sollte.

Während Bach die Baß-Arie mit *unisono* geführten Violinen instrumentierte, griff er für die Sopran-Arie (Nr. 3) auf die Solo-Oboe zurück; die Musik bekommt durch abphrasierte Achtelmotive einen deutlichen, den Text unterstreichenden *lamento*-Charakter.

Der Eingangschor, der als einziger Satz das gesamte Instrumentarium vereinigt, verzichtet darauf, in der Festlichkeit gleich dreier Oboen zu prunken. Vielmehr spielen diese Instrumente *colla parte* die Singstimmen mit. Der eigenständige Instrumentalsatz bleibt den Streichern vorbehalten. Sie schweigen jedoch, sobald der Choral zeilenweise, anfänglich vom Sopran eingeleitet, vorgetragen wird. Erst in der zweiten Hälfte finden beide Gruppen zu gemeinsamem Musizieren, und erst nach der letzten Zeile bricht der Chor in jene freie, lebendige Figuration aus, die zuvor nur in den Unterstimmen zu vernehmen war und insgesamt den Satz begleitete. Dadurch entsteht eine dramatische Steigerung im Kleinen, die die Aufmerksamkeit nun auf den insgesamt kammermusikalischen Charakter der Kantate lenkt.

*

DEUTSCH

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 99

Entstehung: zum 17. September 1724
Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Samuel Rodigast (1674). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Wie bereits angedeutet (siehe BWV 98), gehört diese Kantate in den Choralkantaten-Jahrgang, also das zweite Leipziger Amtsjahr Johann Sebastian Bachs. Wie universal der Choral Samuel Rodigasts verwendbar ist, zeigt der Umstand, daß er problemlos auf verschiedene Evangelien bezogen werden konnte, hier auf die Bergpredigt, aus der am 15. Sonntag nach Trinitatis gelesen wurde (Matth. 6, 24-34). Die Binnenstrophen des Liedes wurden von dem uns nicht bekannten Dichter, unter gelegentlicher Anspielung auf das Evangelium, paraphrasiert. Während er in den, jeweils mit einer *arioso*-Zeile endenden Rezitativen (Nr. 2 und Nr. 4) noch insgesamt dreimal den Choraltext (nicht die Melodie) zitiert, hat er die beiden Arien um eine neue inhaltliche Perspektive erweitert: das Kreuz, als Hinweis auf Christi Leiden, dessen Nachvollzug in Vertrauen auf Gottes Wohltaten der Schlußchoral beschwört.

Das Kreuz macht sich auch in der Musik deutlich bemerkbar. So bildet die Tenor-Arie Nr. 3 schon im Vorspiel der Solo-Flöte den bitteren Kreuzeskelch in chromatisch absteigender Linie ab, während das Motiv zum Auftakt jene Erschütterung ausdeutet, vor der der Gesang die verzagte Seele abhalten möchte. Chromatische Eintrübungen und die Überkreuzungen von solistischen Gesangs- und Instrumentalstimmen kennzeichnen das Stück auch dort, wo von „tödlichem Gift“ und „Süßigkeit“ die Rede ist.

Die Arie Nr. 5 handelt ebenfalls von „des Kreuzes Bitterkeiten“ und „des Fleisches Schwachheit“. Die Chromatik ist nur noch latent zu spüren. In den Vordergrund tritt ein Motiv aus vier abfallenden Tönen, einem Sextsprung aufwärts und insistierenden Tonrepetitionen – ähnlich der zweiten Hälfte jenes Motivs, mit dem Bach den Eingangschor der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21 ausgestattet hatte. Hier, in der Kantate BWV 99, kreuzen sich die Stimmen eines instrumentalen (Flöte, Oboe d’amore) und eines vokalen (Sopran, Alt) Duetts.

Die vorliegende Kantate gehört in die Reihe der mit einer anspruchsvollen Traversflöten-Partie bedachten Werke (vgl. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). Der Eingangschor ist ein konzertartiges Stück für Flöte, Oboe d’amore, Streicher und basso continuo. Kunstvoll verschachtelt Bach die Solostimmen in den Streichersatz, der entfernt die Choralmelodie anklingen läßt. Und kaum haben die Bläser ihre – deutlicher an den Choral angelehnte – solistische Existenz hervorgekehrt, setzt der Chor mit der ersten, vom Sopran vorbereiteten Choralzeile ein. Wer Bachs Feinfühligkeit im Choralsatz zu schätzen weiß, wird im Schlußchoral die verzückte Bewegung der Tenorstimme beim Wort „wohlgetan“ sowie die harmonische Exponierung der Geborgenheit im Begriff „ganz väterlich“ bemerken.

In all my undertakings BWV 97

Composed: 1734
Performed on: unknown
Text: Paul Fleming (1642, nine-verse version of hymn)
Complete editions: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

A piece as magnificent as it is puzzling! Bach opens this cantata with a courtly overture in the French style, in whose second section he inserts the first verse of the chorale led by the soprano. Between this opening movement and the final chorale are two recitatives and five arias, one of them a duet. All nine movements use the exact wording of verses from the chorale by Paul Fleming – this is unusual, since as a rule Bach only retained the original text in the outer movements of his chorale cantatas, while employing adaptations and paraphrases by his authors in the interior movements.

Of all the cantatas that have come down to us from Bach, there are a total of ten in which he followed this course. The first example is the cantata "Christ lag in Todesbanden" BWV 4 ("Christ lay in bonds of death") which Bach had already composed in Weimar and which was probably performed again toward the end of the cycle of chorale cantatas for 1725. The others are BWV 107 from the same cycle, BWV 137 and 129 composed in the years leading up to 1726, and BWV 112, 177 and 100, all composed sometime after 1731. It is quite possible that all these cantatas, including BWV 97, represent Bach's attempt to complete the yearly cantata cycle that ended with Easter 1725 although, as mentioned above, this cycle contains only a single example, BWV 107, in which Bach composed music for a chorale text without any additions. Finally, BWV 117 and 192 appear to have been written between 1728 and 1730 for special occasions. Furthermore, the date "1734" has been written by hand on BWV 97, but no particular Sunday is specified.

Keeping so closely to the text of the chorale seems to have inspired Bach to liberate his musical composition from the bounds of the prescribed melodic material. Hence the orchestra theme in the opening movement exhibits no resemblance to the chorale; instead, the wind trios and the chordal ending of the chorale setting are made attractive by their clearly differentiated sound. In the final chorale, the obbligato violins help to embed the chorale melody firmly in the heart of the now seven-part setting, rather than taking the lead.

Movement 2, a continuo aria for bass, makes use of a lively motif which is closely related to the text. For the tenor aria no. 4, Bach appends a virtuoso violin part whose upbeat motif resembles the change to the major key at the beginning of the "Erbarme dich" Aria in the St. Matthew Passion. Words such as "Schaden" ("damage") and "Übel" ("evil") are expressed in the harmonies, the encompassing attribute "alle" ("all") by extended coloraturas, "Leben" ("life") by a tied note. Did Bach have a specific reason for putting a violinist in such a prominent position?

The motifs used in the alto aria no. 6 give literal expression to words in the text such as "Niederlegen" ("lay down") or "Erwachen" ("wake up"). The duet no. 7 appears to pursue the contrast between "er" ("he") and "ich" ("I") by dividing the text between two persons, while the last aria in this cantata appeals thanks to its song-like, musicianly gracefulness.

*

What God doth, that is rightly done BWV 98

Composed for: November 10, 1726
Performed on: 21st Sunday after Trinity
Text: Unknown author. Movement 1: verse 1 of "Was Gott tut, das ist wohlgetan" by Samuel Rodigast (1674)
Complete editions: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Three times in all did Bach turn to the popular chorale by Samuel Rodigast when choosing a text for a cantata: in the cycle of chorale cantatas for the year 1724 (BWV 99, see below), then in 1726 (BWV 98) and once again in 1732 or 1735 (BWV 100). All three cantatas begin with the first verse of the chorale, after which each of the three takes a different tack. BWV 99 is a "classic" chorale cantata which retains the opening and closing verses while using paraphrases for the others; BWV 100 is a cantata which keeps precisely to the chorale text – as does the cantata BWV 97 already discussed.

After the opening chorus, however, this cantata BWV 98 departs entirely from the ideas expressed in the chorale – although they can apply to a wide variety of situations – to turn instead to the gospel. The reading list for the 21st Sunday after Trinity included the episode in which Jesus heals the son of a nobleman in Capernaum (John 4, 47-54). Jesus expressly points out that he is doing this because people tend to believe less as a result of verbal persuasion than of seeing "signs and wonders". In this context, the soprano (movement 3) exhorts the plaintive tenor (movement 2) to put his trust in God. The alto confirms this with "Klopfet an, so wird euch aufgetan" ("knock and it shall be opened"), the bass concludes with a line from a chorale, "Meinen Jesum laß ich nicht" ("I shall not let Jesus go"), before continuing his lively aria to unrelated verse. This similarity to the chorale here serves as a substitute for the final chorale, whose function was generally to focus the mind of the congregation on what they had just heard.

While Bach scores the bass aria for violins playing *unisono*, he falls back on the solo oboe for the soprano aria (no. 3); clipped eighth-note phrases distinctly endow the music with the character of a lament, which serves to heighten the effect of the text.

The opening chorus, the only movement in which all the instruments join in, disdains to make a show of its three resplendent oboes. Instead, these instruments play along with the voices *colla parte.* The independent instrumental setting is reserved for the strings. They keep silent, however, as soon as the line-by-line rendition of the chorale begins to be sung, introduced initially by the soprano. Not until the second half do both groups begin playing together, and only after the last line does the chorus break out in a free, vibrant figuration which until now was only heard accompanying the movement in the lower voices. Thus Bach employs subtle details to heighten the dramatic intensity, forcing us to take note of the overall chamber-music quality of this cantata.

*

What God doth, that is rightly done BWV 99

Composed for: September 17, 1724
Performed on: 15th Sunday after Trinity
Text: From the eponymous chorale by Samuel Rodigast (1674). Retained literally: verses 1 and 6 (movements 1 and 6); adapted (unknown author): verses 2-5 (movements 2-5).
Complete editions: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

As has already been suggested (see BWV 98), this cantata belongs to the yearly cycle of cantatas, hence to the second year in which Johann Sebastian Bach discharged his duties in Leipzig. The purport of the sentiments found in this chorale by Samuel Rodigast is nearly universal, as is evidenced by the fact that they were applied to various of the Gospels, as here to the Sermon on the Mount, part of which was read on the 15th Sunday after Trinity (Matthew 6, 24-34). The unknown author paraphrased the interior verses of his song with occasional references to the gospel. Although he cites the chorale text (not the melody) a total of three times in the recitatives (no. 2 and no. 4), each of which ends with an *arioso* line, he puts the two arias into a broader perspective by adding a new aspect: that of the cross, a reference to Christ's suffering, which the final chorale exhorts us to emulate, trusting that whatever God does will be done rightly.

The cross is also distinctly noticeable in the music. The tenor aria no. 3, for instance, illustrates the bitter cup represented by the cross as early as the prelude in the solo flute with a chromatically descending line, while the motif to the upbeat denotes that shock which the music, by singing the praises of the Lord, is attempting to keep our distressed souls from falling prey to. Darkly chromatic passages and intersecting solo vocal and instrumental voices also characterize the piece when the words speak of "tödlich Gift" ("deadly poison") and "Süßigkeit" ("sweetness").

The aria no. 5 also mentions "des Kreuzes Bitterkeiten" ("the bitterness of the cross") and "des Fleisches Schwachheit" ("the weakness of the flesh"). The chromatics here are no more than a latent presence. The foreground is taken by a motif consisting of four descending notes, an upward leap of a sixth and insistent repeated notes – similar to the second half of the motif of the opening chorus in Bach's cantata "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 ("I had great sorrow"). Here, in cantata BWV 99, the voices of an instrumental (flute, oboe d'amore) and a vocal (soprano, alto) duet cross each other.

This cantata is one of the works which features an extremely demanding part for transverse flute (cf. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). The opening chorus is a concerto-like piece for flute, oboe d'amore, strings and basso continuo. Bach intricately weaves the solo voices into the string setting, which bears a remote resemblance to the chorale melody. And hardly have the winds announced themselves as soloists – who keep more closely to the chorale melody – when the chorus, its way paved by the soprano, enters with the first line of the chorale. Whoever esteems Bach's sensitivity in chorale settings will not fail to remark the ecstatic agitation of the tenor voice at the word "wohlgetan" ("rightly done") in the final chorale, nor how the harmony brings out the reassuring security inherent in the words "ganz väterlich" ("entirely like a father").

Dans tous mes actes BWV 97

Création: 1734
Destination: inconnue
Texte: Paul Fleming (1642, version du lied en neuf strophes)
Éditions complètes: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

Un morceau aussi magnifique qu'énigmatique! Bach ouvre cette cantate par une somptueuse ouverture à la française dans la deuxième partie de laquelle il introduit la première strophe du choral, chantée par le soprano. Il insère deux récitatifs et cinq airs dont l'un est un duo, entre le mouvement d'introduction et le choral final. Tous les neufs numéros reprennent sans en avoir modifiés la teneur, les strophes du choral de Paul Fleming – ce qui est inhabituel puisque Bach ne conservait d'habitude dans ses cantates-chorals le texte original que dans les mouvements extrêmes et qu'il confiait à ses librettistes le remaniement et la paraphrase des mouvements intérieurs.

Bach a choisi à dix reprises cette méthode tout au long de ses créations de cantates (dans la mesure de nos connaissances). Un premier exemple en est la cantate, déjà conçue à Weimar, reprise certainement à la fin du cycle des cantates-chorals de Leipzig en 1725, «Christ lag in Todesbanden» (Christ gisait dans les bras de la mort) BWV 4. Ensuite, suivent les cantates tirées du ci-nommé cycle, BWV 107, dans les années allant jusqu'à 1726 encore BWV 137 et 129 ainsi que, à partir de 1731, les BWV 112, 177 et 100. Avec ces cantates et la cantate présente, il est possible que Bach eut voulu poursuivre son objectif qui était de compléter son cycle de cantates-chorals qu'il avait interrompu à Pâques de 1725, bien que, comme nous l'avons vu, ce cycle ne contienne qu'un seul exemple de texte de choral composé sans supplément, la BWV 107. Les cantates BWV 117 et 192 enfin semblent avoir été composées entre 1728 et 1730 pour des occasions spéciales. Nous ne connaissons également que l'année de composition de la cantate présente, «1734», indiquée en manuscrit, sans pouvoir l'attribuer à un dimanche précis.

Le lien étroit avec le texte du choral semble avoir incité Bach à se détacher du matériel mélodique imposé pour créer une nouvelle structure musicale. Ainsi la thématique de l'orchestre dans le mouvement d'introduction ne contient aucune réminiscence au choral; au contraire la structure différenciée au niveau des sons séduit par les trios des instruments à vent et la fin en accords du mouvement de chœur. Dans le choral final, la mélodie choral est noyée au cœur des parties qui sont au nombre de sept à présent par les violons obligés, couronnant le mouvement, au lieu de le conduire.

Le numéro 2, un air revenant à la basse continue, traite un motif plein d'élan, tout en mettant le texte en relief. Bach adjoint à l'air du ténor n° 4 une voix menée en virtuose pour le violon soliste dont le motif de départ ressemble au début, transformé en tonalité majeure, de «Erbarme dich» (Aie pitié de nous!) de la Passion selon saint Matthieu. Les mots comme «Schaden» (préjudices) et «Übel» (mal) sont interprétés par des harmonies, l'attribut globalisant «alle» (tous) par de larges vocalises, «Leben» (la vie) par un ton tenu. Y avait-il une raison particulière pour distinguer de la sorte un violoniste?

L'air d'alto n° 6, accompagné des violons, trouve des motifs très parlants pour les mots «Niederlegen» (me couche) ou «Erwachen» (me réveille). Le duo n° 7 semble vouloir poursuivre l'opposition entre «er» (il) et «ich» (je) en transcrivant le texte à deux personnes différentes alors que le dernier air de la cantate plaît par sa grâce musicienne, caractéristique du lied.

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 98

Création: le 10 novembre 1726
Destination: pour le 21ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: strophe 1 du lied «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (1674)
Éditions complètes: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Bach emprunta à trois reprises le choral très apprécié de Samuel Rodigast comme modèle pour une cantate: dans le cycle des cantates-chorals 1724 (BWV 99, voir plus bas), puis en 1726 (BWV 98) et une fois encore en 1732 ou 1735 (BWV 100). Toutes les trois cantates commencent par la première strophe choral, mais toutes les trois se poursuivent d'une autre manière. BWV 99 est une cantate-choral «classique», les strophes d'introduction et de fin ayant été conservées ainsi que des vers intérieurs paraphrasés; la BWV 100 est, comme la cantate BWV 97 examinée plus haut, une cantate qui se repose uniquement sur le texte du choral.

Après le chœur d'introduction, la cantate ici présente BWV 98 s'éloigne cependant complètement du monde conceptuel du choral – utilisable pourtant très généralement – pour se tourner vers l'Évangile. La lecture prévue pour le 21ème dimanche après la Trinité était l'épisode dans lequel Jésus guérit le fils d'un officier royal de Capharnaüm (Jean 4, 47-54). Jésus explique avec insistance qu'il fait ceci parce que les gens sont plutôt portés à croire parce qu'ils voient «des miracles et des prodiges» que par la parole. Le soprano (numéro 3) exhorte le ténor plaintif (numéro 2) à faire confiance en Dieu à ce sujet. L'alto confirme: «Klopfet an, so wird euch aufgetan» (Frappez et on vous ouvrira), la basse conclut avec un vers choral: «Meinen Jesum laß ich nicht» (Je n'abandonne pas mon Seigneur Jésus) avant de continuer son air entraînant sur un texte inventé. Cet incipit de choral remplace ici le choral final qui permettait de conjurer les paroissiens sur ce qu'ils avaient entendu auparavant.

Alors que Bach ornemente l'air de basse de violons conduits en *unisono*, il a recours à un hautbois solo pour l'air de soprano (n° 3); la musique reçoit un net caractère *lamento*, qui souligne le texte grâce à des motifs en croches phrasés.

Le chœur d'introduction qui est le seul mouvement qui réunisse tous les instruments, renonce au faste au caractère solennel que pourrait procurer la mobilisation de trois hautbois. Bien au contraire, ces instruments jouent avec les registres vocaux en *colla parte*. L'autonomie de la phrase instrumentale est réservée aux cordes. Ils se taisent cependant dès que le choral, introduit d'abord par le soprano, est interprété vers après vers. Ce n'est que dans la deuxième moitié que les deux groupes jouent ensemble et le chœur ne se libère qu'après le dernier vers dans cette figuration libre et vivace que seules les voix inférieures avaient chantée auparavant en accompagnant le mouvement complet. C'est ainsi qu'en résulte une intensification dramatique dans le détail, dirigeant l'attention à présent sur le caractère global de musique de chambre de la cantate.

*

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 99

Création: le 17 septembre 1724
Destination: pour le 15ème dimanche après la Trinité
Texte: selon le choral qui a le même début de Samuel Rodigast (1674). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2-5 (Mouvements 2-5).
Éditions complètes: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Comme cela a été déjà dit (voir BWV 98), cette cantate fait partie du cycle annuel des cantates-chorals, date donc de la deuxième année de fonction de Johann Sebastian Bach à Leipzig. La preuve de l'universalité du choral de Samuel Rodigast est le fait qu'il a pu être adapté sans problème à différents évangiles; il se réfère dans le cas présent au Sermon sur la Montagne, texte qui était lu le 15ème dimanche après la Trinité (Matthieu 6, 24-34). Les strophes intérieures du lied ont été paraphrasées par le poète que nous ne connaissons plus, faisant des allusions occasionnelles à l'Évangile. Alors qu'il cite à trois autres reprises le texte du choral (pas la mélodie) dans les récitatifs (n° 2 et n° 4) se terminant chacun par un vers en *arioso*, il élargit les deux airs d'une nouvelle perspective au niveau du contenu: la croix, symbole de la souffrance de Jésus, à laquelle le choral final conjure de croire en toute confiance dans les bienfaits de Dieu.

La musique aussi fait revivre distinctement la croix. L'air du ténor n° 3 illustre déjà dans le prélude de la flûte soliste le calice amer de la croix en lignes chromatiques descendantes alors que le motif interprète au début ce frémissement devant lequel le chant désire protéger l'âme découragée. Des assombrissements chromatiques et des entrecroisements de registres vocaux et instrumentaux solistes caractérisent aussi le morceau là où il est question de poison mortel («tödlichem Gift») et de douceur («Süßigkeit»).

L'air n° 5 traite également les thèmes de l'amertume de la croix («des Kreuzes Bitterkeiten») et de la faiblesse de la chair («des Fleisches Schwachheit»). On ne ressent le chromatisme plus qu'en latence. Un motif formé de quatre notes tombantes, d'un saut en avant de sixte et de répétitions de tons insistants se glisse au premier rang – comme cela fut le cas dans la deuxième moitié du motif dont Bach avait équipé le chœur d'introduction de la cantate «Ich hatte viel Bekümmernis» (J'avais beaucoup de tourments) BWV 21. Les registres d'un duo instrumental (flûte, hautbois d'amour) et d'un duo vocal (soprano, alto) se croisent dans cette cantate BWV 99.

La cantate présente fait partie des œuvres qui ont été gratifiées d'une partie de flûte traversière très raffinée. (cf. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). Le chœur d'introduction est un morceau concertant pour flûte, hautbois d'amour, cordes et basse continue. Bach enchevêtre avec élégance les registres solistes à l'intérieur de la phrase des cordes, ce qui fait retentir la mélodie du choral au loin. Et à peine les instruments à vent ont-ils fait ressortir leur existence de soliste – nettement adossée au choral –, le chœur intervient avec le premier vers de choral préparé par le soprano. L'auditeur qui sait apprécier la sensibilité dont Bach fait preuve dans le mouvement choral, remarquera dans le choral final l'extase de la voix du ténor sur le mot «wohlgetan» (bien fait) ainsi que l'exposition harmonisée du sentiment de sécurité ressortant sur l'expression «ganz väterlich» (tout paternellement).

En todas mis obras BWV 97

Génesis: 1734
Destino: desconocido
Texto: Paul Fleming (1642, versión de una canción en nueve estrofas)
Ediciones completas: BG 22: 187 – NBA I/34: 199

He aquí una pieza tan maravillosa como enigmática. Bach inicia esta cantata con una majestuosa obertura de estilo francés, en cuya segunda parte se coloca la primera estrofa coral guiada por el soprano. Entre este movimiento de entrada y el coral de cierre, se sitúan dos recitativos y cinco arias, entre ellas un dueto. Los nueve movimientos adoptan la literalidad inalterada de las estrofas del coral escrito por Paul Fleming – lo que no deja de ser insólito, ya que, en sus cantatas corales, Bach acostumbra a dejar intacto el texto original únicamente en los movimientos extremos, mientras en los movimientos centrales suele confiar en los cambios de redacción y paráfrasis que le ofrecen sus autores.

Diez veces ha optado Bach por esta vía (dentro de lo que conocemos) en su obra creativa de cantatas. El primer ejemplo es la cantata BWV 4 "Cristo yacía en los brazos de la muerte", cuyos orígenes se remontan a la época de Weimar, y que volvió a interpretarse en Leipzig tal vez hacia finales del ciclo de cantatas corales de 1725. Siguen después la BWV 107 del citado ciclo, y las BWV 137 y 129 en el período que abarca hasta 1726, así como las cantatas BWV 112, 177 y 100 a partir del año 1731. Con éstas y con la cantata que nos ocupa podría haber pretendido Bach completar el curso de cantatas corales interrumpido por la Pascua de 1725, a pesar de que – como ya se ha indicado – ese curso incluye la cantata BWV 107 como ejemplo único de un texto coral elaborado sin aditamentos. Por último, las cantatas BWV 117 y 192 parecen tener su origen entre 1728 y 1730 con motivo de ocasiones especiales. También de la presente cantata sólo nos es conocida la indicación manuscrita del año "1734", pero no la asignación a un domingo concreto.

La estrecha vinculación con el texto coral parece haber hecho que Bach se apresurase a separar la configuración musical respecto al material melódico preexistente. De ahí que la temática orquestal del movimiento de entrada no muestre ningún tipo de reminiscencia del coral; más bien sugiere la configuración acústicamente diferenciada a base de tríos de instrumentos de aire y el cierre en acordes del movimiento coral. En el coral del cierre se inserta la melodía coral en el núcleo de las siete voces que aquí se inician – en lugar de guiarlas – a través de las voces obligadas de violín que suenan por encima de todo el movimiento.

El movimiento segundo, un aria-continuo para bajo, elabora un impetuoso motivo que viene marcado por el texto. Al aria de tenor número 4 aplica Bach una virtuosa voz para solo de violín, cuyo motivo de antecompás evoca el comienzo cambiado a tono mayor del aria "Ten piedad" de la Pasión según san Mateo. Términos como "destrucción" y "mal" se interpretan armónicamente, mientras el atributo globalizador "todo" recibe matizaciones ampliadas, y la palabra "vida" se expresa con un tono mantenido. ¿Había algún motivo específico para hacer resaltar de este modo la figura de un violinista?

El aria de contralto número 6, acompañada de instrumentos de arco encuentra elocuentes motivos para términos textuales como "acostarse" o "despertar". El dueto número 7 parece seguir al pie de la letra la contraposición ente el "él" y el "yo" mediante la transposición del texto a dos personas, mientras que el aria final de la cantata seduce por su armoniosa gracia cantarina.

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 98

Génesis: hacia el 10 de noviembre de 1726
Destino: domingo XXI después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Poeta desconocido. Movimiento 1: estrofa 1ª de la canción "Cuanto Dios hace bien hecho está" de Samuel Rodigast (1674)
Ediciones completas: BG 22: 233 – NBA I/25: 243

Tres veces adoptó Bach el popular coral de Samuel Rodigast como texto de apoyo para componer cantatas: en el curso de cantatas corales de 1724 (BWV 99, véase más delante), posteriormente en 1726 (BWV 98) y de nuevo en 1732 ó 1735 (BWV 100). Las tres cantatas comienzan con la primera estrofa coral, si bien las tres emprenden después trayectorias diferentes. La BWV 99 es una cantata coral "clásica" que conserva la estrofa inicial y la de cierre al tiempo que parafrasea los versos interiores. En cambio, la BWV 100 es una cantata que confía exclusivamente en el texto del coral, lo mismo que la BWV 97 anteriormente comentada.

Por su parte, la cantata BWV 98 que aquí nos ocupa, se aleja plenamente, después del coro de entrada, del universo de ideas que guían al coral – aunque realmente sea aprovechable en términos generales – para dirigirse al Evangelio. En el plan de lecturas del domingo XXI después de la fiesta de la Santísima Trinidad aparecía el episodio en que Jesús sana al hijo de un funcionario imperial de Cafarnaún (Juan 4, 47-54). Jesús subraya expresamente que lo hace porque la gente no cree tanto por persuasión verbal como por la contemplación de "señales y milagros". Desde esta perspectiva, el soprano (movimiento 3) exhorta al entristecido tenor (movimiento 2) a que confíe en Dios. El contralto confirma: "Llamad y se os abrirá", mientras el bajo cierra con un versículo coral: "A mi Jesús no dejo", antes de proseguir su impetuosa aria sobre un texto libre. Esta reminiscencia coral sustituye aquí al coral de cierre con el que habría de conjurarse, por demasiado común, el mundo experimental de la comunidad sobre lo anteriormente escuchado.

Mientras que Bach instrumentó el aria de bajo con violines llevados al *unísono*, recurre al solo de oboe para el aria de soprano (número 3); la música adquiere un claro carácter de *lamento* que enfatiza al texto gracias a los motivos de octava salteados en la frase.

El coro de entrada, que es el único movimiento que reúne a todo el instrumental, renuncia a hacer alarde de solemnidad con los tres oboes. Antes por el contrario, estos instrumentos interpretan las voces cantoras *colla parte.* El movimiento instrumental independiente se reserva a los instrumentos de arco. Pero éstos callan tan pronto como se interpreta el coral verso a verso, con la introducción inicial del soprano. Es en la segunda mitad donde ambos grupos confluyen en una interpretación común y, a partir de la segunda línea, irrumpe el coro en aquella figuración libre y vitalista que antes sólo podía percibirse en las voces bajas y que acompañaba al movimiento en su conjunto. De esta forma, se produce una dramática progresión paulatina que atrae la atención hacia el carácter de música de cámara que envuelve al conjunto de la cantata.

*

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 99

Génesis: hacia el 17 de septiembre de 1724
Destino: domingo XV después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según el coral del mismo comienzo, obra de Samuel Rodigast (1674). Literalmente conservadas: las estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6); textos retocados (autor desconocido): las estrofas 2 al 5 (movimientos 2-5).
Ediciones completas: BG 22: 253 – NBA I/22: 43

Como ya hemos adelantado (véase BWV 98), esta cantata se incluye en el curso dedicado a las cantatas corales, es decir, en el segundo año de ejercicio del cargo de Johann Sebastian Bach en Leipzig. La universalidad con que puede utilizarse el coral de Samuel Rodigast se demuestra en el hecho de que podía referirse sin el menor inconveniente a diversos evangelios, y en este caso al Sermón de la Montaña, del que se leía un fragmento el domingo XV después de la fiesta de la Santísima Trinidad (Mateo 6, 24-34). Las estrofas del cuerpo de la canción fueron parafraseadas por un autor desconocido haciendo ocasionales alusiones al Evangelio. Mientras cita hasta tres veces el texto coral (no la melodía) en los recitativos (nº 2 y nº 4) que finalizan con un versículo *arioso*, amplía las dos arias con una nueva perspectiva del contenido: la cruz como referencia a la Pasión de Cristo, cuya consumación en la entrega confiada a la obra benéfica de Dios queda sellada en el coral de cierre.

La cruz se hace también claramente visible en la música. Así por ejemplo el aria de tenor número 3 prefigura ya en el preámbulo del solo de flauta el amargo cáliz de la cruz dibujado mediante línea cromáticamente descendente, mientras que el motivo para el antecompás interpreta aquella conmoción ante la que el canto desea que se detenga el alma medrosa. Los cromáticos ensombrecimientos y los cruces entre voces solistas e instrumentales caracteriza a esta pieza en cualquier punto en que se trate el tema del "veneno moral" y de la "dulzura".

El aria número 5 trata igualmente de la "amargura de la cruz" y de la "debilidad de la carne". Todavía puede advertirse la presencia latente del cromatismo. En primer plano aparece un motivo de cuatro tonos descendentes, un salto hacia delante de sexta e insistentes repeticiones de notas – a semejanza de lo que ocurre en la segunda mitad del mismo motivo con el que Bach equipó al coro inicial de la cantata "Yo tenía mucha aflicción" BWV 21. Aquí, en la cantata BWV 99, se entrecruzan las voces de un dueto instrumental (flauta y oboe d'amore) con las de un dueto vocal (soprano y contralto).

La presente cantata pertenece a la serie de obras concebidas con un seductor fragmento de flautas traveseras (cfr. BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). El coro de entrada es una pieza a modo de concierto para flauta, oboe d'amore, instrumentos de arco y basso continuo. Bach entreteje artísticamente las voces de solo en el movimiento de instrumentos de arco que interpreta a lo lejos la melodía coral. Y apenas han concitado los instrumentos de aire su existencia solista – más claramente apoyada en el coral –, entra en acción el coro con el primer versículo del coral preparado por el soprano. Quien sea capaz de apreciar la fina sensibilidad de Bach en el movimiento coral, observará en el coral de cierre el movimiento extático de la voz de tenor al pronunciar las palabras "bien hecho", así como la armónica exposición de lo recóndito en el concepto "muy paternalmente".

Vol. 32

Kantaten • Cantatas

BWV 100-102

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 100, 101), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 102)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 100-102), Wolfram Wehnert (BWV 102)

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:
BWV 100: Juli/September/Oktober 1983, Juli 1984. BWV 101: Oktober/November 1979. BWV 102: Februar 1972

**Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/
Textos introductories y redacción:**
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Anne Paris-Glaser
Traducción al español: Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Was Gott tut, das ist wohlgetan *BWV 100 (22'12)*

What God doth, that is rightly done • Ce que Dieu fait est bien fait • Cuanto Dios hace bien hecho está

Arleen Augér - soprano • Julia Hamari - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Johannes Ritzkowsky, Bruno Schneider - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Diethelm Jonas, Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Georg Egger - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott *BWV 101 (24'00)*

Take from us, Lord, Thou faithful God • Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle • Toma de nosotros Señor, fiel Dios

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • John Bröcheler - basso • Bernhard Schmid - Tromba • Gerhard Cichos, Ehrhard Wetz, Manfred Eichhorst - Trombone • Peter-Lukas Graf - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Peter Buck - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben *BWV 102 (23'35)*

Lord, Thine own eyes see after true believing • Seigneur, tes yeux recherchent la foi • Señor, Tus ojos la fe sondean

Eva Randova - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hans Mantels - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 100) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 100 **„Was Gott tut, das ist wohlgetan"**

No. 1	Versus 1 (Choral):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	1	4:33
	Corno I+II, Timpani, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Duetto Versus 2 (A, T):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	2	3:41
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Versus 3 (Aria, S):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	3	4:23
	Flauto, Violoncello, Organo			
No. 4	Versus 4 (Aria, B):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	4	3:29
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Versus 5 (Aria, A):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	5	3:48
	Oboe d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Versus ultimus (Choral):	Was Gott tut, das ist wohlgetan	6	2:18
	Corno I+II, Timpani, Flauto, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 100 22:12

BWV 101 **„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott"**

No. 1	Coro:	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	7	6:22
	Tromba, Trombone I-III, Flauto in 8va, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Handle nicht nach deinen Rechten	8	2:59
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (S):	Ach! Herr Gott, durch die Treue dein	9	2:32
	Violoncello, Organo, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Warum willst du so zornig sein	10	3:34
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	Die Sünd hat uns verderbet sehr	11	2:19
	Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			

No. 6	Aria (S, A):	Gedenk an Jesu bittern Tod	12	5:24
	Flauto, Oboe da caccia, Violoncello, Cembalo			
No. 7	Choral:	Leit uns mit deiner rechten Hand		0:50
	Tromba, Trombone I-III, Flauto in 8va, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo		13	

Total Time BWV 101 24:00

BWV 102 **„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“**

No. 1	Coro:	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben		7:43
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo		14	
No. 2	Recitativo (B):	Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepräget		1:06
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		15	
No. 3	Aria (A):	Weh der Seele, die den Schaden		5:00
	Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo		16	
No. 4	Arioso (B):	Verachtest du den Reichtum deiner Gnade		3:19
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		17	

Parte seconda

No. 5	Aria (T):	Erschrecke doch, du allzu sichre Seele		3:22
	Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		18	
No. 6	Recitativo (A):	Beim Warten ist Gefahr		1:18
	Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo		19	
No. 7	Choral:	Heute lebst du, heut bekehre dich		1:47
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo		20	

Total Time BWV 102 23:35

Total Time BWV 100, 101, 102 69:47

BWV 100

1. Versus 1 (Coro)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

1. Chorus [Versus 1] 1

What God doth, that is rightly done,
His will is just forever;
Whatever course he sets my life,
I will trust him with calmness.
He is my God,
Who in distress
Knows well how to support me,
So I yield him all power.

2. Versus 2 (Duetto)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich nicht betrügen;
Er führet mich auf rechter Bahn,
So laß ich mich begnügen
An seiner Huld
Und hab Geduld,
Er wird mein Unglück wenden,
Es steht in seinen Händen.

2. Duet [Versus 2] 2

What God doth, that is rightly done,
He will not e'er betray me;
He leads me on the proper path,
So I will find contentment
Within his care
And then forbear,
He shall turn my misfortune,
In his hands rests the outcome.

3. Versus 3 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken;
Er, als mein Arzt und Wundermann,
Wird mir nicht Gift einschenken
Vor Arzenei.
Gott ist getreu,
Drum will ich auf ihn bauen
Und seiner Gnade trauen.

3. Aria [Versus 3] 3

What God doth, that is rightly done,
He will me well consider;
He doth, my healer, wonders work
And will no poison give me
As healing balm.
God keepeth faith.
I'll make him my foundation
And to his mercy trust me.

1. Chœur [Versus 1]

Ce que Dieu fait est bien fait
Sa volonté reste juste;
Quel que soit le cours de ma destinée,
Je m'en tiens à lui sans mot dire.
Il est mon Dieu
Qui sait veiller sur mon sort
Dans le péril;
Je le laisse donc agir.

2. Duo [Versus 2]

Ce que Dieu fait est bien fait
Il ne me trompera pas;
Il me conduit sur la bonne voie,
Je me contente donc de savourer
Ses bonnes grâces
Et je me montre patient,
Il remédiera à mon malheur,
Il en a le pouvoir.

3. Air [Versus 3]

Ce que Dieu fait est bien fait
Il tiendra compte de moi;
Lui qui est mon médecin et qui fait des miracles,
Ne me donnera pas de poison
Comme remède.
Dieu est fidèle,
C'est pourquoi je veux bâtir sur lui
Et mettre ma confiance en sa grâce.

1. Coro [Versus 1]

Cuanto Dios hace bien hecho está
Su voluntad siempre justa es;
Así como El decida el principio de mis asuntos
En silencio mantenerlo quiero.
Mi Dios es El,
Quien en la penuria
Bien me sabe preservar;
Por eso Le dejo disponer.

2. Dueto [Versus 2]

Cuanto Dios hace bien hecho está,
El no me engañará,
Por el camino recto me conduce,
Por lo que en Su guarda
Me contento
Y paciencia tengo.
El mi dolor en bien convertirá
Pues ello en Sus manos está.

3. Aria [Versus 3]

Cuanto Dios hace bien hecho está,
Y mi bien considera;
El, mi médico y curador,
Veneno no me dará
Sino remedio.
Fiel es Dios,
Por eso en El construir quiero
Y en Su Gracia confiar.

4. Versus 4 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er ist mein Licht, mein Leben,
Der mir nichts Böses gönnen kann,
Ich will mich ihm ergeben
In Freud und Leid!
Es kommt die Zeit,
Da öffentlich erscheinet,
Wie treulich er es meinet.

5. Versus 5 (Aria)

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Muß ich den Kelch gleich schmecken,
Der bitter ist nach meinem Wahn,
Laß ich mich doch nicht schrecken,
Weil doch zuletzt
Ich werd ergötzt
Mit süßem Trost im Herzen;
Da weichen alle Schmerzen.

6. Versus ultimus

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Darbei 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.

4

4. Aria [Verse 4]

What God doth, that is rightly done,
He is my light, my being,
Who me no evil can allow;
I'll be to him committed
In joy and woe!
The time is high
When manifest appeareth
How faithful is his favor.

5

5. Aria [Verse 5]

What God doth, that is rightly done;
Though I the cup must savor
Soon, bitter to my maddened sense,
I will yet be not frightened,
For at the last
I will find joy
And sweet hope in my bosom;
And yield shall all my sorrow.

6

6. Chorale [Verse 6]

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 God will,
All fatherhood,
Within his arms enfold me;
So I yield him all power.

4. Air [Versus 4]

Ce que Dieu fait est bien fait
Il est ma lumière, ma vie,
Il ne peut rien me vouloir de mal.
Je veux me soumettre à lui
Dans la joie et dans la peine!
L'heure viendra
Où se manifestera ouvertement
La sincérité de ses intentions.

4. Aria [Versus 4]

¡Cuanto Dios hace bien hecho está,
Mi luz es El, mi vida,
Quien ningún mal permitirá me suceda,
A El entregarme quiero
En la felicidad y en el dolor!
El día llegará
En el que se manifestará
Cuán grande es Su fidelidad.

5. Air [Versus 5]

Ce que Dieu fait est bien fait
S'il me faut goûter aussitôt le calice
Qui est amer dans ma folie,
Je ne m'en effraie pas
Parce qu'en fin du compte,
Une douce consolation
Délectera mon cœur;
Et toutes les douleurs se dissiperont.

5. Aria [Versus 5]

Cuando Dios hace bien hecho está,
Si pronto el cáliz he de beber,
Que amargo es a mi engañoso parecer,
Nada debo temer,
Pues al fin
Ensalzado seré
Con el dulce consuelo del corazón
Y todo dolor concluirá.

6. Choral [Versus 6]

Ce que Dieu fait est bien fait
Je veux m'en tenir à cela.
Il se peut que le danger, la mort et la misère
Me poussent sur la voie cruelle,
Mais mon Dieu me prendra
Tout paternellement
Dans ses bras;
C'est pourquoi je le laisse agir.

6. Coral [Versus 6]

Cuanto Dios hace bien hecho está
En ello permanecer quiero.
Aunque sequedad, penuria,
Muerte y aflicción sienta,
Dios a mí
Paternalmente
En Sus brazos me sostendrá
Por eso Le dejo disponer.

BWV 101

1. Coro

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,
Die schwere Straf und große Not,
Die wir mit Sünden ohne Zahl
Verdienet haben allzumal.
Behüt für Krieg und teurer Zeit,
Für Seuchen, Feur und großem Leid.

2. Aria

Handle nicht nach deinen Rechten
Mit uns bösen Sündenknechten,
Laß das Schwert der Feinde ruhn!
Höchster, höre unser Flehen,
Daß wir nicht durch sündlich Tun
Wie Jerusalem vergehen!

3. Recitativo e Choral

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein
Wird unser Land in Fried und Ruhe sein.
Wenn uns ein Unglückswetter droht,
So rufen wir,
Barmherzger Gott, zu dir
In solcher Not:
Mit Trost und Rettung uns erschein!
Du kannst dem feindlichen Zerstören
Durch deine Macht und Hülfe wehren.
Beweis an uns deine große Gnad
Und straf uns nicht auf frischer Tat,

1. Chorus 7

Take from us, Lord, thou faithful God,
The punishment and great distress
Which we for sins beyond all count
Have merited through all our days.
Protect from war and times of dearth,
Contagion, fire and grievous pain.

2. Aria 8

Do not deal by thine own justice
With us wicked thralls of error,
Let the hostile sword now rest!
Master, hearken to our crying,
That we not through sinful deeds,
Like Jerusalem, be ruined!

3. Recitative and Chorale 9

Ah, Lord God, through thy faithfulness
Will this our land in peace and quiet bide.
When us misfortune's storms approach,
Then so we call,
O gracious God, to thee
In such distress:
Appear with saving strength to us!
Thou canst the foe and his destruction
Through thy great might and help keep from us.
Reveal in us thy great store of grace,
Us punish not amidst our deeds,

1. Chœur

Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle,
La grave punition et grande détresse
Que nous avons si souvent mérité
Par nos péchés sans nombre.
Protège-nous de la guerre et de la disette
Des fléaux, du feu et de grandes misères.

2. Air

N'agit pas comme de droit
Avec nous, vils serviteurs du péché
Laisse reposer la glaive de l'ennemi!
Ô Très-Haut, entends nos supplications,
Que de par nos agissements coupables
Nous ne finissions pas comme Jérusalem!

3. Récitatif et choral

Ah! Seigneur Dieu, grâce à ta fidélité,
Notre pays vivra en paix et dans la tranquillité.
Quand une tempête nous menace,
Nous t'invoquons,
Dieu miséricordieux,
Dans un tel danger:
Apporte-nous réconfort et secours en apparaissant!
Ta puissance et ton assistance pourront s'opposer
À la destruction de l'ennemi.
Prouve-nous ton immense grâce
Et ne nous punis pas quand tu nous prends en flagrant délit,

1. Coro

Toma de nosotros Señor, fiel Dios,
El pesado castigo y la gran aflicción,
Que nos hemos merecido
Con nuestros pecados sin fin.
Protégenos de la guerra y los malos tiempos,
De las plagas, el fuego y los grandes males.

2. Aria

No hagas según Tu ley
Con nosotros, los malos siervos del pecado,
Deja que la espada del enemigo descanse.
Altísimo, escucha nuestro ruego,
Que por nuestros pecados
Como Jerusalén no perezcamos.

3. Recitativo y coral

¡Ah Señor! Por tu fidelidad
Se encontrará nuestro país en paz y tranquilidad.
Cuando el mal nos amenaza
Llamámoste,
Misericordioso Dios, a Ti,
En semejante aflicción:
¡Aparécenos para nuestro consuelo y salvación!
A los enemigos destruir puedes
Y hacer que Tu poder y ayuda con nosotros sean.
Muéstranos Tu magnífica Gracia,
Y no nos castigues recién cometido el pecado,

Wenn unsre Füße wanken wollten
Und wir aus Schwachheit straucheln sollten.
Wohn uns mit deiner Güte bei
Und gib, daß wir
Nur nach dem Guten streben,
Damit allhier
Und auch in jenem Leben
Dein Zorn und Grimm fern von uns sei!

If e'er our feet would stagger,
And in our weakness we should stumble.
Attend us with thy favor dear,
And grant that we
Strive only after goodness,
So that in this life,
And in the life hereafter
Thy wrath and rage far from us stay.

4. Aria

Warum willst du so zornig sein?
Es schlagen deines Eifers Flammen
Schon über unserm Haupt zusammen.
Ach, stelle doch die Strafen ein
Und trag aus väterlicher Huld
Mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

4. Aria 10

Wherefore wouldst thou so wrathful be?
The flames of thy great zeal and ardor
Already o'er our heads are falling.
Ah, moderate thy sentence now
And from a father's loving grace
with this our feeble flesh forbear!

5. Recitativo e Choral

Die Sünd hat uns verderbet sehr.
So müssen auch die Frömmsten sagen
Und mit beträn̈ten Augen klagen:
Der Teufel plagt uns noch viel mehr.
Ja, dieser böse Geist,
Der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,
Sucht uns um unser Heil zu bringen
Und als ein Löwe zu verschlingen.
Die Welt, auch unser Fleisch und Blut
Uns allezeit verführen tut.
Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn
Sehr viele Hindernis im Guten an.
Solch Elend kennst du, Herr, allein:

5. Recitative and Chorale 11

Our sin hath us corrupted much.
E'en must the godliest admit it
And with their tearful eyes bewail it:
The devil plagues us still much more.
Yea, this most evil soul,
Who was e'en from the start a murderer,
Seeks to deprive us of salvation
And like a lion to devour us.
The world, our very flesh and blood,
Doth all the time lead us astray.
Here we encounter on this narrow path
So many obstacles against the good.
Such sorrow know'st thou, Lord alone:

Quand nous sommes sur le point de chanceler
Et de trébucher rien que par faiblesse.
Apporte-nous ton assistance pleine de bonté
Et fais que nous
N'aspirions qu'au bien,
Afin qu'ici-bas
Ainsi que dans la vie de l'au-delà
Ta colère et ton courroux soient loin de nous.

Cuando nuestros pies vacilen
Y de debilidad tropecemos.
Estáte presente con Tu bondad
Y concédenos el que tan sólo
Por el bien nos esforcemos
Para que tanto aquí
Como en la venidera vida
Tu cólera y encono de nosotros apartemos.

4. Air

Pourquoi as-tu un tel courroux?
Les flammes de ton zèle
S'abattent déjà sur nos têtes.
Ah! supprime donc les châtiments
Et fait preuve de patience et d'indulgence
Avec notre chair faible, avec ta bienveillance paternelle!

4. Aria

¿Por qué has de estar colérico?
Arrecian las llamas de tu celo
Ya en haces sobre nuestras cabezas.
¡Ay, detén el castigo
Y por tu paternal clemencia
Ten con nuestra débil carne paciencia.

5. Récitatif et choral

Le péché nous a profondément corrompu.
Même les plus pieux d'entre nous doivent le dire
En gémissant, les larmes aux yeux:
Le diable nous tourmente encore beaucoup plus.
Oui, cet esprit malin,
Qui dès les origines, était un meurtrier,
Cherche à nous priver de notre salut
Et à nous dévorer comme un lion.
Le monde aussi tente en tout temps
Notre chair et notre sang.
Nous rencontrons sur cette voie étroite
D'innombrables obstacles au bien.
Toi seul, Seigneur, connais une telle misère:

5. Recitativo y coral

El pecado mucho nos ha corrompido.
Así pues hasta han de decir los más piadosos
Y clamar con lagrimosos ojos:
Tanto más el demonio nos lacera.
Sí, aquél espíritu
Que ya en el principio asesino era
Trama destruir nuestra salvación
Y devorarnos como león.
El mundo, también nuestra carne y sangre
En todo momento nos seducen.
Aquí, por este estrecho sendero
Muchos obstáculos al bien encontramos.
Semejante miseria solo Tú, Señor, conoces.

Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,

Du kannst uns stärker machen!
Ach, laß uns dir befohlen sein!

6. Aria

Gedenk an Jesu bittern Tod!
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen
Und seiner Wunden Pein zu Herzen!
Die sind ja für die ganze Welt
Die Zahlung und das Lösegeld;
Erzeig auch mir zu aller Zeit,
Barmherzger Gott, Barmherzigkeit!
Ich seufze stets in meiner Not:
Gedenk an Jesu bittern Tod!

7. Choral

Leit uns mit deiner rechten Hand
Und segne unser Stadt und Land;
Gib uns allzeit dein heilges Wort,
Behüt fürs Teufels List und Mord;

Verleih ein selges Stündelein,
Auf daß wir ewig bei dir sein.

Help, helper, help us weak ones,

For thou canst make us stronger!
Ah, let us thee commended be!

6. Aria 12

Consider Jesus' bitter death!
Take, Father, these thy Son's great sorrows
And this his wound's great pain to heart now,
They are in truth for all the world
The payment and the ransom price;
And show me, too, through all my days,
Forgiving God, forgiving ways!
I sigh alway in my distress:
Consider Jesus' bitter death!

7. Chorale 13

Lead us with thine own righteous hand
And bless our city and our land,
Give us alway thy holy word,
Protect from Satan's craft and death;

And send a blessed hour of peace,
That we forever be with thee.

Aide-nous, Dieu d'assistance, aide-nous dans notre faiblesse,
C'est toi qui nous rendra plus forts!
Ah, soumets-nous à tes commandements.

¡Ayúdanos, Auxiliador, a los débiles,

Pues Tú puedes hacernos fuertes!
¡Ay, haz que te seamos obedientes!

6. Air

Garde en mémoire la mort amère de Jésus!
Prends à cœur, Père, les douleurs de ton fils
Et les souffrances de ses blessures
Ce sont elles qui sont la prestation et la rançon
Pour le monde entier;
Témoigne-moi aussi en tout temps
Ta miséricorde, Dieu miséricordieux!
Je soupire constamment dans ma détresse:
Garde en mémoire la mort amère de Jésus!

6. Aria

¡Pensad en la amarga muerte de Jesús!
Toma, Padre, el dolor de Tu Hijo,
Y la tortura de sus heridas,
Pues que para todo el mundo son
El pago y el rescate;
¡Misericordioso Dios, en todo momento
Misericordia muéstrame!
En mi aflicción suspiro:
¡Pensad en la amarga muerte de Jesús!

7. Choral

Guide-nous de ta main dextre
Et bénis notre ville et notre pays;
Donne-nous en tout temps ta sainte Parole
Protège-nous de la ruse et des envies meurtrières de Satan;
Accorde-nous une brève heure de félicité
Comme celle que nous aurons quand nous te rejoindrons pour l'éternité.

7. Coral

Llévanos de Tu mano diestra
Y bendice nuestra ciudad y nuestro país;
En todo momento danos la Palabra de curación,
Protégenos del diablo, de la malicia y de la muerte;

Concédenos la bendita hora
Para que por siempre junto a Ti seamos.

BWV 102

Teil I

1. Coro

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben! Du schlägest sie, aber sie fühlens nicht; du plagest sie, aber sie bessern sich nicht. Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels und wollen sich nicht bekehren.

2. Recitativo

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepräget,
Wenn der verkehrte Will sich ihm zuwider leget?
Wo ist die Kraft von seinem Wort,
Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?
Der Höchste suchet uns duch Sanftmut zwar zu
zähmen,
Ob der verirrte Geist sich wollte nich bequemen;

Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,
So gibt er ihn ins Herzens Dünkel hin.

3. Aria

Weh der Seele, die den Schaden
Nicht mehr kennt
Und, die Straf auf sich zu laden,
Störrig rennt!
Ja von ihres Gottes Gnaden
Selbst sich trennt!

Part I

1. Chorus 14

Lord, thine own eyes see after true believing! Thou smitest them, but they feel not the blow; thou vexest them, but they reform themselves not. Their countenance is more abstinate than a rock and they would not be converted.

2. Recitativo 15

Where is the image true with God hath stamped within us,
If our perverted will hath set itself against it?
Where is the power of his word,
If all amelioration doth the heart desert?
The Highest doth in truth with mildness seek to
tame us,
So that the errant soul wish yet to be obedient;

But if it doth maintain its stubborn will,
He yieldeth it unto the heart's conceit.

3. Aria 16

Woe that spirit which its mischief
No more knows,
And, inviting its own judgement,
Pell-mell runs,
Yea, from its God's very mercy
Stands apart.

Partie I

1. Chœur

Seigneur, tes yeux cherchent la foi!
Tu les as frappés, et ils n'ont pas frémi,
tu les as exterminés et ils ont refusés
d'accepter ta leçon. Ils ont un visage plus
dur que le roc et ils refusent de se convertir.

2. Récitatif

Où est l'image que Dieu nous a gravée
Lorsque la volonté contraire se rebelle envers lui?
Où est la force de sa parole
Lorsque toute amélioration s'échappe du cœur?
Le Très-Haut essaie certes de nous apprivoiser avec douceur,
Essayant de percevoir si l'esprit égaré voulait encore daigner s'y plier;
S'il persiste cependant dans son entêtement,
Il le sacrifie à l'outrecuidance de son cœur.

3. Air

Malheur à l'âme
Qui ne connaît plus le mal
Et qui fuit obstinément
La punition qu'elle a méritée,
Qui se sépare même
De la grâce de Dieu.

Parte I

1. Coro

¡Señor, Tus ojos la fe sondean! Tú los golpeas,
pero no sienten; tú los afliges,
pero no se reforman. Son de rostro duro más
que la piedra y no se quieren convertir.

2. Recitativo

¿Dónde está la imagen a semejanza suya que Dios nos ha dado
Si la voluntad falsa contra él se vuelve?
¿Dónde está la fuerza de su Palabra
Si todas las mejoras del corazón se alejan?
El Altísimo procura apaciblemente domeñarnos
Para que el espíritu perdido volver quiera;

Más él a su impenitente voluntad vuelve
Por eso El su corazón oscurece.

3. Aria

Ay del alma
Que el daño no conoce
Y de culpa se carga,
Locamente se aleja
E incluso se separa
De la Gracia de Dios.

4. Arioso

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade, Geduld und Langmütigkeit? Weißest du nicht, daß dich Gottes Güte zur Buße locket? Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen häufest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zorns und der Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.

4. Arioso 17

Despisest thou the richness of his mercy, his patience and forbearance? Knowest thou not that God's kindness thee to repentance calleth? But thou dost, because of thy stubbornness and impenitent spirit, store for theyself great wrath on the day of wrath and the revelation of the righteous judgement of God.

Teil II

Part II

5. Aria

Erschrecke doch,
Du allzu sichre Seele!
Denk, was dich würdig zähle
Der Sünden Joch.
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

5. Aria 18

Be frightened yet,
Thou all too trusting spirit!
Think what it shall once cost thee,
This sinful yoke.
For God's forbearance walketh with a foot of lead,
So that his wrath at last o'er thee much graver fall.

6. Recitativo

Beim Warten ist Gefahr;
Willt du die Zeit verlieren?
Der Gott, der ehmal gnädig war,
Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.
Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,
Der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet.

Verblendter Sinn! ach kehre doch zurück,
Daß dich dieselbe Stund nicht finde unbereitet!

6. Recitative 19

In waiting, danger lurks;
Wouldst thou then forfeit?
The God who e'er was merciful
With ease can lead thee to this seat of judgement.
Where is thy penitence? An twinkle of an eye
Eternity and time, the flesh and soul divideth;

O blinded sense, ah, turn thyself around,
Lest thee this very hour discover unprepared!

4. Arioso

Méprises-tu la richesse de sa grâce,
de sa patience et de sa longanimité?
Ne sais-tu pas que la bonté de Dieu veut
te séduire à faire pénitence? Mais toi au
cœur endurci et impénitent,
tu amasses toi-même le courroux
pour le jour de la colère et le jour où la
juste Jugement de Dieu se révèlera.

4. Arioso

¿Desprecias tú las riquezas de Su Gracia,
paciencia y clemencia? ¿Acaso no sabes que el
Bien de Dios a la penitencia te llama?
Mas tú, en tu incorregible e impenitente corazón
amontonas sobre ti la cólera del día de la ira y de la
revelación del justo juicio de Dios.

Partie II

5. Air

Sois donc pris de frayeur,
Ô âme trop sûre de toi!
Pense à ce que tu mériteras
Un jour d'avoir porté le joug du péché.
La patience de Dieu a un pied de plomb
Afin que le courroux n'en soit que plus accablant pour toi ensuite.

Parte II

5. Aria

¡Teme alma
Que demasiado segura estás!
¡Piensa que digna eres
Del yugo del pecado!
La paciencia de Dios pies de plomo tiene
Y la cólera después peor para ti será.

6. Récitatif

Il est dangereux d'attendre;
Veux-tu perdre du temps?
Le Dieu qui était autrefois clément,
Peut très aisément te convoquer devant son tribunal.
Que fais-tu alors de la pénitence? C'est un instant
Qui sépare le temps de l'éternité, le corps de l'âme;

Reprenez donc vos esprits, sens aveuglés,
Afin que cette heure ne vous prenne pas au dépourvu!

6. Recitativo

Peligroso es esperar;
¿Acaso deseas perder el tiempo?
El Dios que tantas veces su Gracia ha mostrado
Fácilmente ante su sede de juez llevarte puede.
¿Qué es pues de la penitencia? Es un momento
Lo que el tiempo y la eternidad, el cuerpo y el alma decide;
¡Obcecado sentido, ay, conviértete
Para que esa hora no te llegue sin estar preparado!

7. Choral

Heut lebst du, heut bekehre dich,
Eh morgen kömmt, kanns ändern sich.
Wer heut ist frisch, gesund und rot,
Ist morgen krank, ja wohl gar tot.
So du nun stirbest ohne Buß,
Dein Leib und Seel dort brennen muß.

Hilf, o Herr Jesu, hilf du mir,
Daß ich noch heute komm zu dir
Und Buße tu den Augenblick,
Eh mich der schnelle Tod hinrück,
Auf daß ich heut und jederzeit
Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

7. Chorale

Alive today, today repent,
Ere morning comes, the times can change;
Today who's fresh and safe and sound
Tomorrow's sick or even dead.
If thou now diest uncontrite,
Thy soul and body there must burn.

Help, o Lord Jesus, help thou me,
That I e'en this day come to thee,
Contrition in that moment make
Before me sudden death should take,
That I today and evermore
For my home-coming be prepared.

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".

7. Choral

Aujourd'hui tu es en vie, convertis-toi aujourd'hui,
Avant que demain ne vienne, tout peut changer;
Qui est aujourd'hui frais, en pleine santé,
Pourra être demain malade et même mort.
Si tu meurs sans te repentir,
Ton corps et ton âme devront brûler en enfer.

Aide-moi, ô Seigneur Jésus, aide-moi
À venir vers toi aujourd'hui encore
Et à me repentir à l'instant même,
Avant que la mort rapide ne m'approche,
À ce que je sois prêt aujourd'hui et en tout temps
À prendre le chemin du retour.

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.

7. Coral

Hoy vives, conviértete hoy,
Pues antes de que mañana llegue todo cambiar puede;
Quien hoy fresco, sano y colorado se encuentre
Mañana enfermar puede e incluso morir.
Y si mueres sin haber hecho penitencia
Tu cuerpo y tu alma arderán.

Auxilio, oh Señor Jesús, ayúdame
Para que hoy a Ti llegarme pueda
Y penitencia al momento haga
Antes de que la veloz muerte llegue
Y que hoy y siempre
Para mi ascensión al cielo preparado me encuentre.

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.

Was Gott tut, das ist wohlgetan BWV 100

Entstehung: um 1732/35
Bestimmung: unbekannt
Text: Samuel Rodigast (1647)
Gesamtausgaben: BG 22: 279 – NBA I/34: 241

DEUTSCH

Die Kantate ist die wohl eigentümlichste Schöpfung der deutschen protestantischen Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert. In ihr fließen Wort und Musik, Predigt und Gesang, Sinnlichkeit und Reflexion zusammen. Jene unterschiedlichen Elemente also, die das Wesen des Gottesdienstes lutherischer Ordnung ausmachen. Kantaten waren Gebrauchsmusik. Deshalb wurden sie nur in Ausnahmefällen gedruckt. Ihrer Verbreitung über den Entstehungs- und Aufführungsort hinaus waren damit Grenzen gesetzt. Andernorts für die Kirchenmusik Verantwortliche konnten sie, sofern sie überhaupt von diesen Stücken erfuhren, abschreiben. Meistens aber komponierten sie selber Kantaten. Es war nicht wesentlich aufwendiger, und die Musik konnte sich leichter an die jeweiligen lokalen Gegebenheiten anpassen.

Bachs Kantaten stehen im Kontext dieser kirchenmusikalischen Praxis. Dieses Umfeld ist mittlerweile gut bekannt, da viele der Kompositionen Graupners, Telemanns, Römhildts und anderer Zeitgenossen für die heutige musikalische Praxis wieder zugänglich gemacht werden. Veränderte liturgische Bedingungen erlauben es zudem, diese Musik aus dem gottesdienstlichen Gebrauch zu lösen und sie einer sozusagen „emotionslosen“ und funktionsfreien Analyse zu unterziehen. Am Ende dieses Vergleichs steht jedoch immer wieder die Erkenntnis von der Besonderheit der Kantaten Bachs. Sie zeichnen sich, inmitten von Abertausenden der zu jener Zeit entstandenen Kantaten, auf den unterschiedlichsten Gebieten aus. Da ist die souveräne Handhabung zeitgenössischer Stile internationaler Herkunft unter Einbeziehung der heimischen, musikalischen Tradition. Beispiellos wirkt ferner die intellektuelle Leistung Bachs, Musik und Theologie zu jener Einheit zu schmieden, die auf ein zugleich sinnliches Erleben wie reflektierendes Verstehen beim zeitgenössischen Hörer zielt. Und: Bach hat, wie kein anderer Komponist, ein musikalisches Scharnier für diese Elemente: den Choral, gleichsam das Epizentrum der Bach-Kantate.

Bach erhebt den Choral, dessen Texte und Melodien zugleich im Zentrum der liturgischen Aktivitäten der Gläubigen stehen, in die Sphären der Kunst: vom vierstimmigen Satz bis hin zur großformatigen Bearbeitung vokaler, vokal-instrumentaler oder auch nur instrumentaler Art (s. dazu die CDs „Ein Choralbuch für Johann Sebastian“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 78 bis 85). Auch Bachs letzte Hinwendung zur Orgel, dem Instrument seiner virtuosen Sturm- und Drang-Zeit, konzentriert sich auf den Choral („Leipziger Choräle“, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 97; „Clavierübung Dritter Theil“, Vol. 101). Daß die Nachwelt der unvollendeten „Kunst der Fuge“ (Vol. 134) einen Choral anhängte (s. Vol. 100), ist daher nur allzu verständlich.

Phantasie und Raffinesse im Umgang mit dem Choral zeigen exemplarisch die drei Kantaten, die Bach mit der ersten Strophe des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ von Samuel Rodigast einleitete (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31). Für BWV 98, komponiert im Jahre 1726, behielt er den Text nur der Eingangsstrophe bei; die Melodie wird vom Sopran vorgetragen, während die anderen Stimmen, wie auch die Instrumente, vom Choral unabhängig musizieren. BWV 99 folgt dem geläufigen Muster des Choralkantatenjahrgangs, in dessen Kontext

(1724) diese Kantate steht. Das heißt: Der Text der Rahmenstrophen wird beibehalten, zu Beginn vertont in einer BWV 98 ähnlichen Choralbearbeitung und zum Ende als vierstimmiger Choralsatz. In den Sätzen dazwischen wird, jeweils ohne Anklänge an die Melodie, der Text in umgedichteter Form verwendet oder zeilenweise zitiert. Das vorliegende Stück BWV 100 schließlich, entstanden als letzte der drei Kantaten, lehnt sich am engsten an das Lied Samuel Rodigasts an. Bach vertont den Text aller sechs Strophen. Dieses Verfahren gibt es in Bachs Kantatenwerk insgesamt nur zehnmal; man vermutet, daß Bach mit diesen Stücken seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen Plan, einen kompletten Jahrgang von Choralkantaten zu komponieren, im Nachhinein doch noch zu verwirklichen suchte.

Eingangs- und Schlußsatz für diese Kantate entnahm Bach bereits früher komponierten Stücken: den Eingangschor der Kantate BWV 99, den Schlußchoral der Kantate BWV 75 „Die Elenden sollen essen“; in beiden Fällen sorgt die Zugabe von Hörnern und Pauken für einen festlichen Charakter der Rahmensätze. Dazwischen schreibt Bach vier kammermusikalisch angelegte Arien. In das kontrapunktisch dichte Duett Nr. 2 führen Tenor und Alt mit jenem Quartintervall hinein, das auch den Choral so charakteristisch eröffnet, hier freilich die einzige Reminiszenz an ihn bleibt. Der unbeirrbare Fluß des Continuo mag die „rechte Bahn“ begründen, auf der Gott den Gläubigen führen soll. Der markante Triller auf das Wort „betrügen“, das Melisma zu „rechte Bahn“, Seufzermotive zum Wort „Geduld“, die strauchelnde, „Unglück“ illustrierende Figur und anderes mehr gehören zu Bachs Kunst, selbst in der strengsten Form Platz für theologisch-rhetorische Details zu finden.

Mit dem Quartaufschwung zu Beginn der virtuosen Flötenstimme und der Vokalpartie erinnert Bach auch in der Sopran-Arie Nr. 3 an den Choral. H-Moll ist die Tonart der modischen Traversflöte (vgl. h-Moll-Suite BWV 1067, deren originalen Violinpart Bach just in den 1730er Jahren für Flöte umschrieb, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 132). Das Instrument und seine empfindsame Geläufigkeit mag Bach mit dem Gedanken des Textes, Arznei statt Gift einzuschenken, in Verbindung gebracht haben. „Licht“ und „Leben“, mit fröhlichen Koloraturen ausgestattet, könnten Modell für den tänzerischen Charakter der folgenden Baß-Arie Nr. 4 gestanden haben. Die Nachdenklichkeit, ausgelöst von Begriffen wie „Not, Tod und Elend“, sowie die Gewißheit väterlicher Geborgenheit entsprechen dagegen dem herben und zugleich pastoralen Charakter der Oboe d’amore, dem Soloinstrument der Alt-Arie Nr. 5.

Die Bestimmung der Kantate bleibt, durch die ausschließliche Verwendung des allgemeinen, gebethaften Choraltextes, anders als bei den beiden anderen Kantaten gleichen Anfangs, undeutlich. Eine Bestimmung „per ogni tempo“ (für jede Zeit) bedeutete, nach Martin Petzoldt (Die Welt der Bach-Kantaten 1, S. 152), jedoch nicht, daß ein solches Stück unabhängig und frei vom Kirchenjahr verwendbar wäre. Vielmehr deutete die Bezeichnung an, „daß unterschiedliche – eben nicht festgelegte – Möglichkeiten dafür in Frage kommen“.

*

DEUTSCH

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott BWV 101

Entstehung: zum 13. August 1724
Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Moller (1584, nach dem lateinischen Hymnus „Aufer immensam", Wittenberg 1541). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 7) sowie 3 und 5 (innerhalb der Sätze 3 und 5); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 6).
Gesamtausgaben: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

Am 10. Sonntag nach Trinitatis wurde in den Gottesdiensten der Bachzeit von der Zerstörung Jerusalems gelesen. Zunächst Luk. 19, 41-48, dann, in der Vesper, jener Text, mit dem Johann Bugenhagen, basierend auf den Berichten des Römers Flavius Josephus und des jüdisch-christlichen Schriftstellers Hegesippos, seine sogenannte „Passionsharmonie" abschloß. In dieser hatte der Wittenberger Stadtpfarrer die Berichte der vier Evangelisten über das Leiden und Sterben Jesu Christi zusammengefaßt; die „Passionsharmonie" spielt auch in der Geschichte der mitteldeutschen Passionsvertonungen eine wichtige Rolle (s. Einführung zur „Matthäus-Passion", EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74 sowie die Ausführungen von Martin Petzoldt in J.S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 2, Kassel u.a. 1990).
Die vorliegende Kantate (und auch die folgende, BWV 102) greifen diese Vorgabe in deutlicher Form auf. „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" ist eine Choralkantate. Bach beläßt es jedoch nicht bei dem hierfür üblichen motettischen, vokal dominierten Eingangschor und dem vierstimmigen Schlußchoral. Mit Ausnahme der Arie Nr. 2 zitieren alle Rezitative und Arien Melodie und Text des Chorals – eine weitere Spielart der bei Kantate BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31) und 100 vorgeführten Modelle. Der Eingangschor wird von Alfred Dürr als „großangelegte Cantus-firmus-Motette" bezeichnet (Die Kantaten..., Kassel u.a. 1995, S. 541) und in der Eigenständigkeit des Instrumentalparts mit der Motette BWV 118 verglichen (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Auffällig an diesem Stück ist auch die harmonische Indifferenz, die auf die „große Not" und „Sünden ohne Zahl" hindeutet. Der Gestus der folgenden, einzig „choralfreien" Arie erinnert an die Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder" aus der Matthäus-Passion (Nr. 42). Auch wenn es hier um die Silberlinge geht, die Judas gerade in den Tempel geworfen hat, ist es reizvoll, sich an das schöne Bild zu erinnern, das Alfred Heuß für diese Situation entworfen hat: „ein Jünger steht in kühner Stellung da, er hat sein Schwert gezogen... um die Rettung Jesu zu erzwingen". Auch in der Kantate ist ja vom Schwert die Rede!

Es folgt (Nr. 3) ein durch ¾-Takt, ostinate Continuo-Figuren und rezitativische Einschübe stark verfremdeter, nachdenklicher Satz; in ähnlicher Form gestaltet Bach auch das zweite Rezitativ (Nr. 5) dieser Kantate. Ebenso raffinierte Verschränkungen findet er in der Baß-Arie Nr. 4: Zorn, Eifer, Flammen prägen das *vivace*-Ritornell der Oboen, bevor der Sänger *andante* die Choralmelodie zitiert und anschließend den gleichen Text auf das instrumentale Material überträgt. Das Choralzitat kehrt wieder, und es folgt, noch immer auf den gleichen Text, ein freirezitativisches Ritardando – überraschendes Innehalten. Den Höhepunkt von Bachs Kunst der Choralbearbeitung in dieser Kantate bietet dann das Duett Nr. 6. Immer wieder scheint im Geflecht des instrumentalen Dialogs von Flöte und Oboe da caccia wie auch der Singstimmen der *cantus firmus* durch; der pastorale Charakter dieses Satzes erhebt irdisches Gedenken und Seufzen in die geglaubte Idylle des himmlischen Arkadien.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
BWV 102

Entstehung: zum 25. August 1726
Bestimmung: 10. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt (Druck Rudolstadt 1726). Satz 1: Jeremia 5, 3. Satz 4: Römer 2, 4-5. Satz 7: Strophen 6 und 7 des Liedes „So wahr ich lebe, spricht dein Gott" von Johann Heermann (1630).
Gesamtausgaben: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

Zur Bestimmung und liturgischen Stellung dieser Kantate gilt das bereits zu BWV 101 Gesagte. Zwei Bibelworte kommen vor. Anders als bei vergleichbaren, dezidiert zweiteiligen Stücken stehen sie nicht zu Beginn eines jeden Teils, sondern rahmen den ersten Teil ein. Dieser „schildert die Gefahren, die der unbußfertigen Seele drohen; in Teil II ist der Dichter bemüht, den Unbußfertigen wachzurütteln und zur Bekehrung aufzurufen" (Alfred Dürr, a.a.O., S. 544). Diesen Dichter glaubt Hans-Joachim Schulze im Meininger Herzog Ernst Ludwig, dem Arbeitgeber von Johann Ludwig Bach, gefunden zu haben (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 28). Kantaten des Vetters hatte Bach zu Anfang des Jahres mehrfach aufgeführt.

Der erste Kantatenteil enthält zweifellos die gewichtigere Musik. In differenzierter Gliederung setzt sich der Eingangschor mit dem alttestamentarischen Text auseinander: Sinfonia, akkordische, sich intensivierende Chorpassagen, Fugato, Sinfonia mit Choreinbau, Chorfuge und Reprise. Nach dem Secco-Rezitativ Nr. 2 gibt die obligate Oboen-Partie der Arie Nr. 3 die Richtung vor – eine langgehaltene Dissonanz steht für das „Weh der Seele". Immer wieder unterstreichen ungewöhnliche Intervalle die Trennung der Seele von Gottes Gnade. Danach trägt der Bassist („Vox Christi"), insisitierend, streicherumkränzt und mit der ausdrücklichen Bezeichnung „arioso", das zweite, neutestamentliche Bibelwort vor. Bisweilen merkwürdige Textbetonungen erklärt Alfred Dürr mit der gleichnishaften „Verachtung der Gnade Gottes ... durch Verachtung sprachgerechter Deklamation" (a.a.O., S. 545).

Den Kontrast zwischen Erschrecken und Sicherheit, dem „Fuß von Blei" und dem Zorn bildet Bach durch die kontrastierende musikalische Bewegung in den Partien von Solo-Flöte und Tenor ab. Der zweite Teil der Kantate wird mit einem Rezitativ, in dem ein Motiv der beiden Oboen die Gefahr des Wartens in Erinnerung halten will, sowie einem – die Kürze dieses Teils mildernden – zweistrophigen Choral beendet.

What God doth, that is rightly done BWV 100

Composed: around 1732-35
Performed on: unknown
Text: Samuel Rodigast (1647)
Complete editions: BG 22: 279 – NBA I/34: 241

The cantata is probably the most peculiar creation in all of German Protestant church music in the 17th and 18th centuries. It unites words and music, sermon and song, sensuality and reflection – all the different elements, that is, which make up the essence of the Lutheran church service. Cantatas were utilitarian music. Hence they were only printed in exceptional cases. This restricted the spread of their popularity beyond the confines of their place of composition. Those responsible for church music elsewhere could copy them, insofar as they were able to find such pieces. As a rule, however, they composed cantatas themselves, since it did not cost a great deal more effort, and the music could be composed to suit local exigencies.

Bach's cantatas are embedded in this church music tradition. We have come to know quite a bit about this environment since so many compositions by Graupner, Telemann, Römhildt and other contemporaries have been made accessible to today's musicians. A changed attitude to the liturgy has besides allowed this music to free itself from its liturgical context and then be subjected to analysis that is "unemotional", so to speak, unconcerned with its function. Such comparisons, however, always end by demonstrating the unique nature of Bach's cantatas. Among the many thousands of cantatas composed in those days, Bach's achieve distinction in many vastly different areas. First there is his skillful handling of contemporary styles from an array of countries while incorporating local musical tradition. Further, Bach's intellectual accomplishment in uniting music and theology in such a way as to cause the listener of those days to reach understanding through an experience that was at once reflective and sensual. In addition, Bach, more than any other composer, had an ideal musical framework for these elements at his disposal: the chorale, one could even call it the epicenter of a Bach cantata.

Bach takes the chorale, whose texts and melodies are simultaneously the central focus of the congregation's liturgical activities, and raises it to the heights of fine art: from a four-part setting up to large-scale adaptations of a vocal, vocal-instrumental or even merely instrumental character (on this point, see the CD's "A Chorale Book for Johann Sebastian", EDITION BACHAKADEMIE vols. 78 to 85). Bach also concentrated on the chorale in the last pieces he composed for organ, the instrument of his virtuoso *Sturm-und-Drang* period ("Leipzig Chorales", EDITION BACHAKADEMIE vol. 97; "Clavierübung Part Three", vol. 101). So it is easy to understand why it seemed only fitting to later generations to append a chorale (s. Vol. 100) to the unfinished "Art of Fugue" (Vol. 134).

The imagination and subtlety in Bach's treatment of chorales is clearly demonstrated by the three cantatas which Bach began with the first verse of the hymn "Was Gott tut, das is wohlgetan" by Samuel Rodigast (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). In BWV 98, composed in 1726, he only retained the text of the introductory verse; the melody is sung by the soprano while the music of the other voices, as well as the instruments, is unrelated to the chorale melody. BWV 99 follows the common pattern of the annual cycle of chorale cantatas of which this one is part (1724). This means that the text

of the first and last verses is retained, put to music at first in a chorale arrangement similar to BWV 98 and at the end in a four-voice chorale setting. In the intervening movements, a modified form of the text is used, or it is quoted line for line, with no references to the melody. This piece finally, BWV 100, was the last of the three cantatas to be composed, and keeps most closely to the hymn by Samuel Rodigast. Bach puts all six verses to music. This procedure is found only ten times in all of Bach's cantatas, suggesting that these pieces may been an attempt on the part of Bach to go back and complete the cycle of chorale cantatas for an entire year which he had discontinued in 1725.

Bach took the first and last movements of this cantata from pieces he had composed earlier: the introductory chorus from the cantata BWV 99, the final chorale from cantata BWV 75, "Die Elenden sollen essen" ("The wretched should have food to eat"); in both cases, horns and timpani are added to give the opening and closing movements a festive character. Between these, Bach writes four arias whose structure is reminiscent of chamber music. In the dense counterpoint of the duet no. 2, tenor and alto lead in with the interval of a fourth so characteristic of the chorale, although it is here the sole reminiscence. The unerring flow of the continuo may stand for the "rechte Bahn" ("path of righteousness") on which God guides the faithful. The conspicuous trill on the word "betrügen" ("betray"), the melisma at "rechte Bahn", the sighing motifs at the word "Geduld" ("patience"), the stumbling figure illustrating "Unglück" ("misfortune") and more, all testify to Bach's artistry in finding room for theological-rhetorical details even in the strictest of forms.

The rising interval of a fourth at the beginning of the virtuoso flute part and the vocal part in the soprano aria no. 3 also hark back to the chorale. B minor is the key of the then newly fashionable transverse flute (cf. Suite in B minor BWV 1067; tellingly, Bach rewrote the original violin part for flute in 1730's, see EDITION BACHAKADEMIE vol. 132). It may well have been the sensitive fluency of this instrument which motivated Bach to let it represent the idea of administering medicine rather than poison expressed in the words. "Licht" and "Leben" ("Light" and "Life"), furnished with merry coloraturas, could well have inspired the dance-like character of the following bass aria no. 4. The pensive mood produced by such terms as "Not, Tod und Elend" ("Need, Death and Suff'ring"), as well as the certainty of finding shelter with the Father, seem rather to correspond to the austere yet pastoral character of the oboe d'amore, the solo instrument of the alto aria no. 5.

Owing to its exclusive use of the generalized, prayer-like chorale text, it remains impossible to determine with certainty the occasion on which this cantata was to be performed, contrary to the two other cantatas with the same beginning. Stipulating that it should be performed "per ogni tempo" (at any time) does not mean, however, that the performance of a piece of this nature could have been entirely unrelated to the ecclesiastical year, as Martin Petzoldt relates (Die Welt der Bach-Kantaten 1 (The World of Bach's Cantatas 1), p. 152). Rather, this meant "that performance was possible at various times, which were merely left undefined".

❊

Take from us, Lord, Thou faithful God BWV 101

Composed for: August 13, 1724
Performed on: 10th Sunday after Trinity
Text: After the hymn with the same beginning by Martin Moller (1584, after the Latin hymn "Aufer immensam", Wittenberg 1541). Retained word for word: verses 1 and 7 (movements 1 and 7), as well as 3 and 5 (within movements 3 and 5); revised or expanded (author unknown): verse 2 to 6 (movements 2 to 6).
Complete editions: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

In Bach's day, the reading for the church service on the 10th Sunday after Trinity was the tale of the destruction of Jerusalem. First Luke 19, 41-48, then, at vespers, the text Johann Bugenhagen had used to conclude his so-called "Passionsharmonie", based on the reports of the Roman Flavius Josephus and the Jewish-Christian writer Hegesippos. The pastor of Wittenberg compiled the reports of the four evangelists on the suffering and death of Jesus Christ to compose his "Passionsharmonie", in which the history of central German Passion composition also plays an important part (see introduction to "St. Matthew Passion", EDITION BACHAKADEMIE vol. 74, as well as the remarks by Martin Petzoldt in J.S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart (J.S. Bach: The St. Matthew Passion, Publication Series of the International Bach Academy in Stuttgart) vol. 2, Kassel etc. 1990).

This cantata clearly conforms to this model (as does the following, BWV 102). "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" is a chorale cantata. However, Bach does not content himself with the typical motet-like, vocally dominated introductory chorus and the four-voice final chorale. Except for the aria no. 2, all the recitatives and arias quote the melody and words of the chorale – another variety of the model typified by cantatas BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 31) and 100.

Alfred Dürr calls the introductory chorus a "large-scale cantus-firmus motet" (Die Kantaten..., Kassel etc. 1995, p. 541) and compared the independence of the instrumental part with the motet BWV 118 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). This movement is also remarkable for its harmonic indifference expressing the "grosse Not" ("great want") and "Sünden ohne Zahl" ("sins beyond all count"). The demeanor of the following aria, the only one unrelated to the chorale, resembles the aria "Gebt mir meinen Jesum wieder" ("Give me my Jesus back again") in the St. Matthew Passion (no. 42). Even if the subject here is the thirty pieces of silver which Judas has just thrown down in the temple, it is interesting to remember the lovely image employed by Alfred Heuss to capture this situation: "a disciple strikes an audacious pose with sword drawn ... to obtain Jesus' release by force". This cantata also mentions a sword!

Then follows (no. 3) a pensive movement which is starkly alienated by its 3/4 meter, the ostinato figures in the continuo and the recitative-like insertions; Bach gives the second recitative in this cantata (no. 5) a very similar form. He likewise discovers subtle interconnections in the bass aria no. 4: wrath, zeal and flames characterize the *vivace* ritornello of the oboes before the singer quotes the chorale melody *andante* and then transfers the same text to the instrumental material. This quote from the chorale is reiterated and there follows a free, recitative-like ritardando to denote being taken by surprise. The duet no. 6 then presents the high point of Bach's artistry at chorale settings in this cantata. Again

and again, the cantus firmus shines through the interwoven instrumental dialog between the flute and the oboe da caccia, as it does in the voices; the pastoral character of this movement uplifts earthly remembrance and lamentation into a belief in the idyll of a heavenly Arcadia.

*

Lord, Thine own eyes see after true believing
BWV 102

Composed for: August 25, 1726
Performed on: 10th Sunday after Trinity
Text: Author unknown (printed in Rudolstadt in 1726). Movement 1: Jeremiah 5, 3. Movement 4: Romans 2, 4-5. Movement 7: verses 6 and 7 of the hymn "So wahr ich lebe, spricht dein Gott" (≈"As true as I live, so sayeth thy God") by Johann Heermann (1630).
Complete editions: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

As far as its place in the liturgy and its intended day of performance are concerned, what has been said of BWV 101 applies to this cantata as well. Two bible passages appear; in contrast to comparable, decidedly two-part pieces, they are here found at the beginning and end of the first section rather than at the beginning of each section. The first section "portrays the dangers threatening the unrepentant soul; in section II the author makes an effort to awaken the unrepentant and calls on them to mend their ways" (Alfred Dürr, loc. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze claims to have discovered the author to have been Duke Ernst Ludwig of Saxe-Meiningen, who had been the employer of Johann Ludwig Bach (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 28). Bach had performed several cantatas by his relative early in the year.

There is no doubt that the first section of the cantata is the more significant from a musical point of view. The introductory chorus gives the words from the Old Testament a very differentiated treatment: a sinfonia, intensifying chordal passages for the chorus, a fugato, a sinfonia with an integrated chorus, a choral fugue and the reprise. Following the secco recitative no. 2, the obbligato oboe part in aria no. 3 points the way – a long drawn-out dissonance stands for the "Weh der Seele" ("Woe that spirit"). Again and again, unusual intervals underscore the idea that the soul is separated from God's grace. Then, wreathed by the strings and with the explicit designation "arioso", the bass ("vox Christi") insistently declaims the second bible passage, this time from the New Testament. Alfred Dürr accounts for the peculiar way the words are occasionally accented by citing the allegorical "scorn for God's grace ... [indicated] by scorn for the rules of good declamation" (loc. cit., p. 545).

Bach creates a contrast between fear and safety, the "Fuß von Blei" ("foot of lead") and wrath by contrasting musical gestures in the solo flute and the tenor. The second section of the cantata ends with a recitative in which a motif taken from the two oboes intends to keep in mind the danger inherent in delay, and with a two-verse chorale to alleviate this section's brevity.

Ce que Dieu fait est bien fait BWV 100

Création: vers 1732/35
Destination: inconnue
Texte: Samuel Rodigast (1647)
Editions complètes: BG 22 : 279 – NBA I/34 : 241

La cantate est sans doute la forme la plus caractéristique créée par la musique religieuse protestante allemande du 17e et du 18e siècle. Elle réunit parole et musique, prêche et chant, sensualité et réflexion, ces différents éléments qui font le caractère du service religieux d'obédience luthérienne. Les cantates étant de la musique utilitaire, il était rare qu'elles soient imprimées. Leur diffusion au-delà du lieu de création et d'interprétation était donc limitée. Les responsables de la musique religieuse en d'autres lieux pouvaient les copier, dans la mesure où ils entendaient parler de ces morceaux. Mais, la plupart du temps, ils composaient eux-mêmes des cantates. Cela ne représentait pas beaucoup plus de travail et permettait de composer une musique adaptée aux données locales respectives.

Il faut considérer les cantates de Bach dans le contexte de cette pratique. Cet environnement nous est maintenant bien connu, car nombre d'œuvres composées par Graupner, Telemann, Römhildt et autres contemporains sont à nouveau accessibles aujourd'hui. Le changement des conditions liturgiques permet en outre de dissocier cette musique de son emploi dans le service religieux et de la soumettre à une analyse «sans émotion», pour ainsi dire, et ne tenant compte d'aucune fonction. Pourtant, la comparaison se termine immanquablement par la constatation que les cantates de Bach sont sans pareille. Elles se distinguent, parmi les milliers de cantates créées à cette époque, dans les domaines les plus variés. Il y a d'abord cette utilisation souveraine des styles contemporains de provenance internationale, qui sait cependant intégrer la tradition musicale du pays. Il y a ensuite la prouesse intellectuelle sans exemple de Bach qui consiste à fondre musique et théologie en une unité visant à procurer à l'auditeur de l'époque à la fois une expérience sensuelle et une compréhension réfléchie. Et encore: Bach dispose, plus que tout autre compositeur, d'une charnière musicale pour ces éléments: le choral, épicentre en quelque sorte de la cantate de Bach.

Ce choral, dont les textes comme les mélodies tiennent une place essentielle dans l'activité liturgique des fidèles, Bach l'élève dans les hautes sphères de l'art: du contrepoint à quatre parties jusqu'à l'harmonisation vocale, vocale-instrumentale ou simplement instrumentale de grand format (voir à ce sujet les CD «Un livre d'arrangements choral pour Johann Sebastian», vol. 78 à 85 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Même son ultime orientation vers l'orgue, instrument de la période virtuose de sa jeunesse passionnée, se concentre sur le choral («Les chorals de Leipzig», vol. 97 de l'EDITION BACHAKADEMIE; «Clavier-Übung, troisième partie», vol. 101). Que la postérité ait ajouté un choral (v. Vol. 100) à l'«Art de la fugue» (Vol. 134) inachevé n'est donc que trop compréhensible.

Imagination et raffinement dans le traitement du choral, c'est ce dont font preuve de manière exemplaire les trois cantates que Bach introduisit par la première strophe du cantique *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (voir vol. 31 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Pour BWV 98, composée en 1726, il conserva le texte de la strophe d'entrée uniquement; la mélodie est interprétée par le soprano, tandis que la musique des autres voix et des instruments ne provient pas du choral. BWV 99 obéit au modèle courant

de l'année de cantates de choral formant le contexte de ce morceau (1724). C'est-à-dire: le texte des strophes qui encadrent le morceau est conservé, mis en musique au début dans une harmonisation qui ressemble à BWV 98 et à la fin sous forme de contrepoint à quatre parties. Dans les mouvements intermédiaires, le texte apparaît remanié, certaines lignes sont citées intégralement, mais sans réminiscence de la mélodie. BWV 100 enfin, la dernière en date des trois cantates, est la plus proche du cantique de Samuel Rodigast. Bach met en musique le texte des six strophes. On ne retrouve ce procédé que dix fois en tout dans l'ensemble des cantates de Bach; on suppose qu'il composa ces morceaux pour tenter de réaliser quand même, après coup, son projet interrompu à Pâques 1725, celui d'une année complète de cantates de choral.

Pour la cantate BWV 100, Bach emprunta le mouvement d'entrée et le mouvement final à des morceaux composés préalablement: le chœur d'entrée de la cantate BWV 99 et le choral final de la cantate BWV 75 *Die Elenden sollen essen* (Les pauvres auront à manger); dans les deux cas, l'addition de cors et de timbales donne un caractère solennel à ces mouvements encadrant le morceau. Entre les deux, Bach écrit quatre airs au style de musique de chambre. Le ténor et l'alto nous mènent dans le contrepoint dense du duo nº 2 par ce même intervalle de quarte qui ouvre aussi le choral de manière si caractéristique et qui en est à vrai dire ici la seule réminiscence. Le flux sans détour du continuo constitue peut-être la bonne voie *(rechte Bahn)* sur laquelle Dieu est dit conduire le croyant. Le trille accusé sur le mot *betrügen* (tromper), le mélisme pour *rechte Bahn* (bonne voie), des motifs de soupir pour le mot *Geduld* (patient), la figure trébuchante illustrant *Unglück* (malheur) et bien d'autres encore témoignent de l'art de Bach qui trouve place pour des détails de théologie ou de rhétorique même dans la forme la plus rigoureuse.
Par l'élan de quarte débutant la partie de flûte virtuose et la partie vocale, Bach rappelle également le choral dans l'air de soprano nº 3. Si mineur est la tonalité de la flûte traversière à la mode (voir la suite en si mineur BWV 1067, dont Bach récrivit pour flûte la partie de violon originale justement dans les années 1730, vol. 132 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Bach peut avoir établi un rapport entre cet instrument à la volubilité sensible et l'idée qu'exprime le texte de verser un remède au lieu de poison. La lumière (*Licht*) et la vie (*Leben*), pourvues de joyeuses fioritures, pourraient avoir servi de modèles au caractère dansant de l'air de basse nº 4 qui vient ensuite. Par contre, un état d'esprit songeur provoqué par des notions telles que danger (*Not*), mort (*Tod*) et misère (*Elend*), ainsi que l'assurance de la protection paternelle correspondent au caractère rude et pastoral à la fois du hautbois d'amour, instrument solo de l'air d'alto nº 5.

La destination de la cantate reste obscure, à cause de l'emploi exclusif du texte du choral dont le contenu est général et ressemble à une prière, à la différence des deux autres cantates qui débutent de la même manière. Une destination «per ogni tempo» (pour toute date) ne signifierait pourtant pas, selon Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, p. 152), qu'un tel morceau puisse être utilisé indépendamment des fêtes de l'année liturgique. Cette désignation indiquerait au contraire «que différentes possibilités – précisément non déterminées – se présentent».

*

Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle BWV 101

Création: pour le 13 août 1724
Destination: 10e dimanche après la Trinité
Texte: d'après le cantique de Martin Moller débutant de la même façon (1584, d'après l'hymne latin «Aufer immensam», Wittenberg 1541); conservées mot à mot: strophes 1 et 7 (mouvements 1 et 7) ainsi que 3 et 5 (dans les mouvements 3 et 5); remaniées ou complétées (auteur inconnu): strophes 2 à 6 (mouvements 2 à 6).
Editions complètes: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

À l'époque de Bach, c'est la destruction de Jérusalem qu'on lisait dans les services religieux le 10e dimanche après la Trinité. Pour commencer les versets 41-48 de Luc 19 puis, aux vêpres, le texte par lequel Johann Bugenhagen, s'appuyant sur les témoignages du Romain Flavius Josephus et de l'écrivain judéo-chrétien Hegesippos, terminait sa *Passionsharmonie*. Dans cet ouvrage, le pasteur de la ville de Wittenberg avait résumé les récits des quatre Évangélistes concernant la Passion et la mort de Jésus-Christ ; la *Passionsharmonie* joue aussi un rôle important dans l'histoire des Passions composées en moyenne Allemagne (voir le texte d'introduction à la «Passion selon saint Matthieu, vol. 74 de l'EDITION BACHAKADEMIE, ainsi que les explications de Martin Petzoldt dans *J. S. Bach: Matthäus-Passion*, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, volume 2, Kassel et ailleurs 1990).

La cantate qui nous occupe et la suivante, BWV 102, s'inspirent nettement de cet ouvrage. *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (Dispense-nous, Seigneur, Dieu fidèle) est une cantate de choral. Bach ne s'en tient pourtant ni au chœur d'entrée habituel dans ces morceaux, en style de motet à dominante vocale, ni au choral final à quatre voix. A l'exception de l'air n° 2, tous les récitatifs et tous les airs citent la mélodie et le texte du choral – une nouvelle variante du modèle présenté par les cantates BWV 98, 99 (vol. 31 de l'EDITION BACHAKADEMIE) et 100.

Alfred Dürr qualifie le chœur d'entrée de «vaste motet à cantus firmus» (*Die Kantaten*..., Kassel et ailleurs 1995, p. 541) et le compare au motet BWV 118 en ce qui concerne l'autonomie de la partie instrumentale (voir vol. 69 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Ce qui frappe dans ce morceau, c'est l'indétermination harmonique évoquant la grande détresse (*große Not*) et les péchés sans nombre (*Sünden ohne Zahl*). Le mouvement de l'air suivant, le seul à ne pas citer le choral, rappelle l'air *Gebt mir meinen Jesum wieder* (Rendez-moi mon Jésus) de la Passion selon saint Matthieu (n° 42). Même s'il s'agit ici des deniers que Judas vient de jeter dans le temple, il est plaisant de se remettre en mémoire la belle image qu'Alfred Heuß a proposée pour cette situation: «un disciple est campé là, il a tiré son glaive... pour sauver Jésus de force». La cantate aussi parle de glaive!

Vient ensuite (n° 3) un mouvement pensif, rendu très étrange par sa mesure à trois temps, ses figures de continuo en ostinato et ses passages récitatifs intercalés; Bach donne aussi une forme semblable au deuxième récitatif (n° 5) de cette cantate. Il trouve des croisements tout aussi raffinés dans l'air de basse n° 4: courroux (*Zorn*), zèle (*Eifer*) et flammes marquent la ritournelle en *vivace* des hautbois avant que le chanteur ne cite en *andante* la mélodie du choral pour ensuite transmettre le même texte au matériau instrumental. La citation du choral se répète, suivie, toujours sur le même texte, d'un ritardando en récitatif libre – interruption étonnante. Le comble de l'art de Bach à harmoniser un choral est offert dans

cette cantate par le duo nº 6. Le cantus firmus transparaît encore et toujours dans l'entrelacement du dialogue instrumental entre flûte et «oboe da caccia» et des parties chantées; le caractère pastoral de ce mouvement élève la mémoire et les soupirs terrestres vers l'idylle espérée de l'Arcadie céleste.

*

Seigneur, tes yeux recherchent la foi BWV 102

Création: pour le 25 août 1726
Destination: 10e dimanche après la Trinité
Texte: auteur inconnu (impression Rudolstadt 1726); mouvement 1: Jérémie 5, 3; mouvement 4: épître aux Romains 2, 4-5; mouvement 7: strophes 6 et 7 du cantique *So wahr ich lebe, spricht dein Gott* de Johann Heermann (1630).
Editions complètes: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

Ce qui a déjà été dit sur BWV 101 s'applique à la destination et à la position liturgique de cette cantate. Elle contient deux citations de la Bible qui, au lieu d'introduire chacune des parties comme dans des morceaux comparables à deux parties nettes, encadrent la première partie. Cette dernière «dépeint les dangers qui menacent l'âme sans remords; dans la deuxième partie, l'auteur s'efforce d'arracher l'impénitent à sa torpeur et de l'exhorter à se convertir» (Alfred Dürr, op. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze pense avoir trouvé cet auteur en la personne du duc de Meiningen Ernst Ludwig, patron de Johann Ludwig Bach (voir vol. 28 de l'EDITION BACHAKADEMIE). Bach avait joué à plusieurs reprises des cantates de son cousin au début de l'année.

La première partie de la cantate contient sans aucun doute la musique la plus remarquable. Le chœur d'entrée expose le texte de l'Ancien Testament selon un plan raffiné: sinfonie, passages de chœur en accords s'intensifiant, fugato, sinfonie avec chœur incorporé, fugue du chœur et reprise. Après le récitatif nº 2, accompagné seulement de la basse continue, la partie de hautbois obligée de l'air nº 3 indique la tendance – une dissonance longuement maintenue figure le «Malheur à l'âme» (*Weh der Seele*). Des intervalles inhabituels soulignent encore et encore la séparation de l'âme de la grâce de Dieu. Ensuite, la basse («Vox Christi»), couronnée par les cordes et avec l'indication explicite «arioso», énonce de manière insistante le deuxième texte de la Bible, tiré cette fois du Nouveau Testament. Alfred Dürr comprend les accentuations parfois étranges du texte comme une image: «le mépris de la grâce de Dieu ... par le mépris de la déclamation convenant à la langue» (op. cit., p. 545).

Dans la deuxième partie de la cantate, Bach figure le contraste entre frayeur et sûreté, entre pied de plomb (*Fuß von Blei*) et courroux, par le mouvement musical contrasté des parties de flûte solo et de ténor. Vient ensuite un récitatif dans lequel un motif des deux hautbois garde en mémoire le danger de l'attente, puis un choral à deux strophes atténuant la brièveté de cette deuxième partie.

Cuanto Dios hace bien hecho está BWV 100

Génesis: alrededor de 1732/35
Destino: desconocido
Texto: Samuel Rodigast (1647)
Ediciones completas: BG 22: 279 – NBA I/34: 241

La cantata es acaso la creación más singular de la música litúrgica protestante alemana de los siglos XVII y XVIII. En ella confluyen la música, la prédica y el canto, el sentimiento y la reflexión, vale decir, los elementos heterogéneos que conforman la esencia de los oficios divinos según los cánones luteranos. Al ser música funcional, las cantatas se imprimían sólo en casos excepcionales. Ello limitaba su divulgación al lugar en que eran compuestas e interpretadas. Los encargados de la música sacra en otras localidades podían copiar esas obras si llegaban a enterarse de su existencia. Pero la mayor parte de ellos prefería componer cantatas por cuenta propia. No era mucho más trabajoso que copiar y la música se adaptaba mejor a las necesidades locales.

Las cantatas de Bach tienen por contexto esas usanzas en materia de música litúrgica, contexto que actualmente se conoce bastante bien ya que numerosas composiciones de Graupner, Telemann, Römhildt y otros músicos de la época están siendo puestas al alcance de la praxis musical de nuestros días. El cambio sufrido por los ritos religiosos permite además segregar esa música de los oficios divinos y someterla a un análisis "libre de emociones", haciendo abstracción de su aspecto funcional. Pero este proceder no hace más que reafirmar una y otra vez lo singular de las cantatas bachianas, que difieren en los detalles más diversos de las miles y miles que se compusieron en aquella época. Por ejemplo, en el manejo soberano de los estilos contemporáneos de uso internacional referidos a la tradición musical autóctona. Es incomparable asimismo la proeza intelectual de aunar la música y la teología a fin de facilitar al oyente la percepción sensorial a la par que reflexiva de las cantatas. Y Bach, a diferencia de los demás compositores, contaba con una "bisagra musical" para los citados elementos: el coral, el epicentro de sus cantatas.

El coral, cuya letra y melodía están en el eje de la actividad litúrgica de los creyentes, es para Bach una experiencia artística que cubre desde la textura a cuatro voces hasta los grandes arreglos de carácter vocal, vocal-instrumental o sólo instrumental (ver a este respecto los CDs "Un libro de corales para Johann Sebastian", Edition Bachakademie vol. 78 a 85). Las últimas obras que Bach destinó al órgano, el instrumento de su período de apasionado virtuosismo, también están centradas en el coral ("Corales de Leipzig") EDITION BACHAKADEMIE vol. 97; "Ejercicio para Clave, Parte Tercera", vol. 101). Es perfectamente comprensible, por lo tanto, que la posteridad añadiese un coral (v. Vol. 100) al "Arte de la Fuga" (Vol. 134) que Bach había dejado inconcluso.

La fantasía y el refinamiento en el manejo del coral se manifiestan de modo ejemplar en las tres cantatas que Bach inaugura con la primera estrofa del cántico "Cuanto Dios hace bien hecho está" de Samuel Rodigast (ver EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). Para BWV 98, compuesto el año 1726 dejó intacta la letra sólo en la estrofa inicial; la melodía es entonada por la soprano, mientras que las demás voces, incluidos los instrumentos, se desenvuelven con independencia del coral. BWV 99 se ciñe al modelo corriente del año de la cantata sobre un coral (1724) en cuyo contexto figura ésta. Quiere decir que el texto de las estrofas inicial y final se conser-

va igual, musicalizado al comienzo como un arreglo similar a la BWV 98 y, al final, como un movimiento coral a cuatro voces. En los movimientos intermedios, la letra se aplica con adaptaciones o citas de versos, sin relación intrínseca con la melodía.

Finalmente, la cantata BWV 100 que figura en esta grabación, la última de las tres, es la más íntimamente ligada al cántico de Samuel Rodigast. Bach musicaliza el texto de las seis estrofas, procedimiento que aplicó solamente diez veces a todas las cantatas que compuso; algunos musicólogos suponen que con estas piezas intentaba realizar a posteriori su proyecto, truncado en la Pascua de Resurrección de 1725, de componer una serie de cantatas sobre coral que cubriesen un año entero de liturgia.

Los movimientos inicial y final de esta cantata los escribió a partir de composiciones suyas anteriores: el coro inaugural de la Cantata BWV 99, el coral final de la Cantata BWV 75 "Los pobres habrán de comer"; la añadidura de cornos y timbales confieren a ambos movimientos su carácter solemne. Bach escribe en los movimientos intermedios cuatro arias con los recursos de la música de cámara. El tenor y la contralto introducen al oyente al Dueto número 2, de apretado contrapunto, con el mismo intervalo de cuarta que inaugura el coral de un modo tan característico, siendo ésta por cierto la única reminiscencia. El avance imparable del bajo continuo parece fundamentar el "camino recto" por el que Dios ha de conducir a los creyentes. El acentuado trino que enfatiza el "no me engañará", el melisma en "camino recto", los motivos suspirantes de la palabra "paciencia", la figura tambaleante que ilustra el "dolor" y otros recursos más forman parte del arte que permitía a Bach añadir detalles teológico-retóricos hasta a las formas constructivas más rigurosas.

Con el salto de cuarta a comienzo de la parte virtuosa para flauta y de la parte vocal, Bach vuelve a evocar el coral en al Aria número 3 para soprano. El si menor es la tonalidad de la flauta travesera entonces de moda (comparar la Suite en si menor BWV 1067, cuya parte original para violín fue adaptada por Bach para flauta justamente en el año 1730, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 132). Es probable que Bach asociara este ágil y sensible instrumento a la idea expresada en el texto de "no dar veneno sino remedio". Las palabras "luz" y "vida" envueltas en alegres coloraturas pueden haber servido de modelo al temperamento danzante del Aria siguiente número 4 para bajo. Las cavilaciones suscitadas por los vocablos "penuria, muerte y aflicción" y la certidumbre de contar con el paterno amparo divino armonizan en cambio con el carácter rudo a la vez que pastoril del Oboe d'amore, el instrumento solista del Aria número 5 para contralto.

El empleo exclusivo del texto de coral con su carácter genérico y oracional dificulta la determinación del destino previsto de la cantata, a diferencia de las otras dos de igual comienzo. Su destino "per ogni tempo" (para cualquier ocasión) no significaba, sin embargo, que esta composición se hubiera de interpretar con independencia del año litúrgico, según Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, p. 152). Esa prescripción implicaba más bien "la existencia de varias opciones no establecidas con rigor".

*

Toma de nosotros Señor, fiel Dios BWV 101

Génesis: para el 13 de agosto de 1724
Destino: 10° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Basado en el cántico de igual comienzo de Martin Moller (1584, según el himno latino "Aufer immensam", Wittenberg 1541). Reproducción textual: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 7) así como 3 y 5 (dentro de los movimientos 3 y 5); adaptadas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 a 6 (movimientos 2 a 6).
Editiones completas: BG 23: 3 – NBA I/19: 175

En los oficios religiosos de los tiempos de Bach, el 10° domingo después del Domingo de la Trinidad se leía desde el púlpito la historia de la destrucción de Jerusalén. Primero San Lucas 19, 41-48 y luego, en el sermón de la tarde, el texto con el que Johann Bugenhagen concluyó su llamada "Armonía de la Pasión" a base de los relatos del historiador romano Flavio Josefo y del escritor judeo-cristiano Hegesippos. Este pastor protestante de la ciudad de Wittemberg resumió en esta obra los relatos de los cuatro evangelistas sobre la pasión y muerte de Jesucristo; la "Armonía de la pasión" desempeña un papel preponderante en la historia de las musicalizaciones de la Pasión en la región centroalemana (v. preámbulo de "La Pasión según San Mateo", EDITION BACHAKADEMIE vol. 74 y las exposiciones de Martin Petzoldt en *J. S. Bach: Matthäus-Passion, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart,* tomo 2, Kassel et al. 1990).
La cantata incluida aquí (y también la siguiente, la BWV 102) se basa a las claras en ese modelo. "Toma de nosotros Señor, fiel Dios" es una cantata sobre un coral. Pero Bach no se conforma con el coro inicial habitual en estos casos, con motetes, predominio vocal y un coral conclusivo a cuatro voces. Salvo el Aria número 2, todos los recitativos y las arias citan la melodía y el texto del coral, una variante más de los modelos presentados en las cantatas BWV 98, 99 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 31) y 100.

El coro inicial ha sido calificado como un "motete de grandes dimensiones con Cantus firmus" (*Die Kantaten*..., Kassel et. al. 1995, p. 541) por Alfred Dürr, quien lo compara con el Motete BWV 118 por la autonomía de la parte instrumental (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). Lo que llama la atención es la indiferencia armónica que insinúa la "gran aflicción" y los "pecados sin fin". El talante del aria que sigue, la única "sin reminiscencias corales" recuerda el aria "Devolvedme a mi Jesús" de la Pasión según San Mateo (número 42). Aunque están de por medio las piezas de plata que Judas acaba de arrojar en el templo, reconforta pensar en la bella imagen que Alfred Heuß ideó para esta situación: "un discípulo se yergue desafiante con la espada desenvainada ... para rescatar a Jesús cueste lo que cueste". ¡Y en esta cantata se hace también mención de la espada!

Sigue un movimiento (número 3) en compás de tres por cuatro, reflexivo y muy alterado por figuras de ostinato en el bajo continuo y por recitativos intercalados; Bach compone de un modo parecido el segundo recitativo (número 5) de esta cantata. En el Aria número 4 para bajo logra también correlaciones muy refinadas: la ira, la pasión y las llamas caracterizan el ritornello *vivace* de los oboes, antes de que el cantor cite la melodía coral en *andante* para transferir seguidamente el mismo texto al material instrumental. La cita de coral retorna y cede paso a un recitativo libre en *ritardando* basado siempre en el mismo texto, con lo que sobreviene una pausa sorpresiva. El clímax del arte bachiano del arreglo coral en esta cantata se manifiesta en el Dueto número 6. El *can-*

tus firmus reaparece una y otra vez en el entramado del diálogo instrumental entre la flauta y el oboe da caccia por un lado y las voces humanas por el otro; el carácter pastoral de este movimiento eleva la evocación y los suspiros terrenales hacia el supuesto idilio de la celestial arcadia.

*

Señor, Tus ojos la fe sondean BWV 102

Génesis: para el 25 de agosto de 1726
Destino: 10° domingo después del Domingo de la Trinidad
Texto: Autor desconocido (impreso en Rudolstadt en 1726). Movimiento 1: Jeremías 5, 3. Movimiento 4: Romanos 2, 4-5. Movimiento 7: estrofas 6 y 7 del cántico "Tan cierto como vivo, dice tu Dios" de Johann Heermann (1630).
Ediciones completas: BG 23: 35 – NBA I/19: 231

El destino y la clasificación litúrgica de esta cantata se rigen por lo ya expuesto en torno a la BWV 101. Aparecen en la cantata dos frases bíblicas, pero a diferencia de otras composiciones comparables decididamente bipartitas, esas frases no figuran al comienzo de cada parte, sino que sirven de marco a la primera. Esta "ilustra los peligros que amenazan a las almas impenitentes; en la parte segunda el autor se esfuerza por sacudir de su modorra a los impenitentes y obligarlos a convertirse" (Alfred Dürr, op. cit., p. 544). Hans-Joachim Schulze cree haber identificado al autor en el duque Ernst Ludwig de Meiningen, el patrono de Johann Ludwig Bach. (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 28). Bach había presentado a inicios del año varias cantatas de su primo.

La primera parte de la cantata contiene sin duda la música de mayor trascendencia. Con una estructura muy matizada, el coro inicial acomete el texto del Antiguo Testamento: sinfonía, pasajes de acordes de creciente intensidad, fugato, sinfonía con coro incluido, fuga coral y recapitulación. Tras el recitativo *secco* número 2 asume la conducción la parte para oboe del Aria número 3: una larga disonancia articula el "Ay del alma". Intervalos desacostumbrados subrayan una y otra vez el alejarse del alma de la Gracia divina. El bajo ("Vox Christi") entona a continuación la segunda frase bíblica, del Nuevo Testamento, en forma insistente, con acompañamiento de cuerdas y con la expresa anotación de "arioso". Las curiosas acentuaciones del texto se explican según Alfred Dürr a modo de parábola por el "desprecio a la Gracia de Dios ... reflejado en el desprecio por la declamación adecuada" (op. cit. p. 545).

El contraste entre el miedo y la certidumbre, el "pie de plomo" y la ira se reproduce en Bach por el movimiento musical contrastante en las partes de la flauta solista y el tenor. La segunda parte de la cantata culmina con un recitativo en el que los dos oboes entonan un motivo evocador del peligro de la demora y con un coral de dos estrofas que reduce la brevedad de esta parte.

Vol. 33

Kantaten • Cantatas

BWV 103-105

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 105), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 103, 104)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

Toningenieur/Sound engineer/Lieu de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Günter Appenheimer (BWV 104), Henno Quasthoff (BWV 105)

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:
BWV 103: Dezember 1980, März/Mai 1981; BWV 104: September 1979, Februar 1979. BWV 105: September/Dezember 1977, Januar 1978.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Elsa Bittner

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ihr werdet weinen und heulen *BWV 103 (16'20)*

Ye will be weeping and wailing • Vous pleurerez et vous vous lamenterez • Lloraréis y suspiraréis

Doris Soffel - alto • Peter Schreier - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf - Tromba • Manfred Harras, Hartmut Strebel - Flauto piccolo • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans Joachim Erhard - Organo

Du Hirte Israel, höre *BWV 104 (16'45)*

Thou Guide of Israel, Hear me • Berger d'Israël, prête ton oreille • Pastor de Israel, escucha

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht *BWV 105 (25'20)*

Lord, go Thou not into court with this Thy thrall • Seigneur, ne sois pas trop sévère • Señor, no lleves a juicio

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Rob Roy McGregor - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 103 **„Ihr werdet weinen und heulen“** 16:20

No. 1	Coro (+ B):	Ihr werdet weinen und heulen	1	6:13
	Flauto piccolo, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Wer sollte nicht in Klagen untergehn	2	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Kein Arzt ist außer dir zu finden	3	4:07
	Flauto piccolo, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Du wirst mich nach der Angst	4	0:49
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Erholet euch, betrübte Sinnen	5	3:03
	Tromba, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Ich hab dich einen Augenblick	6	1:26
	Flauto piccolo, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 104 **„Du Hirte Israel, höre“** 16:45

No. 1	Coro:	Du Hirte Israel, höre	7	4:09
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Der höchste Hirte sorgt vor mich	8	0:45
	Violoncello, Contrabasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Verbirgt mein Hirte sich zu lange	9	3:53
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Contrabasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise	10	1:00
	Violoncello, Contrabasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Beglückte Herde, Jesu Schafe	11	5:56
	Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabasso, Organo			
No. 6	Choral:	Der Herr ist mein getreuer Hirt	12	1:02
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 105 **„Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“** 25:20

No. 1	Coro (+ S, A, T, B):	Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht	13	6:58
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Mein Gott, verwirf mich nicht	14	1:17
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (S):	Wie zittern und wanken	15	7:13
	Oboe I, Violino I+II, Viola			
No. 4	Recitativo (B):	Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß	16	2:06
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (T):	Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen	17	6:16
	Corno, Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Nun, ich weiß, du wirst mir stillen	18	1:30
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 103-105 58:25

BWV 103

1. Coro e Basso solo

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

1. Chorus and Bass solo 1

Chorus
Ye will be weeping and wailing, although the world will be joyful.
Bass
But ye will be most sorrowful.
Chorus
Yet all your sadness shall into gladness find transformation.

2. Recitativo

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,
Wenn uns der Liebste wird entrissen?
Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker Herzen
Acht nicht auf unsre Schmerzen.

2. Recitative 2

Who ought then not in lamentation sink,
If our beloved is torn from us?
Our souls' true health, the refuge of sick spirits,
Pays no heed to our sorrow.

3. Aria

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

3. Aria 3

There is besides thee no physician,
Though I should search all Gilead;
Who'll heal the wounds of my transgressions,
While here there is no balm for me?
If thou dost hide, then I must perish.
Have mercy, now, ah, hear my prayer!
Thou seekest, yea, not my destruction,
So come, in hope my heart's yet firm.

1. Chœur et basse solo

Chœur
Vous pleurerez et vous vous lamenterez mais le monde s'en réjouira.
Basse
Mais vous serez triste.
Chœur
Pourtant votre tristesse se transformera en joie.

2. Récitatif

Qui ne sombrerait pas dans les plaintes
Lorsque notre Bien-aimé nous sera arraché?
La salut des âmes, la fuite de nos cœurs malades
Ne tiendront plus compte de nos douleurs.

3. Air

On ne trouve pas d'autre médecin que toi,
Je cherche dans tout Galaad;
Qui soigne les plaies de mes péchés
Parce qu'il n'y a pas de baume ici?
Si tu te caches, je devrai mourir.
Aie pitié, ah, entends donc mon appel!
Tu ne cherches pas ma perte,
C'est bien ce que souhaite encore mon cœur.

1. Coro y bajo solo

Coro
Lloraréis y suspiraréis pero el mundo se alegrará.

Bajo
Mas vosotros estaréis tristes.
Coro
Aunque vuestra tristeza en alegría se convertirá.

2. Recitativo

¿Cómo no clamar a todo pecho
Si al muy amado nos quitan?
La salvación del alma, el auxilio de los enfermos
corazones
No considera nuestro dolor.

3. Aria

Ningún médico hay sino Tú,
Por toda Gilead busco;
¿Pues que carezco de bálsamo,
Quién curará las heridas de mis pecados?
Si te ocultas habré de morir.
¡Apiádate, escucha!
Mi mal no quieres,
Ay, eso espera mi corazón.

4. Recitativo

Du wirst mich nach der Angst auch wiederum
erquicken;
So will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
Ich traue dem Verheißungswort,
Daß meine Traurigkeit
In Freude soll verkehret werden.

4. Recitative 4

When once my fear is past, thou shalt again
restore me;
Thus will I me for thine approach get ready,
I trust in what thy word assures,
That all my sadness now
To gladness shall find trnasformation.

5. Aria

Erholet euch, betrübte Sinnen,
Ihr tut euch selber allzu weh.
Laßt von dem traurigen Beginnen,
Eh ich in Tränen untergeh,
Mein Jesus läßt sich wieder sehen,
O Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen!
Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an.

5. Aria 5

Recover now, O troubled feelings,
Ye cause yourselves excess of woe.
Leave off your sorrowful beginning,
Ere I in tears collapse and fall,
My Jesus is again appearing,
O gladness which nought else can match!
What good to me thereby is given,
Take, take my heart, my gift to thee!

6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,
O liebes Kind, verlassen;
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
Und Trost ohn alle Maßen
Will ich dir schon die Freudenkron
Aufsetzen und verehren;
Dein kurzes Leid soll sich in Freud
Und ewig Wohl verkehren.

6. Chorale 6

I have thee but a little while,
O dearest child, forsaken;
But lo, now, lo, with fortune fair
And comfort past all measure,
Will I for sure the crown of joy
Put on thee for thine honor.
And thy brief pain shall be to joy
And lasting health converted.

4. Récitatif

Après la peur, tu me réconforteras de nouveau;
Aussi vais-je me préparer pour ta venue,
J'ai confiance en ta promesse
Qui dit que ma tristesse
Se transformera en joie.

5. Air

Rétablissez-vous, sens affligés,
Vous ne vous faites que trop de douleur à vous-mêmes.
Laissez cette tristesse
Avant que je sombre dans les larmes,
Mon Jésus se manifeste de nouveau à moi,
Quelle joie que rien ne peut égaler!
Quel bien m'a été fait ainsi,
Accepte, accepte mon cœur en offrande!

6. Choral

Je t'ai abandonné un instant
Ô, cher enfant:
Mais vois, vois, avec grand bonheur
Et consolation sans mesure,
Je veux te ceindre le front
De la couronne de joie et te rendre hommage;
Que ta brève souffrance se transforme
En joie et en bien-être éternel.

4. Recitativo

Tras el temor nuevamente me aliviarás,
A Tu advenimiento me preparo,
En las palabras de promesa confío:
Que mi tristeza
En alegría se convertirá.

5. Aria

Recuperaros, turbados sentidos,
Pues mucho os dañáis a vosotros mismos.
¡Dejad la tristeza,
Antes de que me consuma en lágrimas,
Que mí Jesús aparecerá,
¡Oh, alegría a nada comparable!
¡Cuán bien por esto me sucede,
Toma, toma la ofrenda de mi corazón!

6. Coral

Por un momento, oh amado niño
Te he abandonado:
Pero mira, mira, para alegría tuya
Y consuelo sin medida
Ponerte quiero ya
La corona de la alegría y honrarte;
Tu breve sufrimiento en alegría
Y bien eternos convertiré.

BWV 104

1. Coro

Du Hirte Israel, höre, der du Joseph hütest wie der Schafe, erscheine, der du sitzest über Cherubim.

2. Recitativo

Der höchste Hirte sorgt vor mich,
Was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen
Des Hirtens Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich,
Gott ist getreu.

3. Aria

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
Macht mir die Wüste allzu bange,
Mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.
Mein Mund schreit nach dir,
Und du, mein Hirte, würkst in mir
Ein gläubig Abba durch dein Wort.

4. Recitativo

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
Ein Labsal meiner Brust,
Die Weide, die ich meine Lust,
Des Himmels Vorschmack, ja mein alles heiße.

1. Chorus 7

Thou guide of Israel, hear me, thou who like the sheep dost shelter Joseph, appear thou who dost sit above the Cherubim.

2. Recitative 8

The highest shepherd cares for me,
What use is all my sorrow?
Appear will ev'ry morning
The shepherd's kindness new.
My heart, compose thyself,
For God is true.

3. Aria 9

Whene'er my shepherd too long hideth,
The desert makes me all too anxious,
My feeble steps run ever on.
My tongue cries to thee,
And thou, my shepherd, stirr'st in me
A faithful "Abba" through thy word.

4. Recitative 10

Yea, this same word is to my soul its nurture,
A balm unto my breast,
The pasture which I call my joy,
A taste of heaven, yea, my very being.

1. Chœur

Prête l'oreille, berger d'Israël, toi qui prends garde à Joseph comme à ses moutons, parais toi qui es porté de tes chérubins.

2. Récitatif

Le berger suprême veille sur moi,
À quoi bon m'inquiéter?
Tous les matins, la bonté du berger
Est renouvelée.
Reste donc serein, mon cœur,
Dieu est fidèle.

3. Air

Si mon berger se cache trop longtemps,
Le désert me fait très peur,
D'un pas chancelant, je poursuis néanmoins mon chemin.
Ma bouche crie vers toi,
Et toi, mon berger, tu fais vibrer en moi
Par ta Parole, l'exclamation fidèle d'Abba.

4. Récitatif

En vérité, cette parole est nourriture pour mon âme,
Une délectation pour mon cœur,
Le pâturage que j'appelle mes délices,
L'avant-goût du ciel, même tout ce que j'ai de plus précieux.

1. Coro

Pastor de Israel, escucha, Tú que a José proteges como a los corderos, aparece Tú, quien más alto que el querubín te hallas.

2. Recitativo

¿El más alto pastor me cuida,
Qué he de temer pues?
Cada día renuévase
La bondad del pastor.
Corazón mío, contente,
Que Dios de tu parte está.

3. Aria

Aunque mi pastor por mucho tiempo se oculte,
Y el desierto mucho me atemorice
Prosiguen con rapidez mis débiles pasos.
Mi boca a Ti clama,
Y Tú, pastor mío, en mí haces resonar
La exclamación fiel de "Padre" por Tu Palabra.

4. Recitativo

Sí, esta palabra es alimento para mi alma,
Un alivio para mi pecho,
Una dehesa para mi gozo,
El gusto adelantado del cielo; sí, todo lo que anhelo.

Ach! sammle nur, o guter Hirte,
Uns Arme und Verirrte;
Ach laß den Weg nur bald geendet sein
Und führe uns in deinen Schafstall ein!

Ah! Gather then, O kindly sheperd,
Thy wretched, straying people;
Ah, bring our path straightway unto its end
And lead thou us into thy sheepfold soon!

5. Aria

5. Aria 11

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
Die Welt ist euch ein Himmelreich.
Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
Und hoffet noch des Glaubens Lohn
Nach einem sanften Todesschlafe.

Ye herds, so blessed, sheep of Jesus,
The world is now your kingdom come.
Here taste ye Jesus' goodness now.
And hope ye, too, for faith's reward,
When once ye rest in death's soft slumber.

6. Choral

6. Chorale 12

**Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Dem ich mich ganz vertraue,
Zur Weid er mich, sein Schäflein, führt,
Auf schöner grünen Aue,
Zum frischen Wasser leit' er mich,
Mein Seel zu laben kräftiglich
Durchs selig Wort der Gnaden.**

**The Lord my faithful shepherd is,
Him do I trust entirely,
He leads to pasture me, his lamb,
To green and lovely meadow,
To waters fresh he leadeth me,
My soul to nourish with his strength
And gracious word of blessing.**

BWV 105

1. Coro

1. Chorus 13

*Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht!
Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.*

*Lord, go thou not into court with this thy thrall,
since with thee there is no living person just.*

Ah! rassemble nous, ô bon berger,
Nous les pauvres et les égarés;
Ah que le chemin soit bientôt terminé
Et que tu nous conduises dans ta bergerie!

¡Oh reúnenos, buen pastor,
A los pobres y extraviados;
¡Ay, haz que el camino se acabe pronto,
Y guíanos a tu majada!

5. Air

Troupeau bienheureux, brebis de Jésus,
Le monde est pour vous comme un royaume des cieux.
Vous goûtez déjà la bonté de Jésus
Et espérez obtenir le salaire de la foi
Après le doux sommeil de la mort.

5. Aria

Feliz rebaño, corderos de Jesús,
El mundo es para vosotros cual un Reino de los Cielos.
Aquí ya de Jesús la bondad probáis,
Y la recompensa de la fe esperáis,
Tras el dulce dormirse que es la muerte.

6. Choral

Le Seigneur est mon berger fidèle,
Celui auquel je me confie tout entier,
Il me mène au pâturage, moi, sa brebis,
Dans les belles plaines verdoyantes,
Il me conduit à la source fraîche
Où mon âme se désaltère vigoureusement
De la Parole sainte de la grâce.

6. Coral

El Señor es mi fiel pastor,
Al que del todo me confío,
A pastar me lleva a mí, su corderillo,
A las verdes bellas vegas,
Al agua fresca me conduce,
Y a mi alma mucho alivia
Con la palabra de la Gracia bendita.

1. Chœur

Seigneur, ne soit pas trop sévère avec ton serviteur,
car nul vivant n'est juste devant toi.

1. Coro

Señor, no lleves a juicio a tu siervo,
Pues ante Ti ningún ser viviente será justo.

2. Recitativo

Mein Gott, verwirf mich nicht,
Indem ich mich in Demut vor dir beuge,
Von deinem Angesicht.
Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein
Verbrechen ist,
Daß du zugleich ein schneller Zeuge
Und ein gerechter Richter bist.
Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar
Und stürze mich nicht in Gefahr,
Die Fehler meiner Seelen
Zu leugnen, zu verhehlen!

2. Recitative 14

My God, reject me not,
While I myself now humbly bow before thee,
From thine own countenance.
I know, though great thy wrath and mine own
wickedness,
That thou art both a ready witness
And a most righteous judge as well.
I give to thee my free confession now
And cast myself not in great risk,
That I my soul's own failings
Disclaim now, or keep hidden.

3. Aria

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich untereinander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
Durch eigene Folter zerrissen.

3. Aria 15

How tremble and waver
The sinners' intentions,
In that they do often accuse one another
And then turn around and would dare make excuses.
Just so is the scrupulous conscience
Because of its torments shattered.

4. Recitativo

Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß,
Der alle Schuld ersetzet,
So wird die Handschrift ausgetan,
Wenn Jesus sie mit Blute netzet,
Er heftet sie ans Kreuze selber an,
Er wird von deinen Gütern, Leib und Leben,
Wenn deine Sterbestunde schlägt,
Dem Vater selbst die Rechnung übergeben.

4. Recitative 16

Blest though is he who doth his bonder know,
Who ev'ry debt redeemeth;
Then is the mortgage cancelled out,
When Jesus with his blood doth drench it.
He doth it on the cross himself affix,
He will of thy possessions, life and body,
When once thy dying hour doth strike,
Himself transmit the record to his Father.

2. Récitatif

Mon Dieu, ne me rejette pas,
Moi qui m'incline devant toi avec humilité,
Loin de ta face.
Je sais combien ton courroux et mon crime
sont grands,
Que tu es simultanément un témoin prompt
Et un juge équitable.
Je te présente une confession sincère
Et je n'encours pas le danger
De nier, de dissimuler
Les fautes de mon âme!

3. Air

Quelle appréhension et quelle fragilité
Dans les pensées des pécheurs!
Ils s'accusent les uns les autres
Pour ensuite oser se faire des excuses.
C'est ainsi qu'une conscience angoissée
Se déchire en s'affligeant sa propre torture.

4. Récitatif

Bienheureux est celui par contre qui connaît son garant,
Celui qui remet tous les péchés,
Ainsi le manuscrit écrit contre nous
Sera effacé si Jésus y fit perler son sang.
Il fixe nos péchés lui-même à la croix,
Il rendra lui-même compte au Père
De tes bonnes actions, de ta vie et de ton corps,
Quand l'heure de ta mort aura sonné.

2. Recitativo

Mi Dios, no me rechaces,
Mientras humildemente me inclino ante Ti,
Ante tu presencia.
Sé, cuan grande es tu ira y mi
crimen,
Que eres a la vez veloz testigo
Y justo juez.
Te ofrezco mi libre confesión
Y no caigo en el riesgo
De negar, ni de ocultar
Los errores de mi alma.

3. Aria

Cómo tiemblan y vacilan
Los pensamientos de los pecadores,
Acusándose unos a otros
Y osando, por otra parte, disculparse.
Así la atemorizada conciencia
Se desgarra por sus propios tormentos.

4. Recitativo

Bienaventurado aquel, que conoce a su fiador,
Quien redime de toda culpa;
La deuda se cancela,
Si Jesús la humedece con sangre.
Él mismo la clavará en la cruz;
La cuenta de tus bienes, tu cuerpo y tu vida,
Cuando llegue tu hora,
Él mismo entregará al Padre.

So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt,
Mit Sand und Staub beschütten,
Dein Heiland öffnet dir die ewgen Hütten.

E'en through thy body will, when borne unto the grave,
With sand and dust be covered,
Thy Savior opens thee eternal shelter.

5. Aria

Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,
So gilt der Mammon nichts bei mir.
Ich finde kein Vergnügen hier
Bei dieser eitlen Welt und irdschen Sachen.

5. Aria 17

If I but Jesus as my friend may number,
Then counteth Mammon nought with me.
For I can find no pleasure here
Amidst his empty world and earthly treasures.

6. Choral

Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
Mein Gewissen, das mich plagt.
Es wird deine Treu erfüllen,
Was du selber hast gesagt:
Daß auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben soll,
Wenn er nur ist Glaubens voll.

6. Chorale 18

Now, I know, thou shalt make quiet
This my conscience, plaguing me.
Thy good faith will bring fulfillment
To what thyself hast said:
That in all these earthly reaches
No one shall be lost forever,
But instead have life eternal,
If he but with faith be full.

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".

Ainsi même si l'on porte ton corps en terre,
Si on le couvre de sable et de poussière,
Ton Sauveur t'ouvrira les portes des lieux éternels.

Aunque tu cuerpo llevado a la tumba,
Se cubra de arena y de polvo,
Tu Salvador te abrirá las moradas eternas.

5. Air

Il me suffit de faire de Jésus mon ami
Pour que Mammon ne vaille plus rien pour moi.
Je ne trouve aucun plaisir ici
Dans ce monde vaniteux et ces choses terrestres.

5. Aria

Si logro hacer a Jesús mi amigo,
Ya nada me significará Mammón.
Ya no encuentro placer
En este mundo vano y en las cosas terrenales.

6. Choral

Je sais, à présent, que tu apaiseras
Ma conscience qui me tourmente.
Ta loyauté accomplira
Ce que tu as dit toi-même:
Nul sur cette vaste terre
Ne sera perdu
Mais vivra éternellement
S'il est rempli de foi.

6. Coral

Pues bien, yo sé, que Tú aquietarás
Mi conciencia que me atormenta.
Se cumplirá fielmente,
Lo que Tú has dicho:
Que sobre esta vasta tierra
Nadie se perderá
Sino que vivirá eternamente,
Si sólo está pleno de fe.

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.

DEUTSCH

Ihr werdet weinen und heulen BWV 103

Entstehung: zum 22. April 1724
Bestimmung: Sonntag „Jubilate“
Text: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Satz 1: Joh. 16, 20. Satz 6: Strophe 9 des Liedes „Barmherzger Vater, höchster Gott“ von Paul Gerhardt, 1653).
Gesamtausgaben: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

„Jubilate Deo omnis terra“ – „Jauchzet Gott alle Lande“. Mit diesen Worten aus dem 100. Psalm begann der Introitus (Eingangsgesang) des Gottesdienstes am 3. Sonntag nach Ostern. Von daher hat dieser Sonntag seinen Namen: „Jubilate“. In scheinbar deutlichstem Gegensatz dazu steht der Titel der zu betrachtenden, für diesen Sonntag geschriebenen Kantate. Johann Sebastian Bach eröffnete mit ihr eine Reihe von insgesamt neun Kantaten auf Texte der Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler, einer für den gesellschaftlichen Wandel und das aufkeimende bürgerliche Musikwesen im frühen 18. Jahrhundert interessanten Persönlichkeit („...Unter anderem ist ihre Conduite fast überweiblich und ihr Geist viel zu munter und aufgeweckt, als daß sie sich gemeinem männlichen Verstande unterwerfen sollte ... sie spielet auf allerhand musikalischen Instrumenten und singt dabey, sie schießet mit Büchsen, Pistolen und Armbrüsten en compagnie...“; s. Hans-Joachim Schulze, Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 118 f.).

Gegensatz freilich beinhaltet immer auch Spannung. Schon die antiken Redner wußten um die Wirkung der Dialektik und ihrer Lösung. Bach macht sich solche Spannungen im Hinblick auf die für ihn eindeutige Lösung, einzig auf Gott und sein Walten zu vertrauen, immer wieder zunutze, exemplarisch in dieser Kantate. Zunächst bilden die beiden Paare Rezitativ-Arie (Nr. 2/3 und 4/5) einen deutlichen Kontrast. Im ersten Paar geht es um die Trauer; das Rezitativ schließt mit einer expressiven Ausdeutung des Wortes „Schmerz“, während die folgende Arie Wert darauf legt, die „Wunden meiner Sünden“ in einem intimen Dialog zwischen Sopran-Blockflöte und Altstimme (Seele) darzustellen. Die Flöte hat Bach bei einer Wiederaufführung der Kantate 1731 durch eine konzertierende Violine oder Traversflöte ersetzt. Das zweite Paar Rezitativ-Arie greift dagegen den Gedanken der Hoffnung auf. Dieselbe Altstimme, die gerade noch vom Sterben sprach, bricht – angesichts der Verkehrung von Traurigkeit in Freude – aus in flammende Verzückung. Virtuos greift die folgende, trompetenbewehrte Arie diesen Affekt auf.

Den Kontrast dieser Satzpaare 2/3 und 4/5 schmiedet Bach indes zusammen, indem er – betrachtet man die vier Abschnitte als Einheit – ihre Binnensätze der Altstimme anvertraut, die Rahmensätze 2 und 5 jedoch dem Tenor. Dessen Anlaß zur Freude („Mein Jesus läßt sich wieder sehen“) führt Bach dann im Schlußchoral fort. Wohl gibt hier die Gemeinde ihrem neu bestärkten Glauben Ausdruck; zugleich aber bekommt der Chor die Rolle einer „Vox Christi“ übertragen, die in Ich-Form von der Verlassenheit und Wiederkehr kündet.

Den pseudotheatralischen Effekt der „Vox (Stimme) Christi“ überläßt Bach in der Regel und nach der Tradition dem Baß-Solisten. Tatsächlich tritt in dieser Kantate der Baß in dieser Funktion auch auf, und zwar zäsurartig inmitten des Eingangschores, einem wiederum höchst kunstvollen und detailreichen Gebilde. Bach liegt daran, den beschriebenen, spannungsfördernden Kontrast der Binnensätze hier bereits darzustellen. Der Text selbst bietet dieses Verfahren an, weil er von Weinen und Heulen spricht und sogleich von der Metamorphose dieser

verzagten Haltungen in Freude – damit wäre auch der Bogen zum Thema des Sonntags geschlossen. Kontrast bietet zum einen die instrumentale Sinfonia, in die der Satz eingebettet ist: Soloinstrumente (Flöte, zwei Oboen d'amore) gegen die Streicher; zum anderen die Anlage des Chores als altertümliche Doppelfuge inmitten dieses „modernen" Satzes. Die Themen der Fuge greifen deutlich die entgegengesetzten Affekte von „Weinen" (Lamento-Motive) und „Freuen" (Bewegung, Koloraturen) auf. Der „Vox Christi" fällt im Zentrum dieser motettenartigen Reihung schließlich die Doppelfunktion zu, ein retardierendes Moment zu bilden, zugleich aber mit dem Androhen der Trauer dem Chor den Anstoß zu geben, fröhlich bewegt über das Weinen und Heulen hinaus auf die ewige Freude zu hoffen – so, wie es im Schlußchoral, unter Aufhebung einzelner Rollen, vom gesamten Ensemble bekräftigt wird.

*

Du Hirte Israel, höre BWV 104

Entstehung: zum 23. April 1724
Bestimmung: Sonntag Misericordias Domini
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 80, 2. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Der Herr ist mein getreuer Hirt" von Cornelius Becker (1598, nach Psalm 23).
Gesamtausgaben: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

Am Sonntag „Misericordias Domini", der wieder nach den Eingangsworten des lateinischen Introitus benannt ist, wurde das Evangelium vom Guten Hirten gelesen (Joh. 10, 12-16). Alle drei Kantaten, die Bach für diesen Sonntag komponierte (neben BWV 104 noch BWV 85 „Ich bin ein guter Hirt" und BWV 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt") nehmen deutlichen Bezug auf das Evangelium, das neben seiner Botschaft auch das poetische, im18. Jahrhundert noch jedermann geläufige Bild vom Hirten und den Schafen auf dem Felde hervorruft. Das Schäferidyll in der mythischen Landschaft Arkadien gehörte zudem zu den beliebtesten Spielorten barocker Opern und Kantaten (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). Bachs berühmteste Pastorale ist sicher die gleichwohl von theologischen Bildern durchdrungene „Sinfonia" zu Beginn des Weihnachts-Oratoriums BWV 248/II (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76).

Wie in BWV 85 läßt Bach als Soloinstrumente Oboen mitwirken, die das alte Schäferinstrument Schalmei versinnbildlichen. Zwei Sätze folgen dem rhythmischen Grundmuster der „Pastorale": ein wiegender Charakter im $^{12}/_{8}$-Takt (Arie Nr. 5) beziehungsweise, im Eingangschor, im triolisch ausgedeuteten $^{3}/_{4}$-Takt. In der genannten Arie verkörpert der Baß, wie die Ich-Form des Textes und der verheißungsvolle Charakter des vorausgehenden Rezitativs vorgibt, die „Vox Christi". Sie ist ein anrührendes Stück himmlischer Harmonie; des „Glaubens Lohn" versenkt Bach mit langen, tiefen Haltetönen in „sanften Todesschlaf", und sobald von diesem zum ersten Mal die Rede ist, entrückt Bach die Musik in die harmonisch ferne Welt eines Neapolitanischen Sextakkordes. Im Schlußchoral breitet Bach über einem Oktavabgang der Baßstimme eine weitläufige, „schöne, gründe Aue" aus und findet für das „frische Wasser" einen durchaus kühnen, neuen harmonischen Weg (A-Dur, Fis-Dur mit Ais als Leitton zu h-Moll).

Die erste Arie (Nr. 3) dieser Kantate wird von zwei Oboi d'amore angeführt. Dennoch verschließt sie sich dem pastoralen Charakter: der Hirte verbirgt sich, wie der

Text weiß, Bangigkeit verlangt nach chromatischer Verfärbung, der „schwache Schritt“ nach einem geraden Rhythmus. Eingeleitet hatte Bach die Kantate mit einem Bibelwort, allerdings nicht aus dem Evangelium, sondern aus Psalm 80. Es enthält zwei Imperative: „Höre!“ und „Erscheine!“. Bach drückt sie durch homophone Einwürfe aller vier Stimmen aus. Überhaupt wechselt der Chor immer wieder von homophonen Passagen – in dieser Art trägt er zunächst den gesamten Text vor – zu fugierten Teilen und belebt damit die von den Instrumenten eingangs geschilderte, idyllische Grundstimmung.

*

Herr, gehe nicht ins Gericht BWV 105

Entstehung: zum 25. Juli 1723
Bestimmung: 9. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 143, 2. Satz 6: Strophe 11 des Liedes „Jesu, der du meine Seele“ von Johann Rist (1641).
Gesamtausgaben: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Neun Sonn- und Feiertage hatten die Leipziger Gottesdienstbesucher nun schon die Kirchen-Music des neuen Cantor „ertragen“ – oder „ästimiret“, wie manche Quellen berichten. Großformatige, zweiteilige Kantaten (ein Begriff, den Bach für seine heute so genannten Kantaten selbst nicht verwendete) waren darunter, aber auch kleinteilige, überarbeitete ältere, und neuartig kompakte. Am 9. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 nun war ein außerordentlich bilderreiches Werk an der Reihe – fast in Art eines mittelalterlichen Kirchenportals, jener „Biblia pauperum“, die demjenigen, der nicht lesen (verstehen) kann, die Inhalte des Glaubens mit Mitteln künstlerischen Ausdrucks näherbringt.

Man hört zu Beginn, in einer quasi programmatischen Sinfonia, den Menschen unter der Last seiner Sünden förmlich stöhnen. Voller Demut, fast stammelnd fleht er zu Gott, nicht allzu hart mit ihm, dem Knecht und Sünder, ins Gericht zu gehen. Diese ausführliche und in ihrer detaillierten Gliederung ausdrucksvolle Exposition mündet in die Ausweglosigkeit eines Orgelpunktes; die Musik kreist in sich und scheint nur in Form einer Fuge einen Ausweg zu finden. Bewegung erzeugt nun die Rede vom Lebendigen, der gleichwohl zur Sünde verdammt ist. Eine Schlußwirkung, im Sinne einer Bekräftigung erfährt dieser Satz jedoch nicht. Den zerknirschten Gestus greift das folgende Rezitativ auf, bevor das unselige Gebaren der Sünder, das Zittern und Wanken der „Sünder Gedanken“ darzustellen ansteht. Bach fällt dazu ein geniales Stück ein, in der Kantatenliteratur bis dahin beispiellos und zugleich rätselhaft! Zittern und Wanken – das beherzigen die sanft repetierenden Violinen und der Dialog zwischen Sopran und Oboe; Vokabeln wie „verklagen“, „geängstigt“ und „Folter“ finden in harmonischer Verdüsterung und schräggespannten Intervallen entsprechenden Ausdruck. Bach verzichtet ganz auf den Baß – die Basis Gott, auf die sich diese Art menschlicher Existenz nicht mehr stützen kann. Aber warum der geradezu entrückte Charakter dieses Stücks? Gibt es nicht ein ähnliches Verfahren in der Matthäus-Passion – hier aber zum elysischen Text „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Nr. 49)? Gleichsam aus dieser sinnentleerten Welt weist, streicherbegleitet, die „Vox Christi“ den Weg in die „ewigen Hütten“. Prägendes, von Anfang an zu hörendes Motiv ist das Schlagen der Sterbestunde, von dem der Text sprechen wird; es erstirbt erst, wenn der Leib zu Grabe getragen ist.

Damit ist eine Umkehr geschafft – natürlich nicht im Sinne einer bußfertigen Entlassung in die Freuden der Welt. Nein, Vergnügen ist nur bei Jesus, die Welt ist eitel, der Mammon (hört man ihn nun in den Sechzehnteln der Violinen zu Boden rollen?) gilt nichts. Diese Tenor-Arie ist in ihrer federnd-beschwingten Gelöstheit, ihrem spannungsvoll und bogenhaft sich aufschwingenden Gestus zu Beginn und ihrer leichtfüßig-virtuosen Ausführung eine der herrlichsten Eingebungen Bachs. Und deshalb schließt der neue Leipziger Cantor auch nicht mit einem „gewöhnlichen" Choral. Vierstimmig geführt werden nur die Vokalstimmen; die Bläser verstärken den Sopran. Die Streicher erhalten jedoch einen obligaten Part. Sie spielen in repetierenden Tönen Akkorde, ein Perpetuum mobile, das auch bei den Zeilenschlüssen des Choralsatzes nicht anhält. So entstehen Zwischenspiele, deren harmonische Modulationen wiederum an Bachs provozierende, bereits in Arnstadt gerügte Art und Sitte erinnern, gesungene Choräle auf der Orgel zu begleiten (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89). Raffinierterweise verlangsamt Bach nun von Abschnitt zu Abschnitt diese Repetition, deren eigentliche Idee wohl das „Zittern und Wanken" der Arie Nr. 3 und die allgemeinen Seelenlage dieser Kantate aufgreifen möchte. Über die Viertelnoten des Choralsatzes spielen die Streicher zunächst Sechzehntel, dann triolische Achtel, Achtel und schließlich aus Viertel und Achtel bestehenden Triolen in schwer-leichter Betonung. Nach dem Ende des Vokalsatzes bleiben knappe drei Takte; die erste Violine zieht die Linie, nun im Viertel-Rhythmus, chromatisch nach unten, die Viola, jetzt das Baß-Instrument, spielt als Kadenz den „Diabolus in Musica", die verminderte Quinte. Das Zittern und Wanken beruhigt sich, das Gewissen, so der Text, wird gestillt, wobei im Urgrund dieses musikalischen Gebildes weiter der Teufel lauert.

„Ein Werk, das man wohl zu den großartigsten Seelenschilderungen barocker und christlicher Kunst zählen darf" behauptet Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 522) völlig zu recht. Wer sich in Bachs Kantatenschaffen verlieben möchte, sollte sich zuerst dieser Kantate zuwenden!

Ye will be weeping and wailing BWV 103

Composed for: 22 April 1724
Performed on: Third Sunday after Easter (Jubilate)
Text: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Movement 1: John xvi, 20. Movement 6: verse 9 of Barmherzger Vater, höchster Gott by Paul Gerhardt, 1653).
Complete editions: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

Jubilate Deo omnis terra – Make a joyful noise unto the Lord, all ye lands. These words from Psalm 100 were also the first words of the introit for the third Sunday after Easter. Therefore this Sunday was known as *Jubilate*. And so the title of this cantata written for this date, seems to make a stark contrast. It was the first in a series of nine cantatas Johann Sebastian Bach composed on texts by the Leipzig poet Christiane Mariane von Ziegler, an interesting personality of the early 18th century with its social changes and emerging bourgeois music scene. ("...Among other things, her conduite is almost overtly feminine and her spirit much too animated and alert to submit to ordinary male reason ... she plays many musical instruments and sings, she shoots with guns, pistols and crossbows en compagnie..."; s. Hans-Joachim Schulze, *Die Welt der Bach-Kantaten,* vol. 3, Stuttgart 1999, p. 118 f.).

Of course, contrasts always generate tension. The orators of antiquity already knew about the effect of the dialectic and its solution. Bach's definitive solution was to trust God and his works alone; consequently he used such tensions time and again, for example in this cantata. The two recitative-aria pairs (no. 2/3 and 4/5) make for a sharp contrast. The first pair is about mourning; the recitative ends with an expressive interpretation of the word "pain", while the following aria focuses on "wounds of my sins" in an intimate dialogue between soprano recorder and the alto voice (soul). For a new performance of the cantata in 1731 Bach replaced the recorder by a concertante violin or transverse flute. In contrast, the second recitative-aria pair takes up the spirit of hope. The same alto voice that has just spoken of dying suddenly turns to passionate rapture – as sadness yields to joy. The following trumpet-armed aria brilliantly uses the same *affekt*.

Bach then fuses the contrast between partner movements 2/3 and 4/5 by entrusting the alto voice with the two inner movements – taking the four movements as one whole –, and the tenor with framing movements 2 and 5. Bach repeats his reason for his rejoicing ("My Jesus is again appearing") in the final chorale. While the congregation expresses its newly reinforced faith; the choir takes on the role of *vox Christi*, which speaks of desolation and return in the first person.

In the old tradition, Bach generally leaves this pseudotheatrical *vox* (voice) *Christi* effect to the bass soloist. And in the cantata the bass does take on this function, rather abruptly in the midst of the opening chorus, which has a very elaborate and highly detailed structure. Bach already represents the described suspenseful contrast between the inner movements at this point. The text lends itself to this method with its talk of weeping and wailing, and of the metamorphosis of despair into rejoicing – bridging the gap with this Sunday's motto. Contrasts emerge first in the instrumental sinfonia, which encloses the movement: solo instruments (recorder, two oboes d'amore) against the strings; and the structure of the chorus as an antiquated double fugue in the midst of this "modern" movement. The themes of the fugue are clearly based on the contrasting *affects* of "weeping"

(lamento motifs) and "rejoicing" (movement, coloraturas). The *vox Christi,* in the centre of this motetto-like structure, finally has the double function of creating a retarding element, while threatening with grief in order to make the choir hope for eternal joy in a cheerful movement beyond the weeping and wailing – as is confirmed by the entire ensemble in the final chorale, which eliminates individual roles.

*

Thou guide of Israel, hear me BWV 104

Composed for: 23 April 1724
Performed on: Second Sunday after Easter (Misericordias Domini)
Text: unknown author. Movement 1: Psalm 80, 2. Movement 6: verse 1 of *Der Herr ist mein getreuer Hirt* by Cornelius Becker (1598, after Psalm 23).
Complete editions: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

On *Misericordias Domini*, also named after the first line of the Latin introit, the Gospel reading was on the Good Shepherd (John 10, 12-16). All three cantatas that Bach wrote for this Sunday (BWV 104, BWV 85, and BWV 112) clearly bear reference to the Gospel, which, in addition to its message, evokes the poetic image of the shepherd and his flocks in the field, a well-known sight in the 18th century. Also, the pastoral idyll in the mythical land of Arcadia was one of the favourite scenes of Baroque operas and cantatas (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 27). Bach's most famous pastorale is definitely the sinfonia at the beginning of the Christmas Oratorio BWV 248 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 76), despite its theological images.

Like in BWV 85 Bach uses oboes as solo instruments and as a substitute for the shepherd's traditional shawm. Two movements follow the basic rhythmic pattern of the "pastorale": the lilting composition in 12/8 time of aria no. 5 and the opening chorus in triplet-rich 3/4 time. In this aria the bass, as implied by the first person text and the preaching nature of the preceding recitative, plays *vox Christi.* This is a poignant piece of divine harmony; Bach lets "faith's reward" sink into the long deep notes of "death's soft slumber", and at the first mention of death, Bach lifts the music into the distant harmonic world of a Neapolitan sixth chord. In the final chorale Bach spreads out an expansive "green and lovely meadow" over a descending eighth in the bass and explores quite a bold new harmonic avenue for the "waters fresh" (A major, F sharp major with A sharp as a leading note against B minor).

The first aria (no. 3) of this cantata starts with two oboes d'amore. Still, it does not lend itself to the pastoral mood: The shepherd is hiding, as the text tells us, anxiety calls for chromatic discoloration, the "feeble steps" for a straight rhythm. Bach introduced this cantata with Bible words, albeit not from the Gospel but from Psalm 80. The quotation contains two commands: "Hear me!" and "Appear thou!". Bach expresses them by homophonic interpolations in all four voices. And the choir alternates time and again between homophonic – the entire text is first performed homophonically – and fugue parts to liven up the idyllic mood set by the instruments.

*

Lord go thou not into court BWV 105

Composed for: 25 July 1723
Performed on: 9th Sunday after Trinity
Text: unknown author. Movement 1: Psalm 143, 2. Movement 6: verse 11 of *Jesu, der du meine Seele* by Johann Rist (1641).
Complete editions: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Leipzig's congregation had already "put up with" – or, as some sources say, "esteemed"– the new cantor's church music for nine Sundays and feast days. They had heard both large-format, two-part cantatas (a term Bach never used himself) and smaller works; rearranged older and dense new compositions. For the 9th Sunday after Trinity of 1723 he chose a work that was brimful of images – almost like a Medieval church portal or *Biblia pauperum*, which used artistic means to convey Biblical topics to those unable to read (understand).

At the beginning, we hear man sighing under the burden of his sins in a quasi programmatic sinfonia. Full of humility and almost stammering, he implores God not to enter into judgment with him, the servant and sinner. This elaborate exposition, which is highly expressive in its detailed structure, ends on a forlorn organ point; the music revolves around itself and finds an escape only in the shape of a fugue. And the account of the living person doomed to sin adds some movement. But this movement has no final effect or affirmation. The following recitative takes up the contrite mood, before the aria portrays the sinner's failings and the trembling and wavering of the "sinner's intentions. Bach turns this into a brilliant piece, which is both unprecedented and enigmatic in the history of the cantata! Trembling and wavering – this is expressed by the softly trembling violins and the dialogue between soprano and oboe; words like "accuse", "shattered" and "torment" find a corresponding expression in grim harmonies and off-beat intervals. Bach does completely without the bass – as God's voice, a pillar this kind of human existence can no longer turn to for support. But why is this piece so full of rapture? Doesn't Bach use a similar method in the St. Matthew Passion – albeit for the Elysian text *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (no. 49)? Accompanied by strings, the *vox Christi* seems to take us out of this empty world into the "eternal shelter". Although only mentioned later in the text, the striking of the dying hour is a distinctive motif in this cantata from the start. It doesn't end until the body is borne unto the grave.

This is a point of departure – of course not as a repentant return to the joys of the world. No, true joy is found only with Jesus, the world is full of vanity, Mammon (don't we hear it rolling to the floor in the violins' semi-quavers?) is worthless. This tenor aria in its lilting mellowness, its suspenseful and uplifting mood at the beginning and its light-footed brilliant execution is one of Bach's most magnificent inventions. Therefore, Leipzig's new cantor doesn't finish with an "ordinary" chorale. Only the vocals are in a four-part setting; the wind instruments reinforce the soprano. But the strings have an obbligato part. They play repetitive chords, a perpetual motion machine that doesn't even stop when the lines of the chorale setting come to an end. This creates episodes with harmonic modulations that remind us of Bach's provoking habit, already reprimanded in Arnstadt, of accompanying sung chorales on the organ (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 89). Ingeniously, Bach slows down this repetition from section to section, the real idea of which is to take up the "trembling and wavering" of aria no. 3 and the general mood of this cantata. Above the crotchets of

the chorale setting, the strings first play semi-quavers, then triplet quavers, quavers and finally triplets consisting of crotchets and quavers in grave-facile accentuation. After the end of the vocal setting, three short bars remain; the first violin draws a chromatically descending line in a crotchet rhythm, the viola, now the bass instrument, plays the devil in music, the diminished fifth, as a cadence. The trembling and wavering calms down, the conscience, says the text, becomes quiet, while the devil is still lurking in the depths of this musical fabric.

"A composition that probably ranks among the greatest descriptions of the soul in Baroque and Christian art" claims Alfred Dürr (*Die Kantaten...*, p. 522), and quite rightly so. If you want to fall in love with Bach's cantatas, start by listening to this one!

Vous pleurerez et vous vous lamenterez BWV 103

Création: le 22 avril 1724
Destination: pour le dimanche de «Jubilate»
Texte: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). Mouvement 1: Jean 16, 20. Mouvement 6: strophe 9 du cantique «Barmherzger Vater, höchster Gott» (Dieu miséricordieux, Dieu suprême) de Paul Gerhardt, 1653).
Éditions complètes: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

«Jubilate Deo omnis terra» – «Poussez vers l'Éternel des cris de joie, Vous tous, habitants de la terre!». C'est par ces paroles tirées du Psaume 100 que commença l'introït (chant d'introduction) du service religieux du troisième dimanche après Pâques. C'est la raison pour laquelle ce dimanche porte ce nom: «Jubilate». Le titre de la cantate écrite pour ce dimanche et que nous allons examiner, semble être nettement à l'opposé de cet introït. Avec cette cantate, Johann Sebastian Bach inaugure une série de neuf cantates au total qui sont des mises en musique des livrets de la poétesse de Leipzig, Christiane Mariane von Ziegler, qui est une personne intéressante du point de vue de la mutation sociale et de la musique bourgeoise naissante du début du XXVIII^{ème} siècle («...Entre autres, sa conduite est presque hyper féminine et son esprit beaucoup trop alerte et éveillé pour qu'elle soit en mesure de se soumettre au raisonnement commun des hommes ... elle joue de toutes sortes d'instruments de musique et chante en s'accompagnant elle-même, elle tire à la carabine, au pistolet et à l'arbalète en compagnie...»; voir Hans-Joachim Schulze, Le Monde des Cantates de Bach, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 118 et suivante).

Certes derrière tout contraste se cache une tension. Les orateurs de l'Antiquité avaient connaissance des effets de la dialectique et de ses réponses. Bach met très souvent à profit une telle intensité dramatique pour démontrer que la seule réponse valable pour lui est la confiance en Dieu et en sa gouverne. Cette cantate est un exemple de ce procédé. Les deux diptyques – récitatif – air (n° 2/3 et 4/5) – forment tout d'abord un contraste net. Dans le premier diptyque, il est question de tristesse; le récitatif se termine par une interprétation expressive sur le mot «Schmerz» (douleurs) alors que l'air suivant attache une grande importance à représenter les «Wunden meiner Sünden» (les plaies de mes péchés) sous forme d'un dialogue intime entre la flûte à bec piccolo et la voix d'alto (âme). Lors d'une nouvelle exécution de la cantate en 1731, Bach avait remplacé la flûte par un violon concertant ou une flûte traversière. Le deuxième diptyque – récitatif – air – reprend par contre l'idée d'espérance. La même voix d'alto qui venait tout juste de parler de la mort, se répand en ravissements enflammés – face au revirement de la tristesse en joie. L'air suivant accompagné de la trompette reprend avec virtuosité cette émotion.

Bach forge le contraste de ces deux couples de mouvements 2/3 et 4/5 en confiant leurs mouvements internes à la voix d'alto – si l'on considère les quatre sections comme unité – tout en réservant les mouvements extrêmes 2 et 5 au ténor. Puis Bach poursuit cette manière d'exprimer la joie («Mein Jesus läßt sich wieder sehen») (Mon Jésus se manifeste de nouveau à moi) dans le choral final. La communauté des chrétiens exprime ici sans doute sa foi renforcé; mais en même temps le chœur doit jouer le rôle d'une «vox Christi» qui témoigne à la première personne le sentiment d'abandon et de retour.

En règle générale et en accord avec la tradition, Bach confie la tâche de reproduire l'effet pseudo-emphatique

de la «vox (voix) Christi» au soliste de basse. Et la basse joue réellement ce rôle dans cette cantate, à savoir sous forme de césure en plein chœur introductif, ce qui prend à nouveau une forme très élégante et riche en détails. Bach tient à présenter dès le début le contraste décrit, de tension intense des mouvements internes. Le texte lui-même impose la pratique de cette méthode, car il parle de pleurs et de lamentation et en même temps de la métamorphose de cet abattement en joie – c'est ainsi que le lien avec le thème de ce dimanche est réalisé. D'une part, la sinfonie instrumentale dans laquelle le mouvement est intégré, offre un contraste important: les instruments solistes (flûte, deux hautbois d'amour) opposés aux cordes; d'autre part, la structure du chœur construit sous forme d'une fugue double archaïque au centre de ce mouvement «moderne». Les sujets de la fugue reprennent nettement les émotions contraires exprimées dans le «Weinen» (pleurerez) (motifs du lamento) et le «Freuen» (s'en réjouira) (mouvement, vocalises). Au centre de cette suite en motet, la «vox Christi» a un double rôle à jouer, à savoir de produire un certain ralentissement mais, en faisant planer en même temps la menace de la tristesse, de donner au chœur le coup d'envoi l'incitant à espérer la joie éternelle en des mouvements joyeux au-delà des pleurs et des lamentations. Et ceci sera renforcé par l'ensemble, comme dans le choral final, les individus ne jouant plus aucun rôle.

*

Berger d'Israël, prête ton oreille BWV 104

Création: le 23 avril 1724
Destination: pour le dimanche Misericordias Domini
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 80, 2. Mouvement 6: strophe 1 du cantique «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (L'Éternel est mon berger fidèle) de Cornelius Becker (1598, selon le Psaume 23).
Éditions complètes: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

Le dimanche «Misericordias Domini» qui s'appelle ainsi à nouveau en raison des paroles d'introduction de l'introït en latin, on lisait l'Évangile du Bon Pasteur (Jean 10, 12-16). Toutes les trois cantates que Bach composa pour ce dimanche (à côté de la BWV 104, la BWV 85 «Ich bin ein guter Hirt» (Je suis un bon berger) et la BWV 112 «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon fidèle berger)), sont en étroit rapport avec le texte de l'Évangile qui amène en plus de son message aussi l'image poétique, encore courante au XVIII^{ème} siècle du berger et de ses moutons dans les prés. L'idylle pastorale dans le paysage mythique de l'Arcadie fait en outre partie des lieux les plus appréciés dans lesquels les opéras baroques et les cantates ont l'habitude de se dérouler. (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27). La Pastorale la plus célèbre de Bach est certainement la «sinfonia» tout aussi imprégnée d'images théologiques et qui se trouve au début de l'Oratorio de Noël BWV 248 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76).

Comme dans BWV 85, Bach fait jouer les hautbois en tant qu'instruments solistes. Ils symbolisent le vieil instrument de berger qu'était le pipeau. Deux mouvements suivent le modèle rythmique de la «Pastorale»: de type berçant en mesures à 12/8 de temps (air n° 5) voire en mesures de triolets à 3/4 de temps dans le chœur introductif. Dans l'air cité plus haut, la basse comme ce qu'imposent la première personne du texte et le caractère annonciateur du récitatif le précédant, personnifie la «vox Christi». C'est un morceau touchant d'harmonies célestes; Bach noie le salaire de la foi («Glaubens Lohn»)

en de longs tons graves, tenus en un doux sommeil de la mort («sanften Todesschlaf») et la première fois qu'il est question de ce sommeil, Bach éloigne la musique dans le monde des harmonies lointaines d'un «accord de sixte napolitain». Dans le choral final, Bach déploie l'image des les belles plaines verdoyantes («schöne, grüne Aue") sur un départ d'octave de la voix de basse qui trouve la source fraîche («frische Wasser») par un chemin tout à fait audacieux de nouvelles harmonies (la majeur, fa dièse majeur avec la dièse en tant que note sensible sur si mineur).

Le premier air (n° 3) de cette cantate est mené par deux hautbois d'amour. Cependant il reste inaccessible au caractère pastoral: le berger se cache comme le précise le texte, la peur exige une coloration chromatique, le pas chancelant («schwache Schritt») attend un rythme régulier. Bach avait introduit la cantate d'une parole biblique, qui n'était pas à vrai dire tirée de l'Évangile mais du Psaume 80. Le texte contient deux piliers impératifs: «Höre!» (prête l'oreille) et «Erscheine!» (parais). Bach les fait ressortir grâce à de brèves remarques homophones chantées par toutes les quatre voix. Le chœur alterne à plusieurs reprises entre des passages homophones – tout d'abord il présente de cette manière la totalité du texte – et des sections fuguées et avive ainsi l'atmosphère idyllique dépeinte au début par les instruments.

*

Seigneur, ne sois pas trop sévère BWV 105

Création: le 25 juillet 1723
Destination: pour le neuvième dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 143, 2. Mouvement 6: strophe 11 du cantique «Jesu, der du meine Seele» (Jésus, toi qui mon âme) de Johann Rist (1641).
Éditions complètes: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Les paroissiens de Leipzig qui venaient assister au service religieux, avaient «supporté» – ou «estimé», comme certaines sources le prétendent, la musique d'église du nouveau cantor depuis déjà neuf dimanches et jours de fêtes. Au sein de cette musique, il y avait des cantates de grand format, divisées en deux parties (Bach n'utilisa pas ce terme de cantate pour ses œuvres que nous dénommons ainsi aujourd'hui) mais aussi des cantates divisées en petites parties, des cantates remaniées à partir de plus anciennes et des nouvelles cantates compactes. Le neuvième dimanche après la Trinité de l'année 1723, c'était le tour d'une œuvre particulièrement riche en images – presque une sorte de portail d'église moyenâgeux, cette «Biblia pauperum» qui permettait à ceux qui ne savait pas lire (comprendre), de comprendre les contenus de la foi grâce à des moyens d'expression artistiques.

Dans une sorte de sinfonie de caractère quasi programmatique, on entend au début l'homme littéralement gémir sous le fardeau de ses péchés. Plein d'humilité, presque en balbutiant, il supplie Dieu de n'être pas trop sévère avec lui, esclave du péché. Cette exposition détaillée et impressionnante du fait de cette structure détaillée débouche dans une fin sans issue représentée par un point d'orgue; la musique tourne sur elle-même et ne semble trouver d'issue que sous forme d'une fugue. C'est quand il est question du vivant qui est pour ainsi dire condamné au péché, que la musique se met en mouvement. Ce mouvement n'a cependant pas d'effet final dans le sens d'une confirmation. Le récitatif sui-

vant reprend la gestique de pénitence avant que ne soient présentés le comportement fatal des pécheurs, les frémissements et l'ébranlement des pensées des pécheurs («Sünder Gedanken»). Bach a une idée géniale à ce propos qui est unique en sans genre dans toute la littérature des cantates jusque là et qui est en même temps énigmatique ! Tremblantes et chancelantes – les violons aux répétitions douces et le dialogue entre le soprano et le hautbois sous-tendent ces paroles; des mots comme «verklagen» (s'accusant), «geängstigt» (angoissée) et «Folter» (torture) sont exprimés en assombrissement harmonique et en intervalles excentriques. Bach renonce entièrement à la basse – la base qu'est Dieu sur laquelle cette forme d'existence humaine ne pourra plus s'appuyer. Mais pourquoi ce morceau a-t-il ce caractère d'éloignement? N'existe-t-il pas une manière de faire semblable dans la Passion selon saint Matthieu – qui se situe cependant sur le texte élyséen «Aus Liebe will mein Heiland sterben» (Mon Sauveur veut mourir par amour) (n° 49)? La «vox Christi» accompagnée des cordes, montre le chemin vers les portes des lieux éternels («ewigen Hütten») partant pour ainsi dire de ce monde qui a perdu son sens. Le motif de l'heure de la mort qui sonnera est marquant dès le début, cette heure dont le texte parlera plus tard; on ne meurt que lorsque le corps est porté en terre.

Ainsi un revirement a été créé – naturellement pas dans le sens d'une libération repentante vers les joies de la terre. Non, le plaisir se trouve uniquement auprès de Jésus, le monde est vaniteux, Mammon (l'entendez-vous rouler à terre dans les doubles croches des violons?) ne vaut plus rien. Cet air de ténor est l'une des idées les plus splendides de Bach de par sa décontraction légère et gaie, sa gestique intense et prête à prendre son envol et son exécution virtuose et leste. Et c'est la raison pour laquelle le nouveau cantor de Leipzig n'achève pas cette cantate par un choral «banal». Seuls les registres vocaux sont menés à quatre voix, les instruments à vents viennent renforcer le soprano. Les cordes remplissent néanmoins une partie obligée. Elles jouent des accords en tons répétés, un mouvement perpétuel qui ne persiste même pas sur les fins des vers du mouvement choral. Des intermèdes se créent ainsi, intermèdes dont les modulations harmoniques rappellent la manière et l'habitude de Bach qui avait déjà été réprimandée à Arnstadt et qui était d'accompagner à l'orgue les chorals chantés (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 89). Avec grand raffinement, Bach ralentit section après section cette répétition dont l'intention initiale est bien de reprendre les «Zittern und Wanken» (tremblements et les chancellements) de l'air n° 3 et l'atmosphère spirituelle de cette cantate. Au-dessus des noires du choral, les cordes jouent d'abord en doubles croches, puis en croches triolées, en croches et enfin en triolets formés de noires et de croches procédant à une alternance de l'accentuation entre le léger et le lourd. À la fin du mouvement vocal, il reste trois brèves mesures ; le premier violon tire le trait, à présent en mesures de noires, en descente chromatique, la viole qui est à présent l'instrument de basse, joue en tant que cadence le «diabolus in musica», la quinte diminuée. Les tremblements et les chancellements se calment, la conscience, voir le texte, s'apaise, mais dans les bas-fonds de cette structure musicale on entend encore le diable à l'affût.

«Une œuvre qui appartient certainement aux tableaux spirituels les plus grandioses de l'art baroque et chrétien» déclare Alfred Dürr (Les Cantates..., page 522), à juste titre. Celui qui voudrait s'éprendre des cantates de Bach devrait se consacrer tout d'abord à celle-ci!

Lloraréis y suspiraréis BWV 103

Génesis: para el 22 de abril de 1724
Destino: Domingo "Jubilate"
Texto: Christiane Mariane v. Ziegler (1728). 1° mov. : San Juan 16, 20. 6° mov.: estrofa 9 del cántico "Padre misericordioso, supremo Dios" de Paul Gerhardt, 1653).
Ediciones completas: BG 23: 69 – NBA I/11.2: 27

"Jubilate Deo omnis terra" – "Cantad alegres a Dios, habitantes de toda la tierra". Estas palabras del Salmo N° 100 daban comienzo al introito del servicio divino del 3° domingo después de la Pascua. De ahí su nombre: "Jubilate" cuyo mayor contraste es en apariencia el título de la presente cantata escrita para ese domingo. Johann Sebastian Bach inauguró con ella una serie completa de nueve cantatas basadas en textos de la autora leipziguense Christiane Mariane von Ziegler, una figura interesante en medio del cambio social y la emergente vida musical burguesa de inicios del siglo XVIII ("...Su conducta excede casi lo estrictamente femenino y su espíritu es demasiado despierto y avispado como para someterse al sentido común masculino ... canta acompañándose con toda clase de instrumentos musicales, maneja escopetas, pistolas y ballestas *en compagnie.*."; v. Hans-Joachim Schulze, *Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, Stuttgart 1999, p. 118 y s.).

El contraste implica por cierto tensión. Ya los oradores de la Antigüedad conocían los efectos de la dialéctica y de la síntesis. Bach supo aprovechar una y otra vez esas tensiones con vista a la síntesis más obvia para él, que era confiar sólo en Dios y en la obra divina, y esta cantata es un caso ejemplar. El primer claro contraste lo forman las dos parejas de aria y recitativo (N° 2/3 y 4/5). La primera tiene como tema la aflicción; el recitativo concluye articulando expresivamente la palabra "dolor", mientras que el aria siguiente tiene por fin exponer "las heridas de mis pecados" en un diálogo íntimo entre el soprano – la flauta – y el contralto (el alma). Al reestrenar la cantata en 1731, Bach reemplazó la flauta por un violín concertante o por una flauta travesera. La segunda pareja de aria y recitativo recurre en cambio al concepto de la esperanza. Al transformarse la aflicción en regocijo el mismo contralto que acababa de hablar de agonía estalla en llamaradas de alegría que el aria subsiguiente recoge con todo el virtuosismo de las trompetas.

Para forjar el contraste entre estas parejas de movimientos 2/3 y 4/5, Bach confía al contralto los movimientos interiores, dejando los movimientos extremos 2 y 5 a cargo del tenor, vistos ellos como un todo único. El compositor continúa desarrollando el motivo de la alegría en el coral conclusivo ("Que mi Jesús aparecerá"). Es verdad que la comunidad manifiesta así su fe reconfortada pero el coro asume al mismo tiempo el papel de una "Vox Christi" que anuncia en primera persona la soledad y el retorno.

El efecto pseudoteatral de la "Vox (Stimme) Christi" es delegado por Bach al bajo solista, como lo dictan las reglas y la tradición. En efecto, el bajo ejerce dicha función en esta cantata, irrumpiendo a modo de cesura en medio del coro introductorio cuya arquitectura es a su vez una verdadera filigrana artística. Bach intenta presentar aquí mismo el contraste ya descrito de los movimientos interiores que acrecientan la tensión. El propio texto se presta a tal efecto al hablar de llantos y suspiros y de la metamorfosis que convierte esa actitud contrita en alegría, con lo que se cierra el ciclo que devuelve al tema del domingo. El contraste lo ofrece por un lado la sinfonía instrumental en que se encuentra inserto el movimiento: los

instrumentos solistas (flautas, dos oboes d'amore) contra los de cuerdas; por otro lado, la disposición del coro como doble fuga antigua en medio de un movimiento "moderno". Los temas de la fuga recurren sin rodeos a las emociones antagónicas de "llorar" (motivos de lamento) y "alegrarse" (movimiento, coloraturas). En el centro de esta hilación con recursos de motete, la "Vox Christi" asume por último la doble función de constituir un elemento retardante y amenazar con el retorno de la angustia para animar al coro a tener esperanza en la alegría eterna más allá de llantos y suspiros, tal como lo reafirma el coral concluyente en un gesto colectivo que anula las diferencias entre los roles individuales.

*

Pastor de Israel, escucha BWV 104

Génesis: para el 23 de april de 1724
Destino: Domingo Misericordias Domini
Texto: Autor desconocido. 1° mov.: Salmo 80, 2. 6° mov.: estrofa 1 del cántico "El Señor es mi fiel pastor" de Cornelius Becker (1598, según el Salmo 23).
Ediciones completas: BG 23: 97 – NBA I/11.1: 115

Durante el domingo "Misericordias Domini", cuyo nombre también se debe a las palabras iniciales del introito latino, se daba lectura al Evangelio del Buen Pastor (San Juan 10, 12-16). Las tres cantatas que compuso Bach para este día (aparte de la BWV 104, la BWV 85 "Soy un buen pastor" y la BWV 112 "Mi Señor es mi buen pastor") hacen clara referencia al Evangelio que transmite su mensaje y además una imagen poética familiar a todo el mundo en el siglo XVIII: el pastor y sus corderos en el campo. Este idilio pastoril en el mítico paraje de la Arcadia era además uno de los escenarios predilectos de las óperas y cantatas del Barroco. (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 27). La más famosa pastoral de Bach es la "Sinfonía" que inaugura el Oratorio de Navidad BWV 248 (Edition Bachakademie vol. 76) y que está poblada de alegorías teológicas.

Tal como en BWV 85, Bach recurre a los instrumentos solistas que representan a la zampoña, la antigua flauta pastoril. Dos movimientos se ciñen al esquema rítmico de la "Pastoral": el uno a modo de canción de cuna en compás de 12/8 (Aria N° 5); el otro, en compás de 3/4 a base de tresillos en el coro introductorio. En la citada aria, el bajo encarna la "Vox Christi", como lo prescribe el texto escrito en primera persona y el carácter de promesa del recitativo precedente. Es una música conmovedora de armonía celestial; Bach musicaliza la "recompensa de la fe" con notas largas y graves fermatas hasta sumirla en "el dulce dormirse que es la muerte" y a la sola mención de esta última transporta la música hasta el remoto mundo armónico de un "acorde napolitano de sexta". En el coral conclusivo Bach extiende las "verdes bellas vegas" a lo largo de una octava en el bajo y descubre un recurso armónico novedoso y realmente audaz para "el agua fresca" (La mayor, Fa sostenido mayor con La sostenido como nota conductora hacia el si menor).

La primera aria (N° 3) de esta cantata es inaugurada por dos oboes d'amore, pero asume con todo un carácter pastoril: el pastor se oculta, como lo narra el texto, la inquietud demanda una textura cromática, "los débiles pasos" requieren un ritmo directo. Bach inauguró la cantata con un pasaje de la Biblia, pero no del Evangelio sino del Salmo 80, que contiene dos imperativos: "¡Escucha!" "¡Resplandece!". Bach los musicaliza con exclamaciones

homófonas de las cuatro voces. El coro, por lo demás, alterna reiteradas veces entre pasajes homófonos con los cuales empieza por presentar el texto completo y partes fugadas, animando así el carácter idílico fundamental de los instrumentos que queda descrito al comienzo.

*

Señor, no lleves a juicio BWV 105

Génesis: para el 25 julio de 1723
Destino: 9° domingo después de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. 1° mov.: Salmo 143, 2. 6° mov.: estrofa 11 del cántico "Jesús, que tu mi alma" de Johann Rist (1641).
Ediciones completas: BG 23: 119 – NBA I/19: 3

Los fieles de Leipzig que acudían a los servicios divinos habían disfrutado durante nueve domingos y feriados la música sacra del nuevo Cantor de la Iglesia de Santo Tomás. El repertorio incluía grandes cantatas bipartitas (así se llaman hoy aunque Bach no aplicaba esa denominación), pero también otras de pequeño formato o cantatas más antiguas reescritas y cantatas de novedosa estructura compacta. El 9° domingo después de la Trinidad del año 1723 le tocaba el turno a una obra extraordinariamente rica en imágenes y alegorías, comparable a un pórtico de iglesia medieval, una "Biblia pauperum" capaz de trasmitir a los analfabetos el mensaje de la fe en el lenguaje de la expresión artística.

En una sinfonía cuasi programática creemos escuchar al comienzo el gemido de un ser abrumado bajo el peso de sus pecados. Lleno de humildad balbucea su oración al Creador para que no enjuicie con excesivo rigor a su siervo y pecador. Esta exposición exhaustiva que pasma por lo detallado de su arquitectura desemboca en el callejón sin salida de una fermata; la música se arremolina hasta prolongarse por fin en una fuga. El movimiento se reanuda a la sola mención de los seres vivientes condenados al pecado, aunque ese movimiento de la cantata no llega a su clímax. El ademán crispado se traslada al recitativo y a continuación se reproducen los desdichados ademanes de los pecadores, los temblores y vacilaciones de sus pensamientos. Bach tuvo una ocurrencia genial sin precedentes hasta entonces en las cantatas, ¡y enigmática además! Los temblores y vacilaciones quedan a cargo de los violines y sus suaves notas repetidas así como del diálogo entre el soprano y el oboe; vocablos tales como "acusándose", "atemorizados" y "tormentos" hallan expresión adecuada en oscuras armonías y tensos intervalos. Bach prescinde por completo del bajo, del fundamento divino sobre el que ya no puede sustentarse ese género de existencia humana. Pero, ¿a qué viene el carácter realmente extático de esta composición? ¿No se aplica una técnica similar a la Pasión según San Mateo, en el texto elíseo "Mi Salvador ha de morir de amor" (N° 49)? Acompañado por las cuerdas, la "Vox Christi" parece indicar el camino que conduce desde este mundo insensato hacia las "moradas eternas". La hora de la muerte a la que hará mención el texto es un motivo memorable que se deja oír desde el comienzo; la muerte no acude sino cuando el cuerpo es llevado a su sepultura.

Con ello se consuma el cambio, pero no como una absolución para retornar a los placeres mundanos. No, el deleite es estar con Jesús; el mundo es vanidad, el Mammón ya nada significa (¡oídle rodar por los suelos en las semicorcheas de los violines!). Este aria para tenor es una de las inspiraciones más sublimes de Bach por su elástica

soltura, su ademán inicial tenso, su ejecución ligera y virtuosa. Actuando en consecuencia, el Cantor de Leipzig no pone fin a la cantata con un coral "ordinario". La parte cantada es la única a cuatro voces; las maderas refuerzan el soprano aunque Bach asigna una parte obligada a las cuerdas, las cuales ejecutan acordes con notas repetidas, un perpetuum mobile que no se detiene ni al final de cada verso del movimiento coral. Así surgen los interludios cuyas modulaciones armónicas recuerdan a su vez la provocativa costumbre bachiana, ya criticada en Arnstadt, de acompañar al órgano corales cantados (véase EDITION BACHAKADEMIE vol. 89). Con refinada intención ralentiza Bach de pasaje en pasaje esta repetición cuya idea original era reproducir los "temblores y vacilaciones" del Aria N° 3 y el espíritu general de esta cantata. Por encima de las negras del movimiento coral se dejan oír las cuerdas primero en semicorcheas, luego en tresillos de corcheas, en corcheas y, finalmente, en tresillos de negras y corcheas alternando el acento marcado con el acento ligero. Concluido el movimiento vocal quedan apenas tres compases por ejecutar; el primer violín traza una línea melódica, esta vez en ritmo de cuatro por cuatro, en descenso cromático; la viola, que hace las veces de bajo, toca a modo de cadencia el "diabolus in musica", la quinta disminuida. Los temblores y vacilaciones se apaciguan, el texto habla de la conciencia ya aplacada, aunque el demonio permanece al acecho en el subsuelo de este edificio musical.

"Una obra que cabría catalogar entre las descripciones afectivas más grandiosas del arte barroco y cristiano", afirma con toda razón Alfred Dürr (*Die Kantaten...*, p. 522). ¡Quien quiera enamorarse del repertorio de cantatas bachianas, no dude en empezar por ésta, la BWV 105!

Vol. 34

Kantaten • Cantatas

BWV 106-108

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 106), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 107, 108)

Aufnahmeleitung/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck, Heinz Jansen (BWV 106)

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:
BWV 106: Januar/März/Juni 1975. BWV 107: Februar/Oktober 1979. BWV 108: August/Dezember 1980, Februar/März 1981.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/ Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes, Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit *BWV 106 (21'34)*

God's own time is the very best of times • Le règne de Dieu est le meilleur de tous • El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos

Eva Csapò - soprano • Hanna Schwarz - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Peter Thalheimer, Hella Karpe - Flauto dolce • Alfred Lessing, Heinrich Haferland - Viola da Gamba • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Was willst du dich betrüben *BWV 107 (17'02)*

Why wouldst Thou then be saddened • Pourquoi vouloir t'attrister • Por qué te turbas

Arleen Augér - soprano • Aldo Baldin - tenore • John Bröcheler - basso • Hans Wolf - Corno • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Es ist euch gut, daß ich hingehe *BWV 108 (16'37)*

It is for you that I depart now • Il est bon pour vous que je m'en aille • Bien está para vosotros que you vaya

Carolyn Watkinson - alto • Peter Schreier - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Diethelm Jonas - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Johannes Fink - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 106 **„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“** 21:34

No. 1	Sonatina		1	2:34
	Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2a	Coro:	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	2	2:14
	Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2b	Lento (T):	Ach, Herr, lehre uns bedenken	3	2:17
	Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2c	Vivace (B):	Bestelle dein Haus	4	1:13
	Flauto dolce I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2d	Andante (Coro, S):	Es ist der alte Bund	5	4:06
	Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3a	(Aria) (A, B):	In deine Hände befehle ich meinen Geist	6	2:05
	Violoncello, Organo			
No. 3b	(Arioso) (B, Coro A):	Heute wirst du mit mir	7	3:37
	Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Choral:	Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit	8	3:28
	Flauto dolce I+II, Viola da Gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 107 **„Was willst du dich betrüben“** 17:02

No. 1	Coro:	Was willst du dich betrüben	9	3:26
	Corno, Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Denn Gott verlässet keinen	10	1:08
	Oboe d’amore I+II, Violoncello,Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (B):	Auf ihn magst du es wagen	11	3:00
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (T):	Wenn auch gleich aus der Höllen	12	2:34
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Er richts zu seinen Ehren	13	2:08
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Aria (T):	Drum ich mich ihm ergebe	14	2:53
	Flauto I+II e Violino I unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Herr, gib, daß ich dein Ehre	15	1:53
	Corno, Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violine I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 108 **„ Es ist euch gut, daß ich hingehe“** 16:37

No. 1	(Aria) (B):	Es ist euch gut, daß ich hingehe	16	4:22
	Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Mich kann kein Zweifel stören	17	3:06
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (T):	Dein Geist wird mich also regieren	18	0:44
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Coro:	Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit	19	3:31
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (A):	Was mein Herz von dir begehrt	20	3:41
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt	21	1:13
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 106, 107, 108 55:13

BWV 106

1. Sonatina

2a. Coro

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
solange er will. In ihm sterben wir zur
rechter Zeit, wenn er will.

2b. Arioso

Ach, Herr, *lehre uns bedenken, daß wir sterben*
müssen, auf daß wir klug werden.

2c. Aria

Bestelle dein Haus; denn du wirst
sterben und nicht lebendig bleiben!

2d. Coro ed Arioso con Choral

Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!
Sopran
Ja, komm, Herr Jesu!

3a. Aria

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott.

1. Sonatina 1

2a. Chorus 2

God's own time is the very best of times.
In him living, moving, we exist,
as long as he wills. In him shall we die at the
right time, when he wills.

2b. Arioso 3

Ah. Lord, *teach us to remember that*
our death is certain, that we might gain wisdom.

2c. Aria 4

Set ready thine house; for thou shalt
perish and not continue living!

2d. Chorus and Arioso 5

This is the ancient law: man, thou must perish!
Soprano
Yes, come, Lord Jesus!

3a. Aria 6

Into thine hands now do commit my soul:
for thou hast redeemed me, Lord, thou faithful God.

1. Sonatine

2a. Chœur

Le règne de Dieu est le meilleur de tous.
C'est en lui que nous vivons, nous bougeons et que nous sommes aussi longtemps qu'il le veut. C'est en lui que nous mourrons à l'heure donnée quand il le voudra.

2b. Arioso

Ah, Seigneur, a*pprends-nous à penser que notre mort est certaine afin que nous soyons guidés par la sagesse.*

2c. Air

Mets de l'ordre dans ta maison,
car tu mourras et tu ne survivras pas!

2d. Chœur et arioso avec choral

C'est l'Ancienne Alliance: Homme, tu dois mourir!
Soprano
Oui, viens, Seigneur Jésus!

3a. Air

Je remets mon esprit entre tes mains; tu m'as racheté,
Seigneur, ô, Dieu fidèle.

1. Sonatina

2a. Coro

El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos.
En Él vivimos, nos movemos y somos,
mientras quiera Él.
En Él moriremos a tiempo justo, cuando quiera Él.

2b. Arioso

Ah Señor, *enséñanos a reflexionar que debemos morir, y de ello obtengamos sabiduría.*

2c. Aria

¡Ordena tu casa, porque morirás
y no permanecerás vivo!

2d. Coro y Arioso con Coral

Esta es la antigua ley: ¡Hombre, has de morir!
Soprano
¡Si, ven, Señor Jesús!

3a. Aria

En tus manos encomiendo mi espíritu;
Tú me has redimido, Señor, Tú verdadero Dios.

3b. Arioso con Choral

Baß
Heute wirst du mit mir im Paradies sein.
Alt
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen,
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

4. Coro (Choral)

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit',
Dem Heilgen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
Mach uns sieghaft
Durch Jesum Christum, amen.

BWV 107

1. Choral

Was willst du dich betrüben,
O meine liebe Seel?
Ergib dich, den zu lieben,
Der heißt Immanuel!
Vertraue ihm allein,
Er wird gut alles machen
Und fördern deine Sachen,
Wie dirs wird selig sein!

3b. Arioso and Chorale

Basso
This day shalt thou with me in paradise be.
Alto
In peace and joy do I depart,
As God doth will it;
Consoled am I in heart and mind,
Calm and quiet.
As God me his promise gave:
My death is changed to slumber.

4. Chorus

Glory, laud, praise and majesty
To thee, God, Father, and Son, be giv'n,
The Holy Ghost, with these names!
May godly strength
Make us triumph
Through Jesus Christ, Lord, Amen.

1. Chorale

Why wouldst thou then be saddened,
O thou my very soul?
Devote thyself to love him
Who's called Immanuel!
Put trust in him alone,
He will set all in order
And further what concerns thee
As thee will blessed make!

3b. Arioso avec choral

Basse
Tu seras aujourd'hui avec moi au paradis.
Alto
J'y vais dans la paix et la joie
Selon la volonté de Dieu,
Mon cœur et mes sens sont réconfortés,
Dans la douceur et la paix.
Ainsi que Dieu me l'a promis:
La mort est devenue mon sommeil.

4. Chœur (Choral)

Gloire, louange, honneur et magnificence
Soient tiennes, Dieu le Père et le Fils,
Et au nom du Saint-Esprit!
La force divine
Nous rend vainqueur
Par Jésus-Christ, Amen.

1. Choral

Pourquoi vouloir t'attrister,
Ô ma chère âme?
Donne-toi pour l'aimer
À celui qui s'appelle Emmanuel!
N'aie confiance qu'en lui,
Il fera tout pour le mieux
Et favorisera ta cause
De sorte que tu en seras ravi!

3b. Arioso con Coral

Bajo
Hoy estarás conmigo en el paraíso.
Alto
En paz y alegría yo parto
Según la voluntad de Dios,
Consolado estoy en corazón y mente,
Calmo y silencioso.
Como Dios me ha prometido:
La muerte se ha convertido en mi sueño.

4. Coro

¡Gloria, alabanza, honor y majestad
A Ti, Dios Padre e Hijo,
Y Espíritu Santo, sean dados!
El poder divino
Nos otorga la victoria
A través de Jesucristo, Amén.

1. Coral

¿Por qué te turbas
Oh amada alma mía?
¡Date en amor a Aquél
Que Enmanuel se llama!
Confía sólo en él,
El todo bien hará
¡Para tu bien,
Para tu ventura!

2. Recitativo

Denn Gott verlässet keinen,
Der sich auf ihn verläßt,
Er bleibt getreu den Seinen,
Die ihm vertrauen fest.
Läßt sichs an wunderlich,
So laß dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
Wie Gott wird retten dich.

2. Recitative 10

For God forsaketh no one
Who doth in him put trust;
He bides true to his people
Who in him firmly trust.
Though life deal strange with thee,
Yet thou ought not be frightened!
With gladness wilt thou marvel
How God will rescue thee.

3. Aria

Auf ihn magst du es wagen
Mit unerschrocknem Mut,
Du wirst mit ihm erjagen,
Was dir ist nütz und gut.
Was Gott beschlossen hat,
Das kann niemand hindern
Aus allen Menschenkindern;
Es geht nach seinem Rat.

3. Aria 11

With him thou canst act boldly,
E'er undismayed at heart,
Thou wilt with him discover
What thee doth serve and help.
What God resolves to do,
That can no one hinder
Of all of mankind's children;
All goes as he commands.

4. Aria

Wenn auch gleich aus der Höllen
Der Satan wollte sich
Dir selbst entgegenstellen
Und toben wider dich,
So muß er doch mit Spott
Von seinen Ränken lassen,
Damit er dich will fassen;
Denn dein Werk fördert Gott.

4. Aria 12

Although soon from hell's cavern
The devil should himself
Desire to rise against thee
And rage before thy face,
Yet must he, put to scorn,
Desist from his deception,
With which he hopes to catch thee;
For thy cause God assists.

2. Récitatif

Car Dieu n'abandonne aucun être
Qui s'en remet à lui,
Il reste fidèle à ceux parmi les siens
Qui lui font pleinement confiance.
Si les choses se présentant à toi t'étonnent,
Ne t'en effraies pas!
Avec joie, tu verras
Comment Dieu te sauveras.

2. Recitativo

Pues Dios a nadie abandona
Que a El se confíe,
A los suyos fiel permanece,
A quien en El firmamente confían.
¡Y no te espantes
Por nada sorprendente que acontezca!
Con alegría verás
Cómo Dios te salvará.

3. Air

Sur lui, tu peux miser
Avec un courage intrépide,
Tu prendras avec lui
Ce qui te profiteras et seras pour ton bien.
Ce que Dieu a décidé
Nul ne saura l'empêcher,
Aucun être humain;
Tout se fait selon sa volonté.

3. Aria

A El has de confiarte
Con denodado valor,
Con El obtendrás
Cuanto te sirva y haga bien.
Lo que Dios ha decidido
Nadie impedir puede
De entre todos los hijos de hombre,
Pues según sus designios se hará.

4. Air

Si même, sortant de son enfer,
Le Satan voulait
Se confronter à toi
Et se déchaîner contre toi,
Il lui faudra, tourné en dérision,
Renoncer à ses intrigues
Par lesquels il veut s'emparer de toi;
Car Dieu soutient tes efforts.

4. Aria

Si incluso venido de sus infiernos
El mismísimo Satán a ti
Oponerse quisiera
Y volverse contra ti,
Asecharte
Para atraparte,
Tu obra guiada es de Dios.

5. Aria

Er richts zu seinen Ehren
Und deiner Seligkeit;
Solls sein, kein Mensch kanns wehren,
Und wärs ihm noch so leid.
Wills denn Gott haben nicht,
So kanns niemand forttreiben,
Es muß zurücke bleiben.
Was Gott will, das geschieht.

5. Aria 13

He sets all for his honor
And for thy blessedness;
God's will no man can hinder,
Him though it bring much pain.
But what God will not have,
This can no one continue,
It must remain unfinished,
For what God wills is done.

6. Aria

Drum ich mich ihm ergebe,
Ihm sei es heimgestellt;
Nach nichts ich sonst mehr strebe,
Denn nur was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
Sein Will der ist der beste,
Das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

6. Aria 14

Thus I'm to him devoted,
On him will I rely;
For nought would I yet struggle
But what he doth approve.
Awaiting this, I rest,
For his will is the best way,
I hold this sure and firmly,
God act howe'er he would!

7. Choral

Herr, gib, daß ich dein Ehre
Ja all mein Leben lang
Von Herzensgrund vermehre,
Dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
Der du aus lauter Gnaden
Abwendest Not und Schaden,
Sei immerdar gepreist!

7. Chorale 15

Lord, grant that I thine honor,
Yea, all my living days,
With heart and unfeigned may argument,
And give thee praise and thanks!
O Father, Spirit, Son,
Thou, who with purest mercy
Avertest need and danger,
For evermore he praised!

5. Air

Il agit pour sa gloire
Et pour ta félicité;
S'il doit en être ainsi, nul ne pourra s'y opposer
Autant qu'il ait à en souffrir.
Mais si Dieu ne veut pas que cela soit,
Nul ne pourra faire avancer la chose,
Il faut qu'elle reste inachevée.
Ce que Dieu veut, cela s'accomplit.

6. Air

C'est pourquoi je m'en remets à lui,
À lui je me réfère;
Je n'aspire à rien d'autre,
Qu'à ce qui lui plaît.
J'attends cela et je me tais
Sa volonté est la meilleure,
J'en suis fermement convaincu,
Dieu fait ce qu'il veut!

7. Choral

Seigneur, fais que,
Ma vie entière,
Je multiplie ta gloire du fond de mon cœur,
Que je t'adresse louanges et actions de grâces.
Ô toi le Père, le Fils et l'Esprit,
Toi qui dans ta clémence
Détournes le danger et les malheurs,
Sois à jamais glorifié!

5. Aria

Decide El por su honor
Y para tu bien;
Lo que haya de ser nadie evitarlo puede,
Por más que no lo desee.
Y lo que Dios no quiere
Nadie hacer prosperar puede
Sino que ha de dejarlo,
Pues lo que Dios quiere es lo que sucede.

6. Aria

Para darme a El
A El me hago;
Ninguna otra cosa persigo
Sino lo que a El place.
Por eso espero y en silencio estoy,
Su voluntad la mejor es,
Eso firmísimamente creo,
¡Dios haga según su voluntad!

7. Coral

¡Señor, concédeme que yo Tu honor
Durante toda mi vida
Con afán aumente
Y te alabe y dé gracias!
¡Oh Padre, Hijo y Espíritu,
Tú que por Tu Gracia
El mal y el daño evitas
Por siempre alabado seas!

BWV 108

1. Aria

Es ist euch gut, daß ich hingehe; denn so ich nicht hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch. So ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden.

2. Aria

Mich kann kein Zweifel stören,
Auf dein Wort, Herr, zu hören.
Ich glaube, gehst du fort,
So kann ich mich getrösten,
Daß ich zu den Erlösten
Komm an gewünschten Port.

3. Recitativo

Dein Geist wird mich also regieren,
Daß ich auf rechter Bahne geh;
Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
Ich frage sorgensvoll: Ach, ist er nicht schon hier?

4. Coro

Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er wird nicht von ihm selber reden, sondern was er hören wird, das wird er reden; und was zukünftig ist, wird er verkündigen.

1. Aria 16

It is for you that I depart now, for were I not departing, would your Comforter not come. But since I am leaving, I will send him unto you.

2. Aria 17

There shall no doubt deter me,
To thy word, Lord, I'll hearken.
I trust that if thou go'st,
I can in this find comfort,
That I'll amongst the rescued
Come, at the welcome port.

3. Recitative 18

Thy Spirit will in such wise rule me
That I the proper road shall walk;
Through thy departure he shall come to me,
I ask, though, anxiously: Ah, is he not now here?

4. Chorus 19

When he, however, truth's very Spirit, will have come, will he into every truth then lead you. For he will not of himself be speaking, rather all that he hath heard will he be speaking; and what the future holds will he proclaim abroad.

1. Air

Il est bon pour vous que je m'en aille, car si je ne m'en vais pas, le consolateur ne viendra pas à vous. Mais puisque je m'en vais, je vous l'enverrai.

2. Air

Aucun doute ne peut m'empêcher
Seigneur, d'entendre ta Parole.
Je crois que si tu pars,
Je peux me consoler
Car je sais que je fais partie des élus
Qui parviendront à bon port.

3. Récitatif

Ton esprit me guidera donc
Afin que je suive la bonne voie;
Par ton départ, il vient chez moi,
Je demande avec inquiétude: n'est-il pas déjà là?

4. Chœur

Quand viendra l'Esprit de Vérité, il vous guidera tous dans la Vérité. En effet il ne parlera pas de lui-même mais de ce qu'il aura entendu; et il annoncera ce qui adviendra dans le futur.

1. Aria

Bien está para vosotros que yo vaya, pues si no voy, tampoco el Consolador vendrá a vosotros. Pero, pues que voy, quiero enviároslo a vosotros.

2. Aria

Ninguna duda impedirme puede,
Escuchar, Señor, Tu Palabra.
Creo que, aunque Tú Te vayas,
Consolarme puedo,
Pues que entre los salvados
Al anhelado puerto llegaré.

3. Recitativo

Tu Espíritu, pues, me conducirá
Para que vaya yo por el camino recto;
Por Tu crucifixión a mí El viene,
Y cuitado pregunto: ¿acaso aún no llegó?

4. Coro

Mas cuando aquél, el Espíritu de la Verdad, venga, os conducirá con certeza. Pues El no hablará de sí mismo, sino de lo que oiga dirá; y lo que en el futuro sea anunciará.

5. Aria

Was mein Herz von dir begehrt,
Ach! das wird mir wohl gewährt.
Überschütte mich mit Segen,
Führe mich auf deinen Wegen,
Daß ich in der Ewigkeit
Schaue deine Herrlichkeit!

5. Aria

What my heart of thee doth seek,
Ah, shall on me be bestowed.
Pour upon me thy rich blessing,
Lead me now upon thy pathways,
That I in eternity
Look upon thy majesty!

6. Choral

Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt,
Der leitet alles, was ihn liebt,
Auf wohl gebähntem Wege.
Er setzt und richtet unsren Fuß,
Daß er nicht anders treten muß,
Als wo man findt den Segen.

6. Chorale

Thy Spirit God from heaven sends,
He leadeth all that him do love
Upon a well-laid pathway.
He sets and ruleth all our steps,
That they not elsewhere ever treat
But where we find salvation.

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

Ce que mon cœur désire obtenir de toi,
Me sera sûrement accordé.
Comble-moi de tes bénédictions,
Conduis-moi sur tes voies
Afin que je puisse pour l'éternité,
Contempler ta magnificence.

5. Aria

Lo que mi corazón de Ti anhela
Ay, concédemelo.
Concédeme abundantes bendiciones,
Condúceme por tus caminos
Para que en la vida eterna
Tu gloria contemplar pueda.

6. Choral

Ton esprit que Dieu offre du ciel,
Guide tout ce qui l'aime
Sur des chemins bien aplanis.
Il pose et dirige nos pas
Afin qu'il ne marche pas autrement
Que là où l'on trouve la grâce.

6. Coral

Tu Espíritu enviado por Dios del Cielo
Conduzca todo lo que El quiera
Por los caminos rectos.
Guíe y guarde nuestros pies
Para que no vayan
Sino allá donde bendición encuentren.

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.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106
(Actus Tragicus)

Entstehung: wahrscheinlich 1707
Bestimmung: zum Tode von Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt (gest. 10. August 1707) (?)
Text: Satz 2: Apg. 17,28; Psalm 90, 12; Jesaja 38,1; Jesus Sirach 14, 18; Offenbarung 22, 20. Satz 3: Psalm 31, 6; Lukas 23, 43 und Strophe 1 des Liedes „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" von Martin Luther (1524. Satz 4: Strophe 7 des Liedes „In dich hab ich gehoffet" von Adam Reusner (1533).
Gesamtausgaben: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Lernen – Experimentieren – Reife – Verklärung. Nach diesem Muster pflegt die Biographik das Leben bedeutender Menschen nachzuzeichnen. Bei der Musik hat dies zur Folge, daß das Spätwerk, die „Frucht und Ernte", für wichtiger gehalten wird als die „Saat", die frühen Stücke eines Komponisten; in Bezug auf Johann Sebastian Bach hat darauf auch Robert Hill in seinem Text zu den frühen Cembalostücken Bachs (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 102) hingewiesen. Bachs „Kunst der Fuge" etwa steht so auf einem viel höheren Sockel als etwa der „Actus tragicus", obwohl sich das späte und das frühe Werk in puncto Reife und Genialität nicht qualitativ unterscheiden, sondern nur nach deren unterschiedlichen Ausformung.

Wann und zu welchem Anlaß die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" entstand, läßt sich aufgrund der Überlieferung (Abschriften aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) nicht mehr klären. Alfred Dürrs verschiedentlich dargelegter Vorschlag, den Tod von Bachs Erfurter Onkel Tobias Lämmerhirt am 10. August 1707 anzunehmen (Die Kantaten... 1995, S. 138), scheint mittlerweile aber allgemein akzeptiert. Nicht, weil Bach aus der Erbmasse stattliche 50 Taler ausbezahlt bekam und daher allen Anlaß zur Komposition eines besonderen Stückes gehabt hätte, sondern vor allem aus stilistischen Gründen. Solche sind die kleinteilige, an der Abfolge der im Text kombinierten Gedanken sich orientierenden Musik, die Beschaffenheit des aus Bibelwort und Choral bestehenden Textes an sich und die von Bach vorgegebenen, an den Organisten und seine Möglichkeit zum Manualwechsel erinnernden dynamischen Ebenen.

Wie die ebenfalls in der Mühlhausener (oder sogar schon Arnstädter?) Zeit entstandenen Kantaten BWV 150, 196, 4, 131 und 71 ist der „Actus tragicus" ein Solitär. Das Einzelstück gehört also keinem Zyklus an, sondern entstand zu einem besonderen Anlaß, einer „Kasualie" – hier der Trauerfeier; bei anderen Kantaten war eine Hochzeit (BWV 196) oder der Ratswechsel (BWV 71) ein solcher Anlaß.

Zur Trauerfeier komponierte Bach nicht einfach eine Trauermusik. Vielmehr war ihm daran gelegen, das Sterben aus christlicher Sicht darzustellen. Im Glauben an die Auferstehung und das ewige Himmelreich kann die Kantate daher mit einer die göttliche Dreifaltigkeit verherrlichenden Choralstrophe schließen. Interessant ist jedoch, wie Bach den Übergang vom Tod in die Ewigkeit interpretiert. Es sind für ihn gleichsam zwei verschiedene Ebenen, die sich im Zentrum der Kantate übereinanderschieben und miteinander in Dialog treten, um das höhere Ziel zu erreichen. Diese Ebenen manifestieren sich gleichermaßen im Text wie in der musikalischen Ausgestaltung.

Beide Ebenen handeln vom Sterben. Im ersten Ensemblesatz (Nr. 2) reihen sich vier Gedanken aus dem alten

Testament aneinander; den Schluß bildet, gleichsam programmatisch, der Text: „Es ist der a l t e Bund: Mensch Du mußt sterben“. Über dieses, von den tiefen Vokalstimmen vorgetragene „Gesetz“ tritt nun die andere Ebene: der n e u e Bund, das Evangelium, mit den Verlangen und Hoffnung ausdrückenden Schlußworten der Offenbarung. Es ist eine höhere Sphäre – weshalb die Sopranstimme berufen ist, den Text vorzutragen. Damit aber nicht genug! Bach fügt eine weitere Ebene hinzu: den Choral, das Bindeglied zum hörenden Individuum in der trauernden Gemeinde. Die Instrumente zitieren die Melodie des bekannten Liedes „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ von Johann Leon – der Hörer kannte den Text und dachte ihn sich dazu.

Nun folgt (Satz 3) wieder ein Psalmwort (31, 6). Jedoch läßt die Musik keinen Zweifel an der umgestimmten Atmosphäre: die Continuostimme strebt auferstehend nach oben, und auch das „In deine Hände“ erfährt eine gestische Darstellung. Dann singt der Baß („Vox Christi“) die Worte, mit denen Christus am Kreuz dem einen der mit ihm Gekreuzigten das Paradies verheißen hatte; unverkennbar auch hier die aufwärtsstrebenden Motive und Stimmführungen. Hinzu tritt wieder ein Choral; die Imitationen von Singstimme und Continuo bilden die „Nachfolge Christi“ ab. Bemerkenswert das Innehalten der Musik zu den Choralzeilen „sanft und stille“ und „Der Tod ist mein Schlaf worden“.

Beschlossen wird die Kantate durch eine Choralstrophe. Bach bettet sie zunächst in einen obligaten Instrumentalsatz ein, um sie dort, wo von der „göttlichen Kraft“ die Rede ist, motettisch zu beleben. Dies ist nicht nur Theologie und Textbezogenheit, sondern auch eine finale Rahmenwirkung, die auf den Anfang des Stücks zurückweist. Hier steht, wie immer bei den frühen Kantaten Bachs, eine „Sonatina“ genannte Einleitung, die das Instrumentarium vorstellen, aber auch schon in das Thema der Kantate einführen soll. Dies geschieht durch die fahlen, intimen Farben der beiden verwendeten Blockflöten und Gamben (nebst Continuo), wie auch durch den getragenen Charakter der Trauermusik.

Der folgende Satz ist bisher nur unter dem Gesichtspunkt der Überleitung in die höheren Sphären des Evangeliums betrachtet worden. Hinzuweisen wäre auf viele weitere Details: die dreiteilige Anlage des Chores (Gottes Zeit, bewegtes Leben, Stillstand im Sterben), die langgehaltenen Töne auf den Text „solange er will“; die sinnreiche Figuration und Stimmführung des „bedenken“ in der Tenor-“Arie“; den auffordernden Charakter des „Bestelle dein Haus“, über dem sich eine Art Streit zwischen Leben und Sterben entwickelt; schließlich, im zentralen Abschnitt, die ins sich kreisende Motivik des Alten Bundes (Quinte mit je einem Halbton nach oben und unten) sowie die das Kommen Jesu ersehnende Stimme, deren Motivik sich plötzlich als Zitat des Chorals „Herzlich tut mich verlangen“ entpuppt und mit einem schwärmerischen Melisma pianissimo schließt.

Alfred Dürr hat (Die Kantaten... S. 838 f) Satzart, Stil, Stimmlage, Dynamik und Rhythmik dieser Kantate auf die Gegensätze zwischen „Gesetz“ und „Evangelium“ untersucht. Für das erste fand er alle Merkmale einer strengen, für das zweite einer freien, hochdifferenzierten Kunst: „Ein Geniewerk, wie es auch den größten Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“!

*

Was willst du dich betrüben BWV 107

Entstehung: zum 23. Juli 1724
Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis
Text: Johann Heermann (1630)
Gesamtausgaben: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

DEUTSCH

Zehnmal in seinem uns bekannten Kantatenschaffen vertonte Bach Choräle „per omnes versus", reinen Choraltext also, mit allen Strophen und ohne Zusätze von Bibelwort und freien Texten. Diese Praxis reicht von den Anfängen (BWV 4) bis in die letzten Jahre (BWV 100, dazu auch EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31). Auch die vorliegende Kantate gehört zu diesen Stücken. Bemerkenswerterweise jedoch steht sie im Kontext des Choralkantatenjahrgangs 1724/25, in dem Bach Sonntag für Sonntag einen Choral zur gedanklichen Vorlage seiner neuen Kantaten wählte. Dabei griff er jedoch in der Regel zu Texten, die auch Umdichtungen und Paraphrasen der Choraltexte enthielten. Warum er hier den „Choral pur" heranzog, ist nicht bekannt.

Er scheint aber nicht bereit gewesen zu sein, die musikalische Struktur eines Miteinander von Choralbearbeitung, Rezitativ und Arie aufzugeben. Die schwierigste Aufgabe stellte sich somit beim – gleichwohl einzigen – Rezitativ dieser Kantate (Nr. 2), in dem Bach geschickt das Gleichmaß der Textzeilen kaschiert, indem er die beiden Oboi d'amore zur Überbrückung der Zeilenwechsel einsetzt. Dann läßt er den Text durch den Sänger auskolorieren: „Freuden" auf eine lange, aufwärts strebende Koloratur, „retten" durch ein Auf und ab von Bewegung und Kreuzsymbolik.

Vier Arien folgen. Die erste (Nr. 3) und vierte (Nr. 6) sind in Dur gehalten und, verschiedenen Gedanken der Texte entsprechend, gelöst und tänzerisch; von der Choralmelodie ist nichts zu spüren. Bot Bach in den genannten Sätzen der Violine sowie beiden Flöten Gelegenheit zu konzertierendem Hervortreten, so bekommt die Arie Nr. 5 introvertierteren Charakter. Das Continuo beginnt mit einem energischen Aufwärtsmotiv, der Tenor setzt mit einem ebenso bestimmten Abwärtsmotiv ein. Wollen sich hier, wie der Text nahelegt, Satan und Jesus entgegenstellen? Die Aufwärtsbewegung macht der Sänger nur einmal mit: zum Schluß auf die Worte „Denn dein Werk fördert Gott".

Es folgt eine Arie (Nr. 5), in der die beiden Oboi d'amore die Sopranstimme beim Gedanken an den unabänderlichen Willen Gottes unterstützen; „Was Gott will, das geschicht" ist für Bach Anlaß, den Cantus frmus zu zitieren. Im Schlußchoral, einem gelösten Siciliano, baut Bach den vierstimmigen Satz in ein freies Spiel des Orchesters ein.

Ebenso choralunabhängig hatte Bach den Instrumentalsatz im Eingangschor gestaltet. Wie üblich wird der Choral, zeilenweise und polyphon unterfüttert, durchgeführt. Nach gemeinsamem Beginn treten sich die Instrumente in kleinen Abschnitten gruppenweise gegenüber; an dieser Differenzierung hat Bach offenbar erst, während er die Stimmen ausschrieb, Vergnügen gefunden.

*

Es ist euch gut, daß ich hingehe BWV 108

Entstehung: zum 29. April 1725
Bestimmung: Sonntag Cantate
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Joh. 16, 7. Satz 4: Joh. 16, 13. Satz 6: Strophe 10 des Liedes „Gott Vater, sende deinen Geist“ von Paul Gerhardt (1653)
Gesamtausgaben: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

Heute pflegt die evangelische Kirche den Sonntag „Cantate“ als Sonntag der Kirchenmusik zu begehen und hält daher vielfach Gottesdienste mit besonderem musikalischem Schwerpunkt ab. Zu Bachs Zeit war dies nicht nötig. Die Figuralmusik gehörte zu den unverzichtbaren Bestandteilen der sonn- und feiertäglichen Kirchgangs. Die Selbstverständlichkeit dieser künstlerischen Überhöhung zeigt sich besonders darin, daß auf Musik lediglich zur Fastenzeit verzichtet wurde – so, wie man sich seinerzeit auch bei der alltäglichen Lebensführung einzuschränken hatte. Musik gleichsam als täglich Brot...

Der lateinische Name des Sonntags, dessen Imperativ zum Singen auffordert, leitet sich vom Eingangswort des Introitus (Eingangsgesang) für diesen Sonntag her: „Cantate Dominum Canticum novum“. Über diesen Psalmtext hat Bach bekanntlich eine besonders kunstvolle Motette geschrieben (BWV 225, Edition Bachakademie Vol. 69). Vor der Virtuosität dieses überschwenglichen Werks wirkt die vorliegende Kantate in Ausmaß und Besetzung geradezu bescheiden. Bach vertonte einen Text der Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler, mit dem er offenbar nicht gänzlich einverstanden war; so jedenfalls ließe sich die Kürzung des Rezitativtextes erklären.

Gelesen wurde an diesem Tag das Evangelium aus den Abschiedsreden Jesu (Joh. 16, 5-15), indem dieser die Sendung des Heiligen Geistes verspricht. Insofern ist es gut und notwendig, daß Jesus von der Erde scheidet, wie der Baß („Vox Christi“) im feierlichen Eingangssatz erläutert. Dieser ist im punktierten Rhythmus der herrschaftlichen französischen Ouvertüre gehaltenen. In der folgenden Tenor-Arie hinterlegt Bach das selbstbewußte Bekenntnis des Tenors, ihn könne kein Zweifel stören, mit unruhig flackernden (zweifelnd hin- und herschwankenden?) Figuren der Solovioline. Auf das Rezitativ (Nr. 3) folgt ein Chorsatz (Nr. 4). Vorgetragen wird ein weiteres Wort aus dem Evangelium. Ihm entspricht die Gesetzmäßigkeit dreier Fugen, deren dritte in einer Art Da Capo das Thema der ersten wieder aufnimmt. Dem Schlußchoral, dessen Stimmführung besonders die „wohl gebahnten Wege“ darzustellen vermag, geht noch eine Alt-Arie voraus. Ihr im Streichertutti und dem Violin-Solo eingebetteter, intimer Gestus unterstützt den Gebetscharakter dieses Stücks und wird durch lange, empfindsame Vorhalte an einzelnen Phrasenenden verstärkt.

God's own time is the very best of times BWV 106 (Actus Tragicus)

Composed: probably 1707
Performed: for the funeral of Bach's uncle, Tobias Lämmerhirt (died August 10, 1707) (?)
Text: Movement 2: Acts 17, 28; Psalm 90, 12; Isaiah 38, 1; Jesus Sirach 14, 18; Revelation 22, 20. Movement 3: Psalm 31, 6; Luke 23, 43 and verse 1 of the hymn "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" ("In peace and joy do I depart") by Martin Luther (1524. Movement 4: verse 7 of the hymn "In dich hab ich gehoffet" ("In Thee I place my hopes") by Adam Reusner (1533).
Complete editions: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Learning – experimentation – maturity – transfiguration. This is the pattern commonly found in biographies of famous people. In music, this results in the later works, the "fruits of the harvest", being considered more significant than the "seeds", the earlier works of a composer; as far as Johann Sebastian Bach is concerned, Robert Hill pointed this out in his notes to Bach's early harpsichord works (EDITION BACHAKADEMIE vol. 102). Bach's "Art of Fugue", for instance, is placed on a much higher pedestal than, say, the "Actus Tragicus", even though both the later and the earlier work are of equally mature and ingenious quality, differing only in their molds.

We do not know exactly when or for what occasion the cantata "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" was composed (only copies made in the second half of the eighteenth century have survived). Alfred Dürr's suggestion of assuming it to have been written for the funeral of Bach's uncle, Tobias Lämmerhirt of Erfurt, on August 10, 1707 (Die Kantaten ... 1995, p. 138) seems by now to have gained general acceptance. Not, however, because Bach was paid a respectable 50 Talers out of the estate and thus had every reason to compose a special piece of music for the occasion, but primarily on grounds of style. The music is in diminutive sections, for instance, and takes its orientation from the sequence of the associations presented in the text, the text itself consists of bible passages and chorale, and Bach prescribes dynamic levels, recalling the organ and its ability to change manuals, all of which supports this assumption.

Like the other cantatas from Bach's Mühlhausen period (or had he already written them in Arnstadt?), BWV 150, 196, 3, 131 and 71, the "Actus Tragicus" is a unique gem. Hence it is part of no cycle, but was written for a special occasion, a "casualty" in the archaic sense of the term – here it is a funeral; other such "casualties" were a wedding (196) or the town council inauguration (71).

Bach did not merely compose a piece of funeral music for the obsequies. Instead, he was more interested in representing the Christian view of dying. Hence the cantata is able to conclude with chorale verse glorifying the Holy Trinity, thus affirming belief in the resurrection of the dead and the everlasting Kingdom of Heaven. However, Bach's interpretation of the transition from death to eternity is particularly interesting. For him, these are two different levels, in a manner of speaking, which overlay each other in the central section of the cantata and enter into a dialogue to achieve the higher goal. These levels are as clearly manifest in the words as they are in the music.

Both levels deal with dying. The first ensemble movement (no. 2) presents a train of four thoughts from the Old Testament; the words "Es ist der alte Bund: Mensch Du mußt sterben" ("It is the Old Covenant: man, thou needs must die") conclude the piece, rather in the man-

ner of program music. The other level, the New Covenant, the Gospel with its words of longing and hope as expressed in the final passage of Revelation, enters above the older one, the "Law", sung by the low voices. It is a higher sphere, which is why the soprano is elected to sing the text. But this is not all! Bach adds yet another level: the chorale, which is the connecting link to the higher individual in the gathering of mourners. The instruments quote the melody of the well-known hymn "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (I have left all to the Lord) by Johann Leon, and the listeners, being familiar with the words, would bear them in mind when they heard the music.

Here follows (movement 3) another passage from the Psalms (31, 6). However, the music leaves no doubt that the atmosphere is altered: the continuo strives upward toward resurrection, and even the words "In deine Hände" ("In Thy hands") are represented in gestures. Then the bass, the *"vox Christi"*, sings a promise of paradise in the words of Christ to one of the thieves crucified with Him; here too, the motifs and voices are unmistakably striving upward. A chorale is again added; the imitations in the vocal parts and the continuo illustrate the "Imitation of Christ". The way the music pauses at the lines "sanft und stille" ("gentle and quiet") and "Der Tod ist mein Schlaf worden" ("Death has now become my sleep") is also remarkable.

The cantata ends with a verse of the chorale. Bach first embeds it in an obbligato instrumental setting, only to invigorate it in the manner of a motet when the words speak of "divine power". This is not only related to theology and the words, but also refers back to the beginning of piece. Here we find, as in all of Bach's early cantatas, an introduction called a "Sonatina" intended to introduce not only the instruments, but also the theme of the cantata. This is then effected by the pallid, intimate colors of the two recorders and gambas (along with the continuo), as well as by the solemn character of the funeral music.

The following movement has so far only been studied from the point of view of a transition to the higher spheres of the Gospel. Many other details are worth pointing out, however: the three-part structure of the chorus (God's time, an eventful life, standstill at death), the sustained notes at the words "solange er will" ("as long as it is His will"); the meaningful figuration and conduct of the parts at the word "bedenken" ("remember") in the tenor "aria"; the exhortative character of "Bestelle dein Haus" ("Put your house in order"), upon which a sort of dispute develops between Living and Dying; and finally, in the central section, the circular motif of the Old Covenant (a fifth with a semitone upward and downward in each case) and the voice longing for the coming of Christ, a voice whose motifs suddenly turn out to be quotes from the chorale "Herzlich tut mich verlangen" ("Deeply does my heart yearn for ...") and closes *pianissimo* with an impassioned melisma.

Alfred Dürr (Die Kantaten ... p. 838ff.) has studied the type of setting, the style, the vocal range, the dynamics and the rhythm of this cantata from the point of view of the contrast between "the Law" and "the Gospel". For the former, he discovered all the characteristics of a strictly formal artistry, and for the latter a free, a highly differentiated creativity: "A work of genius, such as even the greatest masters but rarely accomplish, and with which this twenty-two-year-old left all his contemporaries far behind in one fell swoop"!

Why wouldst thou then be saddened BWV 107

Composed for: July 23, 1724
Performed: on the seventh Sunday after Trinity
Text: Johann Heermann (1630)
Complete editions: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

There are only ten cantatas that have come down to us in which Bach put all the verses of a chorale to music without adding passages from Scripture or other texts in free style, i.e., *"per omnes versus"*. This practice runs from the very beginnings (BWV 4) down to the very last years (BWV 100; for more information, see EDITION BACH-AKADEMIE vol. 31). This cantata is also one of these pieces. Remarkably, however, it is also part of the annual cycle of chorale cantatas which Bach composed for the year 1724-25, in which Bach chose a chorale as the intellectual model for a new cantata for each Sunday. In doing so, though, he usually drew on texts which also contained paraphrases of the words to the chorale. We do not know why he uses the chorale by itself in this case.

However, he seems not to have been willing to give up the musical structure consisting of a combination of chorale arrangement, recitative and aria. The most difficult task was thus the recitative, the only one in this cantata (no. 2), in which Bach skillfully hides the symmetrical proportions of the lines of text by using the two oboes d'amore to bridge over the ends of the lines. Then he allows the singer to add color to the text: "Freuden" ("Joys") is expressed by a long, upward coloratura, and "salvation" by an up-and-down movement together with symbols of the cross.

Four arias follow. The first (no. 3) and the fourth (no. 6) are in major keys and, following various thoughts in expressed in the words, are relaxed and dance-like; nothing can be heard of the chorale melody. While in these movements Bach offers the violin and the two flutes an opportunity to distinguish themselves in concert, the aria no. 5 takes on an introverted character. The continuo begins with an energetic upward motif, the tenor enters with a downward motif that is equally resolute. Is this intended to be a confrontation between Satan and Jesus, as the text implies? The singer only goes along once with this upward movement: at the end of the piece at the words "denn dein Werk fördert Gott" ("For God supports thy deeds").

There follows an aria (no. 5) in which the two oboes d'amore support the soprano's contemplation of the unalterable will of God; Bach takes the words "Was Gott will, das geschicht" ("May God's will e'er prevail") as an occasion to quote the cantus firmus. Bach inserts the four-part setting into the final chorale, a relaxed siciliano in which the orchestra plays in free style.

The instrumental setting Bach composed for the introductory chorus is equally unrelated to the chorale. As usual, the chorale is presented line by line on a polyphonic foundation. After starting together, groups of instruments divide up in small, contrasting sections; apparently, Bach found pleasure in this differentiation only as he was writing out the parts.

*

It is for you that I depart now BWV 108

Composed for: April 29, 1725
Performed: on Cantate Sunday
Text: Christiane Mariane von Ziegler, 1728. Movement 1: John 16, 7. Movement 4: John 16, 13. Movement 6: verse 10 of the hymn "Gott Vater, sende deinen Geist" ("God our Father, send us Thy Spirit") by Paul Gerhardt 1653)
Complete editions: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

Nowadays, the Protestant Church celebrates "Cantate" Sunday as a day dedicated to sacred music and hence offers many church services with a special focus on music. This was not necessary in Bach's day. Figural music was an indispensable part of the church service on Sundays and holidays. People were so accustomed to this artistic embellishment that they only had to forgo it during Advent and Lent – just as they were expected to show restraint in their daily lives. Music as daily bread, in a manner of speaking ...

This Sunday's Latin title, whose imperative form exhorts us to sing, is derived from the initial words of the Introit for this Sunday: "Cantate Dominum canticum novum" ("Sing unto the Lord a new song"). As is well known, Bach wrote an especially artistic motet on this psalm ("Sing ye the Lord a new refrain", BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). Against the virtuosity of this effusive motet, the dimensions and the scoring of the cantata BWV 108 appear decidedly modest. Bach put to music a text by the Leipzig poet Christiane Mariane von Ziegler with which he was obviously not entirely in agreement; at any rate, this would explain the fact that the text is abridged in the recitative.

The Gospel for this day was taken from Jesus' parting words (John 16, 5-15) in which he promises to send out the Holy Ghost. Thus it is necessary and expedient for Jesus to depart from this Earth, as the bass (the "*vox Christi*") explains in the solemn introductory movement. This evinces the dotted rhythms typical of the regal style of the French overture. In the following tenor aria, Bach underlays the self-assured avowal by the tenor that no doubts could ever plague him with nervously flickering figures in the solo violin (to express the irresolute vacillations of doubt?). The recitative (no. 3) is followed by a chorus (no. 4). Another piece of Scripture from the Gospels is heard. This corresponds to the regularity of the three fugues, of which the third recalls the first in a sort of da capo. The final chorale, whose part-writing is quite capable of illustrating "wohl-gebahnten Wegen" ("well-paved paths"), is preceded by an alto aria. Its intimate quality, embedded in the tutti in the strings and the violin solo, gives support to this piece's prayer-like character and is reinforced by long, sensitive suspensions at the ends of certain phrases.

Le règne de Dieu est le meilleur de tous BWV 106 (Actus Tragicus)

Création: probablement 1707
Destination: pour les funérailles de l'oncle de Bach, Tobias Lämmerhirt (décédé le 10 août 1707) (?)
Texte: Mouvement 2: Actes des Apôtres 17,28; Psaume 90, 12; Ésaïe 38,1; Livre apocryphe de Jésus Sirach 14, 18; Apocalypse 22, 20. Mouvement 3: Psaume 31, 6 ; Luc 23, 43 et strophe 1 du lied «Mit Fried und Freud ich fahr dahin» (Avec paix et joie je quitte ce monde) de Martin Luther (1524). Mouvement 4 : strophe 7 du lied «In dich hab ich gehoffet» (En toi, j'ai mis mon espérance) de Adam Reusner (1533).
Éditions complètes: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Apprentissage – Phase expérimentale – Maturité – Légende. Les biographes ont l'habitude de retracer la vie de personnages célèbres selon ce modèle. Dans le cas des musiciens, ceci a pour conséquence que «le fruit et la récolte», qui sont les œuvres des dernières années, jouissent d'une plus grande considération que les «semailles», qui sont les premières œuvres d'un compositeur; Robert Hill a fait remarqué cet état de faits dans son texte consacré aux premières pièces pour clavecin de Johann Sebastian Bach (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102). C'est ainsi que l'on voue une plus grande admiration à «L'Art de la Fugue» de Bach par exemple qu'au «Actus tragicus» bien qu'il n'y ait aucune différence au niveau de la maturité et de la génialité entre l'œuvre tardive et l'œuvre des débuts, mises à part leurs formes distinctes.

Il n'est plus possible de déterminer la date de création et la destination de la cantate «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit» en raison de son mode de tradition jusqu'à nous (copies datant de la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle). L'hypothèse exposée sous différents aspects par Alfred Dürr, qui avance la date de création à l'occasion du décès de l'oncle de Bach, Tobias Lämmerhirt d'Erfurt, daté du 10 août 1707 (Les Cantates... 1995, page 138), semble avoir obtenu l'accord général. Cette conclusion n'a pas été faite parce que la coquette somme de 50 thalers provenant de la masse successorale avait été versée à Bach et qu'il aurait été ainsi poussé à composer un morceau d'une valeur particulière mais pour des raisons d'ordre stylistique. Il s'agit là, en effet, d'une musique divisée en petites sections, s'orientant à l'ordre chronologique des idées qui se trouvent dans le texte, d'un texte constitué de la parole biblique et d'un choral et de niveaux dynamiques définis par Bach, rappelant l'organiste et ses possibilités d'alternance de clavier.

«L'Actus tragicus» est une œuvre solitaire comme les cantates créées dans la période de Mühlhausen (ou même de Arnstadt ?), BWV 150, 196, 4, 131 et 71. Ce morceau unique ne fait donc partie d'aucun cycle mais fut créé pour une occasion bien précise, une «casuelle» – dans le cas présent des funérailles, dans le cas d'autres cantates, l'occasion pouvait être un mariage (196) ou les élections du Conseil municipal (71).

Bach ne composa pas une simple musique funéraire à exécuter aux obsèques. Il lui tenait bien plus à cœur de faire une représentation de la mort du point de vue chrétien. La cantate devra ainsi conclure, dans la bonne tradition de la croyance en la résurrection et en la vie éternelle, par une strophe choral célébrant la Trinité divine. L'interprétation que Bach fait du passage de la mort à la vie éternelle est cependant tout à fait intéressante. Il illustre cette phase sous forme de deux niveaux différents qui se croisent pour ainsi dire au centre de la cantate et entrent en dialogue l'un avec l'autre pour enfin atteindre l'objec-

tif convoité. Ces niveaux se manifestent de la même manière dans le texte et dans la forme musicale.

La mort est à chaque fois le thème traité sur ces deux niveaux. Dans le premier mouvement d'ensemble (n° 2), quatre pensées issues de l'Ancien Testament s'enchaînent; la phrase: «Es ist der a l t e Bund: Mensch Du mußt sterben» (C'est l'Ancienne Alliance: Homme tu dois mourir!) clôt cette période, en quelque sorte comme si elle suivait un programme. L'autre niveau, la Nouvelle Alliance, l'Évangile avec ses paroles conclusives de la Révélation exprimant le désir et l'espérance, vient alors se superposer à ce dernier, la «Loi» étant interprétée par les registres vocaux de basse. On atteint des sphères plus élevées – c'est pourquoi les voix de soprano sont appelées à présenter ici le texte. Mais ce n'est pas tout! Bach y ajoute un autre niveau: le choral, cet élément faisant le lien avec tout un chacun, avec l'auditeur de cette musique au sein de la communauté en deuil. Les instruments interprètent la mélodie du célèbre choral «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt» (J'ai confié mon sort à Dieu) de Johann Leon – l'auditeur connaissait le texte et accompagnait la musique en pensée.

Puis il reprend une parole tirée du Psaume (31, 6) (mouvement 3). Néanmoins la musique ne laisse planer aucun doute sur le retournement d'atmosphère: la voix de continuo aspire vers les hauteurs, symboles de résurrection, l'image «entre tes mains» est également mise en valeur par une gestique particulière. Ensuite la basse («vox Christi») chante les paroles par lesquelles le Christ avait promis le paradis à celui qui avait été crucifié avec lui; ici aussi les motifs et les conduites des voix progressant vers les hauteurs sont tout à fait caractéristiques. Un choral intercède ensuite; les imitations de registres vocaux et du continuo illustrent la «succession du Christ». L'arrêt contenu de la musique sur les vers du choral «sanft und stille» (dans la douceur et la paix) et sur «Der Tod ist mein Schlaf worden» (la mort est devenue mon sommeil) est tout à fait remarquable.

La cantate se termine par une strophe de choral. Bach l'intègre tout d'abord à une section instrumentale obligée, animée en motet au moment où il est question de la «göttliche Kraft» (force divine). Il ne s'agit là non seulement du rapport théologique et textuel mais aussi d'un effet final d'encadrement qui renvoie au début du morceau. À cet endroit, se trouve une «Sonatina», dénommée introduction, qui fait fonction de présentation des instruments mais aussi d'introduction dans le sujet de la cantate comme ce fut le cas dans toutes les premières cantates de Bach. C'est ainsi que les deux flûtes à bec et les violes de gambe (sur le fond harmonique du continuo) déroulent un chant funèbre caractéristique, teinté de couleurs blafardes et intimes.

Ce mouvement n'a été considéré jusqu'ici que sous l'aspect de passage vers les sphères supérieures de l'Évangile. Il faudrait, bien sûr, signaler de nombreux autres détails: la subdivision en trois parties du chœur (le règne de Dieu, l'animation de la vie, l'immobilisation due à la mort), les tons tenus longtemps sur le texte «solange er will» (aussi longtemps qu'il le veut); la figuration profonde et la conduite des voix sur le «bedenken» (penser) dans l'Air du ténor; l'invitation pressente du «Bestelle dein Haus» (Mets de l'ordre dans ta maison) sur laquelle une sorte de conflit entre la vie et la mort s'engage; et finalement dans la section centrale, les motifs de l'Ancienne Alliance qui se recoupent entre eux (quintes avec un demi-ton vers le haut et vers le bas à chaque fois) ainsi que la voix souhaitant ardemment la venue de Jésus dont les motifs se révèlent soudainement être la citation du cho-

ral «Herzlich tut mich verlangen» et qui conclut par un mélisme pianissimo exalté.

Alfred Dürr a étudié (Les Cantates... page 838 et suivante) le type de mouvement, le style, les registres, la dynamique et le rythme de cette cantate dans l'objectif de déterminer les contrastes existant entre «la Loi» et «l'Évangile». Il trouva, sur le premier thème, toutes les caractéristiques d'un art suivant des règles strictes et, sur le deuxième, celles d'un art libre, hautement différencié: «Une œuvre de génie, telle que même les plus grands maîtres ne réussissent que rarement et grâce à laquelle le jeune homme de vingt-deux ans dépasse de loin tous ses contemporains»!

*

Pourquoi vouloir t'attrister? BWV 107

Création: le 23 juillet 1724
Destination: pour le septième dimanche après la Trinité
Texte: Johann Heermann (1630)
Éditions complètes: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

Bach a mis en musique, à dix reprises dans l'ensemble de ses cantates qui nous sont connues, des chorals «per omnes versus», au texte purement choral donc, comportant toutes les strophes et sans supplément au niveau de la parole biblique ou de textes libres. Il employa cette méthode dès les débuts (BWV 4) et la poursuivit jusque dans ses dernières années (BWV 100, voir aussi EDITION BACHAKADEMIE Vol. 31). La cantate présente fait également partie de ces morceaux. Néanmoins, il est intéressant de constater qu'elle se trouve dans le contexte du cycle annuel des cantates-chorals 1724/25 pour lequel Bach choisissait dimanche après dimanche un choral qui lui servait de modèle pour ses nouvelles cantates. Cependant pour ce faire, il avait recours, en règle générale, à des textes qui contenaient aussi des remaniements et des paraphrases de textes de chorals. Nous ne savons pas pourquoi il mit ici le «choral sous sa forme pure» à contribution.

Il ne semblait cependant pas disposé à renoncer à la structure musicale qui constituait à combiner l'arrangement choral, le récitatif et l'air. La tâche la plus difficile à remplir était ainsi celle du récitatif – qui reste certes unique – de cette cantate (n° 2). Bach réussit avec adresse à y dissimuler l'uniformité des vers en utilisant les deux hautbois d'amour qui assurent ainsi une fonction de passage entre les vers. Il orne le texte ensuite de vocalises du chanteur: une longue vocalise vise les hauteurs sur le mot «Freuden» (joie), un mouvement ascendant et descendant et le symbole de la croix jouent sur le mot «retten» (sauveras).

Quatre airs suivent. Le premier (n° 3) et le quatrième (n° 6) affichent la tonalité majeur et sont empreints d'une ambiance décontractée et dansante conformément aux idées contenues dans les textes ; il n'y a pas moindre trace de la mélodie de choral. Si Bach permet aux violons ainsi qu'aux deux flûtes de se distinguer par un effet d'orchestration dans ces mouvements, l'air n° 5 pour sa part doit se contenter d'un aspect introverti. Le continuo commence par un motif ascendant plein d'énergie, le ténor démarre sur un motif descendant tout aussi déterminé. Satan et Jésus veulent-ils se confronter ici, comme le texte le suggère? Le chanteur ne prend part qu'une seule fois au mouvement ascendant: à la fin, sur les mots «Denn dein Werk fördert Gott» (Car Dieu soutient tes efforts). Puis suit un air (n° 5). Les deux hautbois d'amour y soutiennent la voix de soprano devant la volonté irrévocable de Dieu; Bach saisit l'occasion qu'offre le vers «Was Gott will, das geschicht» (Ce que Dieu veut, cela s'accomplit)

pour insérer le cantus firmus. La pièce finale, une sicilienne sereine, est un mouvement à quatre voix dans lequel l'orchestre joue en toute liberté.

Dans le chœur introductif, Bach avait élaboré la page instrumentale tout aussi indépendamment du choral. Le choral, doublé sous forme polyphone vers après vers, est exécuté comme d'habitude. Après un début en commun, les instruments regroupés se confrontent en de petites sections; Bach semble avoir pris plaisir à cette différenciation pendant qu'il rédigeait les registres.

*

Il est bon pour vous que je m'en aille BWV 108

Création: le 29 avril 1725
Destination: pour le dimanche de Cantate
Texte : Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1 : Jean 16, 7. Mouvement 4 : Jean 16, 13. Mouvement 6 : strophe 10 du lied «Gott Vater, sende deinen Geist» (Ô Dieu le Père, envoie ton esprit) de Paul Gerhardt (1653)
Éditions complètes: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

L'église protestante a coutume aujourd'hui de commémorer le dimanche «Cantate» comme un dimanche consacré à la musique d'église et célèbre ainsi de nombreux services religieux où la musique joue un rôle particulier. Ceci n'était pas nécessaire à l'époque de Bach. En effet la musique figurative faisait partie des éléments indispensables de la pratique religieuse des dimanches et jours de fêtes. La normalité de cet acte culturel de haut niveau se montre en particulier dans le fait que l'on renonçait à la musique uniquement au moment du Carême – ce qui correspondait exactement aux restrictions auxquelles on devait s'astreindre alors dans la vie quotidienne. La musique en guise de pain quotidien en quelque sorte....
Le nom latin de ce dimanche qui, de par sa forme impérative, invite à chanter, découle de la parole introductive de l'introït (chant d'entrée) destinée à ce dimanche: «Cantate Dominum Canticum novum». Il est bien connu que Bach a écrit un motet particulièrement beau sur ce Psaume. (BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 69). Devant la virtuosité de cette œuvre exaltée, la cantate présente se distingue par une grande modestie dans ses dimensions et son effectif. Bach mit en musique un texte de la poétesse de Leipzig Christiane Mariane von Ziegler, texte sur la teneur duquel il ne semblait pas être tout à fait d'accord; ceci pourrait en tout cas expliquer qu'il ait raccourci le texte du récitatif.

On lisait ce jour-là l'Évangile dans lequel Jésus, lors de ces discours d'adieu (Jean 16, 5-15), annonçait la venue du Saint-Esprit. La voix de basse («vox Christi») explique dans un mouvement d'introduction solennel qu'il est bon et même nécessaire que Jésus quitte cette terre. Cette voix est mise en valeur dans le rythme pointé de l'Ouverture à la française. Dans l'air du ténor qui suit, Bach agrémente la profession de foi du ténor, très sûr de son élection et qu'aucun doute ne peut déranger, d'une partie figurative de violon solo aux lueurs agitées (chancelant dans le doute ?). Un mouvement de chœur (n° 4) suit le récitatif (n° 3). Une autre parole tirée de l'Évangile y est interprétée. Cette pièce suit le mouvement régulier de trois fugues dont la troisième reprend le sujet de la première sous une forme de da capo. Un air pour alto précède le choral final dont la conduite des voix semble vouloir représenter les «wohl gebahnten Wege» (chemins bien aplanis). Sa gestuelle intime, noyée dans le tutti des cordes et le violon solo, accentue le caractère de prière de ce morceau qui sera renforcé par de longues appoggiatures émotives placées à la fin de différentes phrases.

El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos
BWV 106 (Actus Tragicus)

Génesis: Probablemente 1707
Destino: Con motivo del fallecimiento Tobias Lämmerhirt, tío de Bach (10 de agosto de 1707) (?)
Texto: 2° movimiento: Apg. 17,28; Salmo 90, 12; Isaías 38,1; Jesús Sirach 14, 18; Revelación 22, 20° movimiento 3: Salmo 31, 6; San Lucas 23, 43 y estrofa 1 del cántico "En paz y con alegría voy" de Martín Lutero (1524. 4° movimiento: estrofa 7 del cántico "En ti he confiado" de Adam Reusner (1533).
Ediciones completas: BG 23: 149 – NBA I/34: 3

Aprendizaje – experimentación – madurez – ilustración son los hitos con que los biógrafos suelen jalonar la vida de los hombres preclaros. Si éstos son músicos, la obra tardía – el fruto y la cosecha – , se juzga más trascendental que la simiente, la obra temprana del compositor; Robert Hill lo hace constar así en su comentario sobre las primeras creaciones de Bach para clave (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 102). "El arte de la fuga", por citar una pieza, suele situarse sobre un pedestal más alto que por ejemplo el "Actus tragicus", aun cuando la obra tardía y la obra inicial no difieren cualitativamente en su madurez y genialidad, sino tan sólo en su realización artística.

Cuándo y para qué ocasión fue compuesta la cantata "El tiempo de Dios es el mejor de los tiempos" es imposible de dilucidar a partir de las partituras hoy disponibles (copias fechadas en la segunda mitad del siglo XVIII). A estas alturas, sin embargo, parece gozar de general aceptación la hipótesis que Alfred Dürr plantea en diferentes escritos suyos afirmando que tal ocasión fue la muerte de Tobias Lämmerhirt, tío de Bach residente en Erfurt, la cual sobrevino el 10 de agosto de 1707. No porque Bach heredase de éste la respetable suma de 50 táleros, motivo más que suficiente para componer algo especial, sino por razones estilísticas. Radican éstas en la música que consta de movimientos breves y se ciñe a la secuencia de los pensamientos hilvanados en la letra, en la naturaleza del texto constituido por la palabra bíblica y el coral así como en los planos dinámicos especificados por Bach, que recuerdan al organista y sus posibilidades de alternar manuales.

A semejanza de las cantatas BWV 150, 196, 4, 131 y 71 compuestas igualmente en el período de Mühlhausen (¿o quizá ya de Arnstadt?), el "Actus tragicus" es un ejemplar aislado que no pertenece a ciclo alguno y debe su origen a una ocasión especial o fortuita, en este caso a unas honras fúnebres y en otros a unas bodas (196) o a un cambio del Consejo (71).

Bach no se limitó a componer una música circunstancial para los citados funerales, sino que se propuso interpretar la muerte desde la emoción cristiana. La cantata culmina por ello con una estrofa de coral que glorifica a la Divina Trinidad y reafirma la fe en la Resurrección y en la eternidad del Reino de los Cielos. Resulta empero interesante observar cómo interpreta Bach el tránsito de la muerte a la eternidad. Es como si tuviera ante sí dos planos diferentes que se superpusieran en el centro de la cantata dialogando entre sí para alcanzar su alto fin. Ambos planos se manifiestan por igual en el texto y en la musicalización.

Los dos planos están consagrados a la muerte. En el primer movimiento de conjunto (N° 2) se yuxtaponen cuatro pensamientos sacados del Antiguo Testamento; el texto "Esta es la antigua ley: ¡Hombre, has de morir!"

constituye un final virtualmente programático. Por encima de esta "ley" que enuncian las graves voces cantadas emerge el otro plano: la Nueva ley, el Evangelio, con las palabras conclusivas de la Revelación que exteriorizan la ansiedad y la esperanza. Como se trata de una esfera superior, el texto queda a cargo del soprano. Pero Bach va más allá al añadir un plano más a la cantata: el coral, el eslabón que comunica por separado con cada uno de los dolientes. Los instrumentos citan la melodía del conocido cántico "En tus manos encomiendo mi espíritu" de Johann Leon: el oyente se sabía la letra y se identificaba con ella.

Lo que sigue (3° movimiento) es otra vez un versículo de los Salmos (31, 6), pero la música refleja a las claras el cambio de talante: el bajo continuo resucita ascendente y la frase "En tus manos" asume también un cariz emocional. El bajo ("Vox Christi") entona seguidamente palabras con las que Jesús crucificado prometió el Paraíso a uno de sus compañeros de calvario; también aquí son inconfundibles los motivos y las líneas melódicas en ascenso. A todo ello se vuelve a sumar un coral; las imitaciones de voz cantante y bajo continuo representan a los seguidores de Cristo. Es notorio el alargamiento que experimenta la música en los versos "calmo y silencioso" y "La muerte se ha convertido en mi sueño".

La cantata concluye con una estrofa del coral. Bach empieza por acomodarla en un movimiento instrumental *obligato* para agilizarlo a continuación con los recursos del motete al arribar al verso que habla del "poder divino". Todo esto es más que mera teología y exégesis textual, pues transmite una sensación concluyente que nos retrotrae al inicio de la cantata. En éste, como es costumbre en las cantatas primeras de Bach, figura un preludio denominado "Sonatina" cuya misión es presentar los distintos instrumentos e introducir además al oyente en el tema de la cantata a través del timbre opaco e intimista de las parejas de flautas dulces y violas da gamba (aparte del bajo continuo) con el carácter acompasado de la música fúnebre.

El movimiento que sigue ha sido contemplado hasta ahora como una mera transición hacia las esferas superiores del Evangelio. Cabría señalar muchos detalles más: la estructura tripartita del coro (Tiempo de Dios, Vida agitada, Quietud en la muerte) las notas alargadas con el texto "mientras quiera Él"; la figuración y la línea melódica tan sugestivas del "reflexionar" en el "aria" del tenor; el carácter exhortativo del "Ordena tu casa" en torno al cual se desenvuelve una especie de disputa entre la vida y la muerte; por último, en el pasaje central, los motivos recurrentes de la Antigua ley (quinta con un semitono hacia arriba y hacia abajo) así como la voz que reclama el advenimiento de Jesús y cuyos motivos se revelan de súbito como una cita del coral "Deseo de todo corazón" antes de finalizar en pianissimo con un vehemente melisma.

Alfred Dürr (*Die Kantaten...* p. 838 y s.) ha analizado los tipos de movimiento, la escritura, la dinámica y la rítmica de esta cantata para esclarecer los contrastes entre "Ley" y "Evangelio". Para la primera llegó a distinguir los atributos de un arte riguroso; para el segundo, los de un arte libre y muy matizado. "Una obra genial que raras veces logran los grandes maestros y que colocó a Bach a la cabeza de todos sus contemporáneos cuando tenía apenas veintidós años".

*

Por qué te turbas BWV 107

Génesis: para el 23 de julio de 1724
Destino: 7° domingo después de la Trinidad
Texto: Johann Heermann (1630)
Ediciones completas: BG 23: 181 – NBA I/18: 57

De su repertorio hoy conocido de cantatas, Bach compuso diez musicalizando corales "per omnes versus", es decir el puro texto, con todas sus estrofas y sin añadiduras bíblicas o textos libres. Este recurso creador se extiende desde los comienzos (BWV 4) hasta los últimos años de vida del compositor (BWV 100, ver también EDITION BACHAKADEMIE vol. 31). La presente cantata es otra de esas composiciones, si bien es cierto que se encuadra en el año 1724-1725 de las cantatas corales durante el cual Bach fue eligiendo de domingo a domingo un coral que aportase el argumento para sus nuevas cantatas. Ahora bien, Bach recurría a textos que contenían a su vez adaptaciones y paráfrasis de la letra de los corales. Ignoramos por qué prefirió en este caso el "coral puro".

A lo que no parece haber estado dispuesto es a abandonar la estructura musical que combina el arreglo coral, el recitativo y el aria. Lo más difícil por lo tanto fue la composición del único recitativo (N° 2) de esta cantata, en el que Bach disimula con habilidad la métrica de los versos haciendo intervenir el oboe d'amore a modo de puente entre los mismos y dejando luego la coloratura a cargo del vocalista: "alegría" con una coloratura larga y ascendente; "salvará" con un subir y bajar de movimiento y simbolismo de la crucifixión.

Cuatro arias siguen a continuación. La primera (N° 3) y la cuarta (N° 6) están en tonalidad mayor y son de carácter desenvuelto, danzante, en consonancia con diversos pensamientos encerrados en el texto; nada recuerda la melodía del coral. En los citados movimientos, Bach ofrece a los violines y a las dos flautas la oportunidad de lucir sus dotes concertantes; el Aria N° 5 asume en cambio un carácter introvertido. El bajo continuo arranca con un enérgico motivo ascendente mientras que el tenor interviene con uno ascendente no menos decidido. ¿Será que Jesús y Satán se disponen a enfrentarse como lo sugiere el texto? El vocalista entona la melodía ascendente una sola vez al acompañar al final las palabras "Tu obra guiada es de Dios".

Se oye seguidamente un Aria (N° 5) en la que los dos oboi d'amore apoyan el soprano articulando la idea de la voluntad divina como un hecho inexorable; "Pues lo que Dios quiere es lo que sucede" induce a Bach a citar el Cantus firmus. En el coral conclusivo, un desenvuelto siciliano, Bach incorpora la escritura a cuatro voces en una ejecución orquestal libre.

Con igual independencia del coral diseñó Bach la instrumentación del coro inicial. El coral es ejecutado como es costumbre verso por verso y con un substrato polifónico. Tras el inicio conjunto, los instrumentos se van enfrentando por grupos durante breves pasajes. Es evidente que el placer de contrastar los instrumentos no embargó a Bach hasta que no emprendió la notación de las distintas voces.

*

Bien está para vosotros que yo vaya BWV 108

Génesis: para el 29 de abril de 1725
Destino: Domingo de cantata
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. 1° movimiento: San Juan 16, 7. 4° movimiento: San Juan 16, 13. 6° movimiento: estrofa 10 del cántico "Padre Nuestro, envíanos tu espíritu " de Paul Gerhardt (1653)
Ediciones completas: BG 23: 205 – NBA I/12: 19

La Iglesia protestante suele celebrar hoy "Domingo de cantata" como un día consagrado a la música litúrgica, la cual se sitúa en el centro de numerosos oficios religiosos. Tal cosa era innecesaria en los tiempos de Bach. La música figurativa era uno de los ingredientes esenciales de las festividades eclesiásticas. Esta manifestación artística era tan obvia que se prescindiía de ella sólo en la Cuaresma, en concordancia con los ayunos y abstenciones usuales entonces en tal ocasión. La música era, por así decirlo, el pan de cada día ...

El nombre latino de este domingo, cuyo imperativo invita a cantar, se deriva de su introitus: "Cantate Dominum Canticum novum". Bach, como es sabido, musicalizó este texto de los Salmos con un motete de especial valor artístico (BWV 225, EDITION BACHAKADEMIE vol. 69). La presente cantata se queda corta en magnitud e instrumentación ante el virtuosismo de esa obra desbordante. Bach musicalizó un texto de la poetisa Christiane Mariane von Ziegler, residente en Leipzig, aunque por lo visto no aceptaba del todo su contenido a juzgar por los recortes que hizo al recitativo.

Este día se suele dar lectura al Evangelio de las palabras con las que se despide Jesús (San Juan 16, 5-15) prometiendo enviar al Consolador. Es conveniente, pues, que Jesús abandone el mundo terrenal, como lo proclama el bajo ("Vox Christi") en el solemne movimiento inicial con el ritmo punteado característico de las imponentes oberturas a la francesa. En el aria para tenor que sigue, Bach matiza la convicción del vocalista de que no hay duda capaz de atormentarle obligando al violín solista a titubear con inquietud (¿agitado por la duda?). El recitativo (N° 3) cede paso a un movimiento coral (N° 4) que contiene otra palabra del Evangelio que es reproducida con la regularidad de tres fugas, la tercera de las cuales retoma el tema de la primera en una especie de Da Capo. El coral conclusivo cuya melodía reproduce en especial "el camino recto" es precedido por un Aria para contralto. Su talante íntimo envuelto en el tutti de las cuerdas y en el solo de violín subraya el carácter de oración que tiene esta música y se ve reforzado al final de algunas frases por largos y sensitivos retardos.

Vol. 35

Kantaten • Cantatas

BWV 109-111

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 109, 1-3), Südwest-Tonstudio Stuttgart (BWV 110), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 111)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck, Friedrich Mauermann (BWV 110)

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:
BWV 109: Februar 1971 / Februar/März 1981. BWV 110: Januar/Februar/Mai 1975. BWV 111: Februar/April/Dezember 1980.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Associates, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich glaube, lieber Herr *BWV 109 (25'12)*

I have faith, O dear Lord • Je crois, Seigneur plein de bonté • Creo, amado Señor

Gabriele Schreckenbach - alto • Kurt Equiluz - tenore • Hermann Sauter - Corno • Otto Winter, Helmut Koch (No. 1), Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Hans Mantels (No. 1), Klaus Thunemann - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Hannelore Michel (No. 1-3), Jakoba Hanke - Violoncello • Martha Schuster (No. 1-3), Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Unser Mund sei voll Lachens *BWV 110 (26'33)*

Make our mouth full with laughter • Que notre bouche soit remplie de cris de joie • Nuestra boca ría

Kathrin Graf - soprano • Helrun Gardow - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Peter-Lukas Graf, Martin Wendel, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Klaus Thunemann - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Was mein Gott will, das gscheh allzeit *BWV 111 (19'58)*

What my God will, be done alway • Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps • Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 109 **„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“** 25:12

1.	Coro:	Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben	1	6:52
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Recitativo (T):	Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt	2	1:52
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Arie (T):	Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen	3	5:34
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Recitativo (A):	O fasse dich, du zweifelhafter Mut	4	0:50
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Arie (A):	Der Heiland kennet ja die Seinen	5	5:42
	Oboe I+II, Fagotto, Cembalo			
6.	Choral:	Wer hofft in Gott und dem vertraut	6	4:22
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 110 **„Unser Mund sei voll Lachens“** 26:33

1.	Coro:	Unser Mund sei voll Lachens	7	9:12
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (T):	Ihr Gedanken und ihr Sinnen	8	3:49
	Flauto I+II, Fagotto, Cembalo			
3.	Recitativo (B)	Dir, Herr, ist niemand gleich	9	0:28
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
4.	Aria (A):	Ach Herr, was ist ein Menschenkind	10	4:07
	Oboe d’amore, Violoncello, Cembalo			
5.	Duetto (S, T):	Ehre sei Gott in der Höhe	11	3:39
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
6.	Aria (B):	Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder	12	4:17
	Tromba I, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
7.	Choral:	Alleluja! Gelobt sei Gott	13	1:01
	Flauto I+II, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 111 **„Was mein Gott will, das gscheh allzeit“** 19:58

1.	Coro:	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	14	5:04
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (B):	Entsetze dich, mein Herze, nicht	15	3:09
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Recitativo (A):	O Törichter! der sich von Gott entzieht	16	1:04
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Aria (A, T):	So geh ich mit beherzten Schritten	17	7:47
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Recitativo (S):	Drum wenn der Tod zuletzt den Geist	18	1:24
	Oboe I+II, Violoncello, Organo			
6.	Choral:	Noch eins, Herr, will ich bitten dich	19	1:30
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 109, 110, 111 71:43

BWV 109

1. Coro

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

2. Recitativo

Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
Mir kann geholfen werden.
Ach nein, ich sinke schon zur Erden
Vor Sorge, daß sie mich zu Boden stürzt.
Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.
Ach nein! er hört die Sünder nicht.
Er wird, er muß dir bald zu helfen eilen,
Um deine Not zu heilen.
Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange.
Ach Herr, wie lange?

3. Aria

Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
Wie wanket mein geängstigt Herz!
Des Glaubens Docht glimmt kaum hervor,
Es bricht dies fast zustoßne Rohr,
Die Furcht macht stetig neuen Schmerz.

4. Recitativo

O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
Weil Jesus itzt noch Wunder tut!

1. Chorus 1

I have faith, O dear Lord, help my unbelieving.

2. Recitative 2

The Lord's own hand, indeed, has not grown short,
I can receive his help yet.
Ah no, I sink to earth already
With sorrow, to the ground am I cast down.
The Highest yearns, his father's heart doth break.
Ah no! He hears the sinners not.
He will, he must come to thy rescue quickly
And to thy need bring healing.
Ah no, I still remain for help most anxious;
Ah Lord, how long then?

3. Aria 3

How filled with doubting is my hoping,
How wavering my anxious heart!
Of faith the wick but dimly glows,
Now snaps the almost broken reed,
And fear doth ever cause new grief.

4. Recitative 4

Compose thyself, thou doubt-beridden heart,
For Jesus still doth wonders work!

1. Chœur

Je crois, Seigneur plein de bonté, viens au secours de mon manque de foi!

2. Récitatif

La main du Seigneur n'est pas encore raccourcie,
Il peut me venir en aide.
Hélas, non, je m'affaisse déjà au sol
Dans la peur qu'elle me terrasse.
C'est la volonté du Très-Haut mais son cœur de père se brise.
Hélas, non, il n'entend pas les pécheurs.
Il t'aidera, il doit accourir bientôt pour t'aider,
Pour guérir ton mal.
Hélas, non, je crains beaucoup pour mon réconfort;
Hélas, Seigneur, combien de temps encore?

3. Air

Quelle incertitude dans mon espérance,
Quelle angoisse dans mon cœur frémissant!
La mèche de la foi ne rougeoie qu'à peine,
Ce roseau presque broyé se brise,
La crainte cause sans cesse de nouvelles douleurs.

4. Récitatif

Ô ressaisis-toi, cœur vacillant,
Parce que Jésus fait encore des miracles!

1. Coro

Creo, amado Señor, ¡ayúdame en mi incredulidad!

2. Recitativo

La mano de Dios no se acorta,
Ayuda puedo esperar.
Ay no, ya en tierra me hundo
Por puro temor de que ella al suelo me arroje.
El altísimo quiere; su corazón paternal se parte.
¡Ay no! El no escucha a los pecadores.
Sí, lo hará, te ayudará pronto
Y te salvará de tu miseria.
¡Ay no! Para consuelo demasiado temor siento,
¡Ay Señor! ¿Hasta cuándo?

3. Aria

¡Cuán dubitativa es mi esperanza
Cómo flaquea mi temeroso corazón!
La fe apenas está en ascuas
La caña casi destruida se parte
El temor constantemente un nuevo dolor procura.

4. Recitativo

¡Ah, manténte firme, cambiante ánimo,
Pues Jesús aún milagros hace!

Die Glaubensaugen werden schauen
Das Heil des Herrn;
Scheint die Erfüllung allzufern,
So kannst du doch auf die Verheißung bauen.

The eyes of faith e'en yet shall witness
God's healing pow'r;
Though the fulfilment distant seem,
Thou canst, indeed, rely upon his promise.

5. Aria

5. Aria 5

Der Heiland kennet ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hülflos liegt.
Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
So steht er ihnen selbst zur Seiten,
Damit zuletzt der Glaube siegt.

The Savior knows, indeed, his people,
Whene'er their hope doth helpless lie.
When flesh and will within them quarrel,
He shall himself yet stand beside them,
That at the last their faith triumph.

6. Choral

6. Chorale 6

Wer hofft in Gott und dem vertraut,
Der wird nimmer zuschanden;
Denn wer auf diesen Felsen baut,
Ob ihm gleich geht zuhanden
Viel Unfalls hie, hab ich doch nie
Den Menschen sehen fallen,
Der sich verläßt auf Gottes Trost;
Er hilft sein'n Gläubgen allen.

Who hopes in God and in him trusts
Shall never be confounded;
For who upon this rock doth build,
E'en though there may surround him
Great danger here, I've yet known ne'er
That man to fall in ruin,
Who doth rely upon God's help;
He helps his faithful always.

BWV 110

1. Coro

1. Chorus 7

Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge voll Rühmens. Denn der Herr hat Großes an uns getan.

Make our mouth full with laughter and make our tongue full with praises. For the Lord hath great things for us achieved.

Les yeux de la foi verront
Le salut du Seigneur;
Si l'accomplissement paraît être très éloigné,
Tu pourras pourtant bâtir sur la promesse.

5. Air

Le Sauveur connaît bien les siens
Quand leur espérance les abandonne.
    Quand la chair et l'esprit se disputent en eux
    Il se tient à leurs côtés
    Afin que la foi finisse par triompher.

6. Choral

Celui qui met son espérance en Dieu et lui fait confiance,
Ne sera jamais perdu,
Car celui qui bâtit sur ce rocher,
Même s'il lui arrive bien des malheurs,
Et bien d'infortunes, je n'ai jamais vu
Tomber cet homme
Qui se remet en Dieu;
Il aide tous ceux qui croient en lui.

1. Chœur

Que notre bouche soit remplie de cris de joie et notre langue de chant de gloire, car le Seigneur a fait pour nous de grandes choses.

Los ojos de la fe verán
La salvación del Señor;
Si el cumplimiento lejano parece
Más sobre la promesa construir puedes.

5. Aria

El Salvador a los Suyos conoce
Cuando su esperanza desespere.
    Cuando la carne y el espíritu en ellos luche
    El mismo de su lado estará
    Para que al fin la fe venza.

6. Coral

Quien la esperanza en el Señor ponga y en El confíe
Nunca será derrotado,
Pues quien sobre esta roca construya
Por más contrariedades que le acontezcan
Nunca he visto
Que caiga
Siempre que al consuelo de Dios se confíe;
El a todos sus creyentes auxilia.

1. Coro

Nuestra boca ría y nuestra lengua alabe. Pues el Señor grandes cosas ha hecho en nosotros.

2. Aria

Ihr Gedanken und ihr Sinnen,
Schwinget euch anitzt von hinnen,
Steiget schleunig himmelan
Und bedenkt, was Gott getan!
Er wird Mensch, und dies allein,
Daß wir Himmels Kinder sein.

3. Recitativo

Dir, Herr, ist niemand gleich. Du bist groß, und dein Name ist groß und kannsts mit der Tat beweisen.

4. Aria

Ach Herr, was ist ein Menschenkind,
Daß du sein Heil so schmerzlich suchest?
Ein Wurm, den du verfluchest,
Wenn Höll und Satan um ihn sind;
Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist
Aus Liebe seinen Erben heißt.

5. Duetto

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

2. Aria 8

All ye thoughts and all ye senses,
Lift yourselves aloft this moment,
Soaring swiftly heavenward,
And bethink what God hath done!
He is man for this alone,
That we heaven's children be.

3. Recitative 9

Thee, Lord, is no one like. Thou art great and thy name, too, is great and thou with thy works canst prove it.

4. Aria 10

Ah Lord, what is a child of man
That thou wouldst through such pain redeem him?
A worm thy curse tormenteth
While hell and Satan round him stand;
But yet, thy Son, whom heart and soul
In love call their inheritance.

5. Duet 11

Glory to God in the highest and peace be on earth, now, and to mankind a sign of favor!

2. Air

Pensées et sens,
Élancez-vous dès à présent loin d'ici,
Élevez-vous rapidement vers le ciel,
Et pensez à ce que Dieu a accompli!
Il s'est fait homme et cela uniquement
Pour que nous soyons enfants du ciel.

3. Récitatif

Nul ne peut être comparé à toi, Seigneur, et ton nom est grand, ce que tu peux prouver dans des actes.

4. Air

Ah, Seigneur, qu'est-ce qu'un être humain
Pour que tu cherches son salut avec tant de douleur?
Un ver de terre que tu maudis
Quand l'enfer et Satan le séduisent;
Mais aussi ton fils lorsque, de son âme et de son esprit,
Il te nomme le père par amour.

5. Duo

Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre et contentement aux hommes!

2. Aria

¡En pensamientos y sentido
Desplazaros de aquí
Velozmente hacia el cielo
Y pensad en cuanto Dios ha hecho!
El Hombre se hace sólo
Para que nosotros en hijos del cielo nos convirtamos.

3. Recitativo

Como Tú, Señor, nadie igual hay. Grande eres, grande es Tu nombre y con hechos demostrarlo puedes.

4. Aria

¡Ay Señor, qué es un hijo de hombre
Para que Tú su salvación tan dolorosamente procures?
Un gusano que maldices
Cuando el infierno y Satán lo acechan;
Mas también Tu Hijo, de su alma y espíritu
Por amor su heredad lo llama.

5. Dueto

¡Gloria a Dios en el Cielo y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad!

6. Aria

Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder,
Und singt dergleichen Freudenlieder,
Die unserm Gott gefällig sein.
Und ihr, ihr andachtsvollen Saiten,
Sollt ihm ein solches Lob bereiten,
Dabei sich Herz und Geist erfreun.

6. Aria 12

Wake up, ye nerves and all ye members
And sing those very hymns of gladness
Which to our God with favor come.
And ye, ye strings of deep devotion,
To him a song of praise now offer
In which the heart and soul rejoice.

7. Choral

Alleluja! Gelobt sei Gott,
Singen wir all aus unsers Herzens Grunde.
Denn Gott hat heut gemacht solch Freud,
Die wir vergessen solln zu keiner Stunde.

7. Chorale 13

Alleluja! All praise to God
We all sing forth now from our heart's foundation.
For God today hath wrought that joy
Which we shall not forget at any moment.

BWV 111

1. Coro

Was mein Gott will, das gscheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste;
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maßen:
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,

Den will er nicht verlassen.

1. Chorus 14

What my God will, be done alway,
His will, it is the best will;
To help all those he is prepared
Whose faith in him is steadfast.
He frees from want, this righteous God,
And punisheth with measure:
Who trusts in God, on him relies,

Him will he not abandon.

6. Air

Réveillez-vous, veines et membres endormis,
Et chantez des chants d'allégresse
Qui plaisent à notre Dieu.
    Et vous, cordes qui résonnez avec recueillement
    Apprêtez-vous à lui rendre une telle louange
    Que le cœur et l'esprit se réjouissent.

7. Choral

Alléluia! Alléluia! Dieu soit loué,
Chantons tous du fond du cœur
Car Dieu nous a offert une telle joie aujourd'hui
Que nous ne devrons à nul moment l'oublier.

1. Chœur

Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps,
Ce qu'il veut, c'est pour le mieux;
Il est prêt à aider
Ceux qui croient fermement en lui.
Il aide dans la détresse, le Dieu de piété,
Et punit avec modération;
Celui qui a confiance en Dieu, qui compte
    fermement sur lui,
Il ne l'abandonnera pas.

6. Aria

Despertad venas y miembros
Y cantad las canciones
Que a nuestro Dios complazcan.
    Y vosotras, meditabundas cuerdas,
    Tal alabanza hacer debéis
    Que el corazón y el espíritu en ella se goce.

7. Coral

¡Aleluya! Alabado sea Dios,
Cantemos todos desde el fondo de nuestro corazón.
Pues Dios hoy semejante alegría nos concede
Que nunca olvidar debemos.

1. Coro

Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede
Su voluntad la mejor es;
Pronto ayuda a aquel
Que en él firmemente crea.
El ayuda en la necesidad, el misericordioso Dios
Y disciplina comedidamente:
A quien en Dios confíe, en El firmemente construya,

No quiere El abandona.

2. Aria

Entsetze dich, mein Herze, nicht,
Gott ist dein Trost und Zuversicht
Und deiner Seelen Leben.
Ja, was sein weiser Rat bedacht,
Dem kann die Welt und Menschenmacht
Unmöglich widerstreben.

3. Recitativo

O Törichter! der sich von Gott entzieht
Und wie ein Jonas dort
Vor Gottes Angesichte flieht;
Auch unser Denken ist ihm offenbar,
Und unsers Hauptes Haar
Hat er gezählet.
Wohl dem, der diesen Schutz erwählet
Im gläubigen Vertrauen,
Auf dessen Schluß und Wort
Mit Hoffnung und Geduld zu schauen.

4. Aria (Duetto)

So geh ich mit beherzten Schritten,
Auch wenn mich Gott zum Grabe führt.
Gott hat die Tage aufgeschrieben,
So wird, wenn seine Hand mich rührt,
Des Todes Bitterkeit vertrieben.

2. Aria 15

Be frightened, O my bosom, not,
God is thy strength and confidence
And to thy soul life bringeth.
Yea, what his wisdom doth decide,
Can by the world and human might
In no way be resisted.

3. Recitative 16

O foolish one, who doth from God withdraw
And, like a Jonah once,
Before the face of God doth flee!
Our very thoughts to him are manifest,
And of our head's own hairs
He hath the number.
Blest he who this protection chooseth
In faithfulness and trusting:
To look to his command
With patience and with expectation.

4. Aria (Duet) 17

I'll walk, then, with emboldened paces,
E'en when me God to grave shall lead.
As God my days hath set in writing,
So shall, when me his hand hath touched,
The bitterness of death be banished.

2. Air

Ne t'épouvante pas, mon cœur,
Dieu est ton réconfort et ton espoir
Et la vie de ton âme.
Ce que son sage conseil a pris en compte
Ni le monde ni la puissance humaine
Ne pourront s'y opposer.

3. Récitatif

Combien fou est celui qui se détourne de Dieu
Et comme un Jonas
Fuit devant Dieu;
Il connaît aussi nos pensées
Et il a même compté
Les cheveux de nos têtes.
Bienheureux celui qui a choisi sa protection
Dans la confiance de la foi
Et dans l'attente du dernier moment et de l'ultime parole
Plein d'espérance et de patience.

4. Air (duo)

Je marche ainsi d'un pas résolu
Même si Dieu me mène à ma tombe.
Dieu a fixé le nombre de mes jours,
Mais quand sa main me touchera,
L'amertume de la mort se sera enfuie.

2. Aria

No te horrorices, mi corazón
Dios es tu consuelo y guarda
Y la vida de tu alma.
Sí, a quien su sabio consejo considere
Ni el mundo ni el poder de los hombres
De ningún modo oponerse pueden.

3. Recitativo

¡Oh necios que se apartan de Dios!
Y como un Jonás
De la faz de Dios huyen;
También nuestro pensamiento Le es conocido
Y todos los cabellos de nuestra cabeza
Contados los tiene.
Bienaventurado quien esta guarda elija
Con creyente confianza
Cuya determinación y palabra
Con confianza y paciencia considera.

4. Aria (dueto)

Así con pasos animados voy
Aunque Dios a la tumba me lleve.
Dios los días escritos tiene
Así, cuando Su mano me toque,
La amargura de la muerte me evitará.

5. Recitativo

Drum wenn der Tod zuletzt den Geist
Noch mit Gewalt aus seinem Körper reißt,
So nimm ihn, Gott, in treue Vaterhände!
Wenn Teufel, Tod und Sünde mich bekriegt
Und meine Sterbekissen
Ein Kampfplatz werden müssen,
So hilf, damit in dir mein Glaube siegt!
O seliges, gewünschtes Ende!

5. Recitative 18

So when by death at last my soul
Is with great force hence from its body torn,
Receive it, God, in faithful hands paternal!
When devil, death and sin on me make war,
And my own deathbed's pillow
Must be a field of battle,
Bring help, so that in thee my faith triumph!
O fortunate and long-sought finish!

6. Choral

Noch eins, Herr, will ich bitten dich,
Du wirst mirs nicht versagen:
Wenn mich der böse Geist anficht,
Laß mich doch nicht verzagen.
Hilf, steur und wehr, ach Gott, mein Herr,

Zu Ehren deinem Namen.
Wer das begehrt, dem wird's gewährt;
Drauf sprech ich fröhlich: Amen.

6. Chorale 19

Just this, Lord, will I ask of thee,
Thou wilt me not deny it:
When me the evil spirit tries,
Let me still not be anxious.
Help, guide, defend, ah God, my Lord,

To thy name's fame and honor.
Who this doth seek, him is it giv'n;
And I say gladly: 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 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. Récitatif

Quand la mort extirpera encore au dernier moment
Avec violence l'esprit de mon corps,
Dieu, prends-le dans tes mains fidèles de Père!
Si le diable, la mort et les péchés luttent conte moi
Et si les coussins de mon lit de mort
Deviennent un lieu de combat,
Aide-moi afin que ma foi triomphe en toi!
Ô fin bienheureuse et tant attendue!

6. Choral

Seigneur, j'ai encore une prière.
Que tu ne pourras pas me refuser:
Si l'esprit malin m'attaque,
Ne me fais pas perdre courage.
Aide-moi, guide-moi et défends-moi, ah Dieu, mon Seigneur,
En l'honneur de ton nom.
Celui qui souhaite ceci sera exaucé;
C'est pourquoi je m'écris dans la joie: Amen.

5. Recitativo

¡Por eso cuando la muerte al fin el espíritu
Con violencia de su cuerpo arranque,
Tómalo, Dios, en Tus paternales manos!
Cuando el diablo, la muerte y el pecado me combatan
Y la almohada de mi lecho de agonía
Un campo de batalla sea,
¡Asísteme para que mi fe en ti venza,
Oh bendito, deseado fin!

6. Coral

Sólo una cosa, Señor, quiero rogarte,
Que no me negarás:
Cuando el mal espíritu contradiga
No me dejes vacilar.
Ayuda, conduce y defiende, oh Dios, Señor mío,

Por el honor de Tu nombre.
Quien eso desee, eso le será concedido;
Por eso alegremente exclamo: amén.

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.

DEUTSCH

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben
BWV 109

Entstehung: zum 17. Oktober 1723
Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Markus 9, 24. Satz 6 Strophe 7 des Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ von Lazarus Spengler (1524).
Gesamtausgaben: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

Die Evangelien sind voll von Bildern, Beispielen, Gleichnissen und Erzählungen, die sich anschaulich musikalisieren lassen, insbesondere in Form barocker Predigtmusiken. „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder seht, so glaubt ihr nicht“, sagt Jesus sinnfällig im Johannes-Evangelium (4, 47-54), das am 21. Sonntag nach Trinitatis in Leipzig gelesen wurde. Aufs Hören bezogen träfe diese Erkenntnis auch die Kantaten Johann Sebastian Bachs. Seine Phantasie war deshalb an diesem Sonntag besonders gefordert, um den gelesenen Text auszudeuten. Ein Blick auf die ausweichenden Verfahren bei den am entsprechenden Sonntag in anderen Jahren aufgeführten Kantaten (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 13 und 31) belegt dies.

Der eher theologische Disput über Glaube und Unglaube bietet eine gedankliche Zweiteilung an. In der Tat setzt Bach zwischen Eingangschor und Schlußchoral zwei Antithesen in Form von zwei Paaren Rezitativ-Arie. Zunächst kommt der Tenor-Solist, die Verkörperung des Unglaubens zu Wort. Er ist überzeugt, um seines Zweifels am Herrn willen der Sünde verfallen zu sein. Die Verzweiflung darüber äußert sich, im Rezitativ, in Art eines inneren Monologs, in der Arie dann als Ausdruck leidenschaftlicher Erregung und dramatischer Zerrissenheit. Der Gestus dieses Stücks (Nr. 3) erinnert an die berühmte, sinnverwandte Petrus-Arie „Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin“ in der Johannes-Passion. Danach der Umschwung: die Alt-Stimme, Verkörperung des Glaubens, soll den Zweifelnden besänftigen. Sie steigt herab und weist den Weg zur göttlichen Verheißung; für den Text „die Glaubensaugen werden schauen“ findet Bach im Rezitativ eine schöne, neue harmonische Regionen berührende Lösung. Tänzerisch-galant beschreitet nun die Arie (Nr. 5) diesen Weg; Worte wie „streiten“ und „der Glaube siegt“ sind Anlaß für Bach, sie mit heftigen Koloraturen und gewißhaft beruhigtem *Adagio* musikalisch zu hinterlegen.

Eingangschor und Schlußchoral rahmen diesen Disput gewichtig ein. Den zeilenweise vorgetragenen, motettisch aufgelockerten Choral bettet Bach ein in einen obligaten, freimotivischen Orchestersatz. Ähnlich, aber noch größer angelegt ist der Eingangschor. Der von einem Corno da Caccia angeführte Orchestersatz enthält konzertante Elemente. Der hierin eingebaute Chorpart vertont insgesamt viermal und unter insistierenden Wiederholungen das kurze Bibelwort. Jede der vier Stimmen übernimmt dabei einmal die Rolle eines Vorsängers; der windungsreichen Melodik ihres Gesangs folgen die übrigen Stimmen mit homophonen Rufen, dann aufgelockerten Reprisen – so, als wolle Bach mit diesem verhältnismäßig großdimensionierten Stück den Unglauben aller Hörenden in allen Lebenslagen als Grundbelastung der menschlichen Existenz brandmarken.

*

Unser Mund sei voll Lachens BWV 110

Entstehung: zum 25. Dezember 1725
Bestimmung: 1. Weihnachtstag
Text: Georg Christian Lehms 1711. Satz 1: nach Psalm 126. 2-3. Satz 3: Jeremia 10, 6. Satz 5: Lukas 2, 14. Satz 7: Strophe 5 des Liedes „Wir Christenleut“ von Caspar Füger (1592).
Gesamtausgaben: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

Als einziges der großen christlichen Feste hat das Weihnachtsfest bis heute einen mit verbindlichen Inhalten behafteten Feiertagscharakter behalten. Auch wenn sich berechtigte Kritik an der Sinnentleerung des „weltlichen“ Getümmels breitmacht, ist für Menschen in aller Welt die Erinnerung an Christi Geburt doch Anlaß, einmal wieder in die Kirche zu gehen, was die Kirchenmusiker wiederum zusätzlich anspornt, die Gottesdienste besonders festlich zu gestalten. Solcher „äußeren“ Anlässe bedurften Johann Sebastian Bach und seine Kollegen nicht. Zwar bedeutete der Festgottesdienst zum ersten Feiertag zugleich das Ende der musikalischen Abstinenz, der in Leipzig der Advent als Fastenzeit unterworfen war. Der unverrückbare Glaube an das Kommen des himmlischen Königs genügte, um es den Drei Königen gleichzutun, alle (musikalischen) Reichtümer dem Kind an die Wiege zu legen. Ungeachtet der Tatsache, daß sich nun, im engeren Weihnachtsfestkreis, die Sonn- und Feiertage häuften und musikalisch auszugestalten waren. Bach zog 1734/35 daraus die konstruktive Konsequenz, ein „Weihnachts-Oratorium“ (BWV 248, Edition Bachakademie Vol. 76) in Form eines über sechs Feiertage sich erstreckenden Kantatenzyklus zu komponieren.

Die vorliegende Kantate entstand zum Weihnachtsfest 1725. Und weil sie über die Geburt des kommenden Königs nachdenkt, eröffnet Bach sie mit einem glanzvollen Orchestersatz in Form der am (für die Etikette maßgeblichen) französischen Hof gepflegten Ouvertüre. Zwischen die getragene Einleitung und ihre Reprise baut er den virtuosen Chorsatz, in dem man die einzelnen Stimmen regelrecht „Lachen“ hört – wovon auch der Text spricht. Die Musik komponierte Bach nicht neu. Er entnahm sie der bereits zuvor komponierten Ouvertüre (Suite) D-Dur, BWV 1069. Ein ähnliches Verfahren hatte er bereits zum Osterfest 1725 angewandt, indem er dem „Oster-Oratorium“ BWV 249 (Edition Bachakademie Vol. 77) die Parodie eines Köthener Instrumentalwerkes voranstellte. Kantaten mit instrumentalen „Sinfoniae“ einzuleiten war ebenfalls nichts Ungewöhnliches; Bach praktizierte dies in seinen frühesten Kantaten (s. Vol. 34) ebenso wie später in Leipzig, wo er vor allem auf Köthener Konzertsätze zurückgriff. Ungewöhnlich ist eher der Einbau eines Chorsatzes in ein solches Stück, dessen Kunstfertigkeit man sich leicht am Vergleich der beiden Stücke vergegenwärtigen kann.

Die Besonderheit der Kantate BWV 110 liegt ferner in der Verschränkung von Bibelwort und madrigalischem Text. Drei Paare in dieser Kombination folgen aufeinander, bevor der eher schlichte, auf Trompeten und Pauken verzichtende Chorsatz die Kantate beschließt. Dem Eingangssatz mit dem Psalmtext folgt eine Tenor-Arie (Nr. 2) mit zwei konzertierenden Flöten; diese lichte Qualität, im Verein mit dem schlichten Charakter dieser Besetzung, ermöglichen diesem Stück, ein, wenn man so will, realistischeres Bild der Szene im Stall zu Bethlehem zu zeichnen. Man mag daran denken, daß im Weihnachts-Oratorium (Nr. 15) Bach die Hirten ebenfalls in Gestalt von Tenor-Sänger und Flöte dahineilen läßt, das holde Kind zu sehen.

Fünf Takte umfaßt das folgende Rezitativ. Es läßt den Propheten Jeremia, vor einer aufwärts weisenden Streicherfigur, die Größe des kommenden Herrschers verheißen. Darauf antwortet die Arie Nr. 4; Alt-Stimme, Oboe d'amore und der wiegende Charakter mögen für die liebevolle, wärmende Intimität dieser Reflexion stehen. Wörtlich aus dem Lukas-Evangelium folgt darauf der Engelsgesang, das „Gloria" in deutscher Sprache; Bach greift zurück auf das „Virga Jesse floruit", einen der Einlagesätze aus dem „Magnificat" Es-Dur von 1723 (Vol. 140). Die himmlische Gelöstheit dieses Satzes und seines biblischen Kontextes ist nun Anlaß, den Menschen zum Aufwachen zu bewegen – Bach läßt die Arie (Nr. 5) mit einem aufwärts gebrochenen Dreiklangsmotiv der Solo-Trompete beginnen und nutzt im folgenden das fast vollständige Instrumentarium; sobald der Sänger die „andachtsvollen Saiten" zum Mitmachen auffordert, hört man prompt die Violinen sich aufschwingen – ein mitreißendes Stück, dessen einprägsame Thematik und Charakter den beglückten Leipziger Hörern das ganze Weihnachtsfest über im Gedächtnis hat bleiben können.

*

Was mein Gott will, das gscheh allzeit BWV 111

Entstehung: zum 21. Januar 1725
Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphanias
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Herzog Albrecht von Preußen (1574, mit einer Zusatzstrophe 1554). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 3 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

Gerne wird die Meinung vertreten, Bach habe, im Anschluß an das pausenlose Komponieren und Musizieren über die Tage des engeren Weihnachtsfestes, sich selber und seinen Musikern etwas Zeit zum Atemholen gegönnt. Da seine Aufgabe, die Leipziger Hauptkirchen mit Musik zu versorgen, aber nicht ruhte, habe er eben Kantaten schlichteren Charakters geschrieben und aufgeführt. Wie dem auch sei: das vorliegende Stück ist hinsichtlich seinem Umfang und der benötigten Mittel tatsächlich eher ein kleinformatiges, deshalb aber nicht minder wertvolles Stück.

Es handelt sich um eine Choralkantate. Wie immer behält Bach die Rahmenstrophen bei, um sie in einen ausgedehnten Eingangschor bzw. einen vierstimmigen Schlußchoral zu setzen. Die Umdichtung der verbleibenden beiden Strophen in Rezitative und Arien besorgte ein, wie meist, heute nicht mehr bekannter Dichter. Dieser greift, anders als bei der im Jahr zuvor musizierten Kantate BWV 73 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) nicht direkt auf das an diesem Sonntag gelesene Evangelium (Matth. 8, 1-13) zurück, sondern konzentriert sich eher auf den Gedankengang des Choraltextes, um ihn mit frei gewählten Bibelstellen in Verbindung zu bringen. So spielt er etwa im Rezitativ Nr. 3 auf den Propheten Jona an. Freilich ergibt sich zwischen dem Choraltext und dem Evangelium ein direkter Zusammenhang. Jesus, der sich über den Glauben des Hauptmanns von Kapharnaum wundert, bestätigt diesem: „Es soll geschehen, wie du geglaubt hast". Nun, als Antwort, den Choral („Was mein Gott will, das gscheh allzeit") zu singen bzw. zu musizieren, bietet sich geradezu an, steht doch der Gemeindegesang, das Kirchenlied und auch seine künstlerische Bearbeitung für den individuellen Nachvollzug, die subjektive Kommentierung und die persönliche Moral des gelesenen Textes.

Der Beginn des Eingangschores mit den herabgesetzten Streicherakkorden und der anschließenden, erregten Bewegung erinnert an die nur zwei Monate zuvor entstandene Kantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ BWV 26 (Vol. 8). Das mag auf Zufall beruhen, wiewohl man bei Bachs Kompositionskunst, vor allem den tönenden Predigten der Kantatenmusik, kaum solche Unbewußtheiten in Betracht ziehen mag. Und nicht allzu schwer ließen sich die Gedanken an den unbedingten Willen Gottes, an die maßvolle Zucht und an die Hilfe aus der Not mit dem in der Kantate 26 vertretenen Bild der Flüchtigkeit des menschlichen Lebens verbinden. Wie dem auch sei: der Eingangschor der Kantate BWV 111 ist eine ausführliche, in einen obligaten Instrumentalsatz eingebundene Choralbearbeitung. Bei den Instrumenten treten immer wieder Oboen und Streicher konzertant hervor; der Choral wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen, während die Unterstimmen die Zeilen vorimitieren, mit ihrer Thematik eine Verbindung zum Orchestersatz herstellen sowie, gelegentlich zum Abschluß, die Choralzeile bekräftigen.

Auch in der folgenden Baß-Arie (Nr. 2) wird, mit Text und Melodie der zweiten und dritten Zeile, der Choral zitiert. Das die Arie eröffnende, stockende Motiv des Continuo scheint das Entsetzen abzubilden, von dem der Text spricht – ein Gestus des Innehaltens und der Abwehr. Nach dem folgenden Rezitativ (Nr.3) streben, mit „beherzten Schritten“ im punktierten Rhythmus sowie in auf- und absteigenden Linien, die Streicher zusammen mit der Solovioline und den beiden Sängern durchs Leben. Ihnen scheint gewiß, daß Gott – in Form eines orgelpunktartigen Baß-Fundaments – sie „zum Grabe führt“, dorthin, wo – im folgenden Rezitativ (Nr. 5) – eine höchst ungewöhnliche Besetzung in Gestalt zweier, zusätzlich zum Basso continuo tretenden Oboen wartet. Man ist versucht, hier an eine ähnliche Konstellation zu denken, nämlich an die Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ der Matthäus-Passion (Nr. 20), in der die Oboe den Sänger, der Jesus nach Gethsemane begleitet, beim Wachbleiben unterstützen soll.

Im Rezitativ geraten die gehaltenen Töne der beiden Blasinstrumente in Bewegung, sobald der Text vom „seligen, gewünschten Ende“ spricht. Seufzermotive, ein ausgedehnter Vorhalt sowie der lang auszuhaltende Schlußton unterstreichen diesen Inhalt, bevor der kunstvolle Choralsatz diese Kantate zu Ende bringt.

I have faith, O dear Lord BWV 109

Composed for: October 17, 1723
Performed: on the 21st Sunday after Trinity
Text: Author unknown. Movement 1: Mark 9, 24. Movement 6: verse 7 of the hymn "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ("All ruined by the fall of Adam") by Lazarus Spengler (1524).
Complete editions: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

The Gospels are full of images, examples, parables and tales which can be illustrated in music, especially in the form of Baroque sermon music. "Except ye see signs and wonders, ye will not believe", says Jesus poignantly in the Gospel according to John (4, 47-54), which was read on the 21st Sunday after Trinity in Leipzig. If we change "see" to "hear", this realization could also apply to the cantatas of Johann Sebastian Bach. Hence his imagination was confronted with an unusual challenge when illustrating this Sunday's text in music, as a glance at the devious methods he employs for the selfsame Sunday in other years shows (BWV 38: 1724; BWV 98: 1726; see EDITION BACHAKADEMIE vols. 13 and 31).

The rather theological dispute over belief and disbelief presents an excellent occasion to divide the train of thought in two. In fact, Bach does insert two antitheses between the introductory chorus and the final chorale by twice combining a recitative with an aria. First the solo tenor speaks up, taking the part of Disbelief. He is convinced that he has fallen into sin due to his doubt in the Lord. His desperation expresses itself in the recitative as a sort of interior monologue, which then becomes an expression of passionate agitation and dramatic divisiveness. The predominate attitude in this piece (no. 3) recalls the similar meaning of the famous aria of Peter in the St. John Passion, "Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin" ("O my mind, where wilt thou go at last"). Then comes a turning point: the alto voice, embodying Belief, is expected to calm the doubter. She descends and shows the way to the divine covenant; to illustrate the line "die Glaubensaugen werden schauen" ("the eyes of faith shall behold"), Bach comes up with a solution in the recitative which touches upon new domains of harmony. Dance-like and *galant*, the aria (no. 5) now follows this path; words such as "streiten" ("contend") and "der Glaube siegt" ("faith shall prevail"), are reason enough for Bach to embellish their music with vehement coloraturas and a conscientiously soothing *adagio*.

The introductory chorus and the final chorale are important in providing a framework for this dispute. Bach embeds the chorale, sung line by line in the loose manner of a motet, in an obbligato orchestra setting employing free motifs. Similar, but of yet larger scale, is the introductory chorus. This orchestra setting, led by a *corno da caccia*, contains concertante elements. The chorus, built into this setting, sings the brief passage from Scripture a total of four times in insistent repetitions. Each of the four voices at some point takes on the role of precentor, singing the meandering melody to be followed by the homophonic calls of the other voices, then loose recapitulations – as if Bach intended this relatively large-dimensioned piece to stigmatize the disbelief of all those listening in all walks of life as a fundamental burden of human existence.

*

Make our mouth full with laughter BWV 110

Composed for: December 25, 1725
Performed: on the First Day of Christmas
Text: Georg Christian Lehms, 1711. Movement 1: after Psalm 126, 2-3. Movement 3: Jeremiah 10, 6. Movement 5: Luke 2, 14. Movement 7: verse 5 of the hymn "Wir Christenleut" ("We of the Christian Faith") by Caspar Füger (1592).
Complete editions: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

Christmas is the only one of the major Christian feasts to retain until the present day its character of a holiday imbued with binding content. Even though the widespread criticism of the increasing loss of meaning due to "worldly" hustle and bustle may be justified, people all over the world nevertheless take this remembrance of Christ's birth as an occasion for going to church, which in turn inspires church musicians to put on an especially festive church service. Johann Sebastian Bach and his colleagues needed no such "external" motivation. Although the festive church service on the first day of Christmas simultaneously marked the end of the musical abstinence which in Leipzig prevailed during Advent, the unshakable belief in the Second Coming of the King of Heaven was reason enough to emulate the Magi by laying all the (musical) treasures of the world at the feet of the newborn Christ child, regardless of the fact that now, once the cycle of Christmas feasts had begun in earnest, there would be no lack of Sundays and holidays needing musical accompaniment. In 1734-35, Bach drew a constructive conclusion from this fact by composing his "Christmas Oratorio" (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE vol. 76), a cycle of cantatas covering a sequence of six holidays.

This cantata was written for Christmas 1725, and since it contemplates the coming birth of the King, Bach opens it with a brilliant orchestra setting in the form of the overture as practiced at the French court (which gave the form its name). Between the stately introduction and its recapitulation, Bach inserts a virtuoso setting for chorus in which you can actually hear the different voices "laughing" – as mentioned in the text. Bach did not compose new music for this piece. Instead, he took it from the Overture (Suite) in D Major, BWV 1069, which he had composed earlier. He had already made use of a similar technique for Easter 1725 by having the parody of an instrumental piece he had written in Cöthen precede his "Easter Oratorio" BWV 249 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77). Nor was it at all unusual to introduce cantatas with instrumental "sinfoniæ"; Bach did so in his earliest cantatas (see vol. 34) as he did later in Leipzig, where he primarily turned back to concerto pieces from his period in Cöthen. What is unusual here is the insertion into a piece of this nature of a chorus whose artistry is obvious when the two pieces are compared.

Another peculiarity of cantata BWV 110 is its interlinking of Scripture passage and a madrigalesque text. Three pairs exhibiting this combination follow in sequence before the rather plain chorus setting, which forgoes trumpets and timpani, completes the cantata. The introductory movement featuring the words of the Psalm is followed by a tenor aria (no. 2) with two concertante flutes; this lucid quality combined with the plain character of the scoring enables this piece to draw a more realistic picture, if you will, of the scene at the manger in Bethlehem. Remember that the shepherds in the Christmas Oratorio (no. 15) also hurry off in the guise of tenor singer and flute to see the blessed Infant.

The following recitative comprises five measures in which the Prophet Jeremiah foretells the glory of the coming Lord before the strings soar upward. These are answered by the aria no. 4; alto voice, oboe d'amore and a swaying character may well stand for the caring, intimate warmth of this reflection. Then follows the song of the angels from the Gospel according to St. Luke, the well-known "Gloria", rendered in German; here Bach turns back to "Virga Jesse floruit", one of the supplementary movements to his "Magnificat" in E flat Major of 1723 (vol. 140). The heavenly ease of this movement, and its biblical context, now give mankind reason to start awakening – Bach has the aria (no. 5) begin with an upward, broken triad motif in the solo trumpet and thereafter uses nearly all the instruments in the orchestra; as soon as the singer exhorts the "andachtsvollen Saiten" ("devout strings") to join in, we promptly hear the violins begin to soar – a rousing piece whose striking themes and character would abide in the minds of the delighted Leipzig audience throughout the remainder of the Christmas holidays.

*

What my God will, be done alway BWV 111

Composed for: January 21, 1725
Performed: 3rd Sunday after Epiphany
Text: after the hymn with the same beginning by Duke Albrecht of Prussia (1574, with an additional verse from 1554). Literally retained: verses 1 and 4 (movements 1 and 6); revised (author uknown): verses 2 and 3 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

Many find the opinion attractive that Bach gave himself and his musicians a chance to catch their breath after the uninterrupted spate of composing and playing music involved in the holidays directly related to Christmas. Since he was still duty bound to provide the main churches in Leipzig with music, however, he thus wrote and performed cantatas of a simpler nature. However this may be: this piece is indeed rather a small-scale work as far as its dimensions and the means it requires are concerned, but not therefore of lesser value.

This is a chorale cantata. Keeping to his custom, Bach uses the first and last verses of the chorale text and sets them in an extensive introductory chorus or a four-part final chorale. The remaining two verses in the recitatives and arias were rewritten by an author who, as usual, is unknown. In contrast to the cantata played the previous year, BWV 73 (see EDITION BACHAKADEMIE vol. 23) this author does not draw directly on the Gospel reading for this Sunday (Matthew 8, 1-13), but instead concentrates more on the train of thought presented in the words to the chorale in order to relate them to freely chosen Bible passages. Hence in the recitative no. 3, for instance, he alludes to the Prophet Jonah. Of course, there is a direct link between the words of the chorale and the Gospel reading. Jesus, marveling at the faith of the centurion in Capernaum, assures him: "Go thy way, as thou hast believed, so be it done unto thee". Now having the chorale ("May my God's will evermore prevail") sung and played at this juncture is an obvious answer, since the singing of the congregation, the hymn and its artistic elevation are intended to help individuals better understand the meaning of the words, comment subjectively on them and draw a personal moral in the process.

The beginning of the introductory chorus, with its reduced chords in the strings followed by an excited movement, recalls the cantata "Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" ("Ah how fleeting, ah how empty") BWV 26 (vol. 8) written only two months before. This may be coincidence, although reason balks at considering such unconscious effects in light of Bach's superior compositional artistry, especially the musical sermons of his cantatas. Moreover, it is not at all difficult to connect the ideas of the absolute will of God, mild reproach and help in need to the image of the fleeting duration of human life presented in cantata 26. However this may be: the introductory chorus of cantata BWV 11 is an extensive chorale setting incorporated into an obbligato instrumental movement. Concertante oboes and strings rise repeatedly above the other instruments; the soprano sings the chorale line by line, each one anticipated by the lower voices, their themes calling up an association with the orchestra setting and, occasionally toward the end, fortifying the line of the chorale.

The following bass aria (no. 2) also quotes the words and melody to the second and third line of the chorale. The hesitant motif in the continuo which opens the aria seems to represent the fright mentioned by the words – a gesture of pausing in defense. After the following recitative (no. 3), the strings together with the solo violin and the two singers venture through life with "courageous strides" in dotted rhythms and rising and falling melody lines. They appear to be assured that God – in the form of the pedal point–like bass foundation – will "lead (them) to the grave" ("zum Grabe führt") where, in the following recitative (no. 5), highly unusual instrumentation is waiting in the guise of two oboes added to the basso continuo. It is tempting to think of a similar constellation here, that is, the tenor aria "Ich will bei meinem Jesu wachen" ("I will wait with my Lord Jesus") in the St. Matthew Passion (no. 20), in which the oboe is expected to help the singer stay awake while he is accompanying Jesus to Gethsemane.

In the recitative, the sustained notes of the two wind instruments are set in motion as soon as the words speak of "Seligen, gewünschten Ende" ("Blessed, fervently desired end"). A sighing motif, an extended suspension and the long-drawn-out final note underscore this idea, before the imaginative chorale arrangement brings the cantata to an end.

Je crois, Seigneur plein de bonté BWV 109

Création: le 17 octobre 1723
Destination: pour le 21ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Marc 9, 24. Mouvement 6: strophe 7 du cantique «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (Par la faute d'Adam) de Lazarus Spengler (1524).
Éditions complètes: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

Les Évangiles sont remplis d'images, d'exemples, de paraboles et de récits que l'on peut si aisément mettre en musique, surtout sous la forme spécifique des musiques de sermon baroques. «Si vous ne voyez des miracles et des prodigues, vous ne croyez point», dit Jésus dans l'Évangile selon Jean (4, 47-54) qui était lu le 21ème dimanche après la Trinité à Leipzig. Cette conclusion que fit Jésus se rapporterait également à l'écoute des Cantates de Johann Sebastian Bach. C'est pourquoi Bach a dû faire preuve de beaucoup d'imagination pour illustrer le texte lu ce dimanche-là. Les procédés différents qu'il employa pour les Cantates exécutées le même dimanche d'autres années en sont la preuve (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 13 et 31).

La controverse d'ordre plutôt théologique entre la foi et le manque de foi était l'occasion idéale de réaliser une composition en deux parties. En effet Bach place entre le chœur d'introduction et le choral final les deux antithèses sous forme de deux couples Récitatif – Air. La parole est tout d'abord au soliste ténor qui incarne le manque de foi. Il est persuadé d'être l'esclave du péché en raison du doute qu'il nourrit dans la volonté de Dieu. Son désespoir devant cela s'exprime dans le récitatif sous la forme d'un monologue intérieur, ensuite dans l'air sous forme d'une agitation passionnée et de déchirements dramatiques. La structure de cette section (n° 3) rappelle l'air célèbre de Pierre qui présente des similitudes quant à sa teneur «Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin» (Ah, mon esprit, où veux-tu donc aller) et que l'on retrouve dans la Passion selon saint Jean. Puis le revirement: la voix d'alto, qui incarne la foi, a pour mission d'apaiser l'homme accablé par les doutes. Elle descend et indique la voie qui mène à ce que Dieu a promis; dans le récitatif, Bach a trouvé une belle solution, touchant des zones d'harmonies nouvelles sur le texte «die Glaubensaugen werden schauen» (les yeux de la foi verront). L'air (n° 5) s'engage alors sur cette voie avec élégance, en pas dansant ; Bach saisit l'occasion qu'offrent les mots «streiten» (se disputent) et «der Glaube siegt» (la foi finisse par triompher) pour les sous-tendre de vives vocalises et d'un *adagio* qui répand le calme et la confiance.

Le chœur introductif et le choral final forment un cadre de poids à cette controverse. Bach intègre dans le tissu concertant obligé des instruments aux motifs libres le choral interprété vers après vers sous la forme aérée du motet. Le chœur introductif épouse une structure semblable mais encore plus puissante. Les instruments menés par un cor da caccia jouent un rôle concertant. La partie du chœur qui y est insérée, chante au total quatre fois et en répétitions insistantes la brève parole biblique. Chacune des quatre voix joue une fois le rôle de soliste; les autres voix suivent alors la mélodie sinueuse de son chant en appels homophones, puis en reprises allégées – comme si Bach avait voulu stigmatiser, avec ce morceau aux dimensions relativement grandes, le manque de foi de tous les auditeurs, dans toutes les situations de la vie, en tant que faute originelle, base de l'existence humaine.

Que notre bouche soit remplie de cris de joie
BWV 110

Création: le 25 décembre 1725
Destination: pour le premier jour de Noël
Texte: Georg Christian Lehms 1711. Mouvement 1: selon le Psaume 126. 2-3. Mouvement 3: Jérémie 10, 6. Mouvement 5: Luc 2, 14. Mouvement 7: strophe 5 du cantique «Wir Christenleut» (Nous, chrétiens) de Caspar Füger (1592).
Éditions complètes: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

La fête de Noël est la seule parmi les grandes fêtes chrétiennes qui ait conservée jusque de nos jours son caractère solennelle et dont les contenus ont gardé un caractère obligatoire. Même si la critique tout à fait justifiée quant à la perte de sens de cette cohue «profane» se répand, le souvenir de la naissance du Christ est cependant dans le monde entier l'occasion de se rendre une nouvelle fois à l'église, ce qui stimule les musiciens d'église encore plus à agrémenter le service religieux avec un soin tout particulier. Johann Sebastian Bach et ses collègues n'avait pas besoin de telles occasions «extérieures». Certes le service religieux qui se déroulait le premier jour de fête, équivalait à la fin de l'abstinence musicale à laquelle la période de l'Avent était astreinte et qui était considérée à Leipzig comme période de jeûne. La croyance inébranlable dans la venue du roi céleste suffisait pour faire le même geste que les Trois Rois Mages et déposer auprès de la crèche de l'enfant toutes les richesses (musicales) possibles. En dépit du fait que les dimanches et jours de fête se multipliaient alors dans ce cercle étroit que représente la fête de Noël et qu'il fallait les agrémentaient en musique. Bach en tira ainsi en 1734/35 la conséquence constructive de composer un «Oratorio de Noël» (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 76) sous la forme d'un cycle de cantates qui s'étalait sur les six jours de fête.

La cantate présente fut créée pour la fête de Noël de 1725. Et puisqu'elle contient les pensées tournant autour de la naissance du roi qui va arriver, Bach l'ouvre par un magnifique mouvement orchestral sous forme de l'Ouverture qui était alors cultivée à la cour française (de première importance pour l'étiquette). Entre l'introduction solennelle grave et sa reprise, il insère le fugato du chœur dans lequel on entend réellement rire les différentes voix «Lachen» (cris de joie), adaptées à la thématique du texte. Bach ne refit pas une nouvelle composition. Il la tira de l'Ouverture déjà composée (Suite) en ré majeur, BWV 1069. Il avait déjà employé un procédé semblable lors de la fête de Pâques de 1725 où il fit précéder «l'Oratorio de Pâques» BWV 249 (Edition Bachakademie Vol. 77) de la parodie d'une œuvre instrumentale datant de Köthen. Il n'y avait également rien d'extraordinaire à ce que les cantates soient introduites par une «Sinfonie» instrumentale; Bach pratiqua cette méthode dans ses premières cantates (voir Vol. 34) ainsi que plus tard à Leipzig où il se servit surtout de mouvements concertant de Köthen. L'insertion d'un mouvement de chœur dans un morceau dont on peut facilement se représenter la virtuosité en le comparant aux deux autres morceaux, est plutôt inhabituelle.

La particularité de la cantate BWV 110 se trouve en plus dans le croisement de la parole biblique et du texte de type madrigal. Trois couples se suivent les uns les autres dans cette combinaison avant que le mouvement de chœur plutôt modeste et renonçant aux trompettes et aux timbales n'achève cette cantate. Un air de ténor (n° 2), accompagné des deux flûtes concertantes, suit alors; cette luminosité associée à la modestie de l'effectif per-

mettent à ce morceau de retracer, s'il l'on puit dire, une image plus réaliste de la scène dans l'étable de Bethléem. Il est permis de se rappeler que dans l'Oratorio de Noël (n° 15), Bach fait partir les bergers voir le doux enfant, bergers qui y sont également incarnés par le ténor et la flûte.

Le récitatif suivant comprend cinq mesures. Le prophète Jérémie y exclame l'incomparable grandeur du Seigneur dont la venue est annoncée, devant des cordes aux figurations tendant vers les hauteurs. L'air n° 4 répond alors; la voix d'alto, le hautbois d'amour et son caractère berçant reflèteraient l'intimité douce et moelleuse de cette réflexion. Le Cantique des anges, le «Gloria» en langue allemande, tiré mot pour mot de l'Évangile selon Luc, suit ensuite; Bach emprunte tout simplement le «Virga Jesse floruit», une des phrases intermède du «Magnificat» en mi bémol majeur de 1723 (Vol. 140). L'atmosphère de détente céleste que transporte ce mouvement et son contexte biblique se veut de donner aux hommes le signal du réveil – Bach fait commencer l'air (n° 5) par un motif en triples accords brisés ascendants, joués par la trompette solo et met ensuite presque tous les instruments à profit; dès que le chanteur invite les «andachtsvollen Saiten» (vous, cordes qui résonnez avec recueillement) à prendre part aux chants d'allégresse, on entend aussitôt les violons prendre leur envol – un morceau entraînant dont la thématique et le caractère prenant ont dû rester en mémoire des heureux auditeurs de Leipzig durant toute la fête de Noël.

*

Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps
BWV 111

Création: le 21 janvier 1725
Destination: le 3ème dimanche après l'Épiphanie
Texte: Le même début du lied du duc Albrecht von Preußen (1574, avec une strophe supplémentaire 1554). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 et 3 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

On entend souvent l'avis prétendant que Bach s'était accordé à lui et à ses musiciens un peu de repos après la période très surchargée en composition et en exécution musicale de la fête de Noël. Mais puisque sa mission qui était de ravitailler les églises principales de Leipzig avec sa musique, ne souffrait aucun retard, il aurait écrit et exécuté des cantates plus modestes. Quoi qu'il en soit: le morceau présent est en effet un morceau plutôt de petit format en ce qui concerne son ampleur et les moyens utilisés sans pourtant être de valeur moindre.

Il s'agit d'une cantate-choral. Comme d'habitude, Bach conserve les strophes extrêmes pour les placer dans un large chœur introductif voire un choral final à quatre voix. Un poète dont l'identité ne nous est pas connue, comme cela fut le cas la plupart du temps, a exécuté le remaniement des deux strophes restantes en récitatifs et airs. Cet auteur n'a pas directement recours à l'Évangile lu ce dimanche (Matthieu 8, 1-13), à la différence de la cantate jouée l'année d'avant BWV 73 (voir Edition Bachakademie Vol. 23) mais se concentre plutôt sur le raisonnement du texte du choral en le mettant en rapport avec des passages de la Bible qu'il aura choisi librement. Dans le récitatif n° 3, il fait ainsi allusion au

Prophète Jonas. Certes, il existe un rapport direct entre le texte du choral et l'Évangile. Jésus qui s'étonne de la foi du capitaine de Capharnaüm, conforte celui-ci dans son opinion: «Es soll geschehen, wie du geglaubt hast» (Que ce que tu as cru se réalise). La réponse est alors donnée par le choral («Was mein Gott will, das gscheh allzeit») (Que la volonté de Dieu se réalise en tout temps) qui chante et joue, s'impose tout simplement. Le chant de la paroisse, le chant d'église et également son arrangement artistique, est destiné à la compréhension individuelle, au commentaire subjectif et à la morale personnelle du texte lu ce jour.

Le début du chœur introductif avec ses accords diminués joués par les cordes et son mouvement final agité n'est pas sans rappeler la cantate créée à peine deux mois auparavant «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (Hélas, combien éphémère, combien futile) BWV 26 (Vol. 8). Ceci est peut-être dû à un pur hasard, bien que de tels actes inconscients ne peuvent pas entrer en ligne de compte chez Bach, surtout dans le domaine de la musique qui encadre les sermons sous forme de cantates. Et il n'est guère difficile de faire le lien entre les idées tournant autour de la volonté absolue de Dieu, de la discipline mesurée et de l'aide apportée dans la détresse avec l'image de la vie humaine éphémère présentée dans la cantate 26. Quoi qu'il en soit: le chœur introductif de la cantate BWV 111 est un arrangement de choral détaillé et intégré à une page instrumentale obligée. Les instruments qui ne cessent de se distinguer de manière concertante sont les hautbois et les cordes; le choral est interprété vers après vers par le soprano alors que les voix inférieures préimitent les vers, établissent un lien avec la page instrumentale de par leur thématique et renforcent à l'occasion les vers de choral.

Le choral est également cité dans l'air de basse suivant (n° 2) avec le texte et la mélodie des deuxième et troisième vers. Le motif hésitant ouvrant l'air du continuo semble vouloir illustrer l'épouvante dont il est question dans le texte – un geste d'arrêt momentané et d'autodéfense. Après le récitatif suivant (n°3), les cordes accompagnés du violon soliste et des deux chanteurs poursuivent leur vie en «beherzten Schritten» (pas résolu) en rythme pointé et en lignes ascendantes et descendantes. Ils semblent être certains que Dieu – sous forme d'un fondement de basse en points d'orgue – «zum Grabe führt» (les mène à la mort), là où – dans le Récitatif suivant (n° 5) – attend un effectif très inhabituel composé des deux hautbois venant rejoindre la basse continue. On est tenté de faire le rapprochement avec une situation semblable, à savoir celle de l'air du ténor «Ich will bei meinem Jesu wachen» (Je veux veiller auprès de Jésus) de la Passion selon saint Matthieu (n° 20) dans lequel les hautbois doivent aider le chanteur qui accompagne Jésus à Gethsémani, à rester éveiller.

Dans le récitatif, les tons tenus des deux instruments à vents se mettent en mouvement dès que le texte parle de «Seligen, gewünschten Ende» (Fin bienheureuse et tant attendue). Des motifs de gémissements, une large appoggiature ainsi qu'un ton final qui est tenu longuement, soulignent ce contenu avant que le merveilleux mouvement de choral ne termine cette cantate.

Creo, amado Señor BWV 109

Génesis: para el 17 de octubre de 1723
Destino: 21° domingo después de la Trinidad
Texto: Autor desconocido. 1° movimiento: San Marcos 9, 24. 6° movimiento: estrofa 7 del cántico "La perdición de Adán" de Lazarus Spengler (1524).
Édicions completas: BG 23: 233 – NBA I/25: 159

Los Evangelios son ricos en ilustraciones, ejemplos, parábolas y narraciones que se prestan para musicalizar sobre todo en forma de piezas barrocas para sermones. "Si no viereis señales y prodigios, no creeréis", advierte Jesús en el Evangelio según San Juan (4, 47-54) que se leía en Leipzig el 21° domingo después de la Trinidad. En términos de audición, estas palabras conciernen también a las cantatas de Bach, cuya imaginación debía hacer un esfuerzo especial ese domingo para interpretar el texto leído. Para corroborarlo baste una mirada a los métodos tan particulares que aplicaba a las cantatas correspondientes el mismo domingo de otros años litúrgicos (BWV 38: 1724, BWV 98: 1726, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 13 y 31).

Las disputa más bien teológica en torno a la fe y a la incredulidad se presta para establecer una dicotomía. Bach presenta en efecto dos antítesis mediante dos parejas de arias y recitativos entre el coro inaugural y el coral conclusivo. Toma primero la palabra el tenor solista, encarnación de la incredulidad, seguro de haber caído en el pecado por no creer en la voluntad divina. Su desesperación se manifiesta a través de un monólogo interior en el recitativo y en arrebatos de pasión y dramático desgarramiento en el aria. El talante de esta pieza (N° 3) recuerda el aria famosa de San Pedro "Oh ánimo mío, adónde quieres llevarme" que forma parte de la Pasión según San Juan. El cambio radical lo presenta el contralto, encarnación de la fe, dispuesta a serenar a los dudosos. Tras descender hacia ellos les señala el camino hacia la promesa divina; para la frase "los ojos de la fe verán" halla Bach en el recitativo una bella solución que ronda nuevas regiones armónicas. El Aria (N° 5) se mueve galante y danzarina por esa senda; palabras como "luche" y "para que al fin la fe venza" incitan a Bach a musicalizarlas con agitadas coloraturas y con la deliberada serenidad de un *Adagio*.

El coro introductorio y el coral conclusivo aportan un marco trascendental a esta disputa. Bach acomoda el coral en un movimiento *obligato* para orquesta con motivos libres; el coral es vocalizado verso por verso y aligerado con recursos propios del motete. Similar pero aún más ambiciosa es la arquitectura del coro incial. Encabezado por un corno de caza, el movimiento para orquesta porta elementos concertantes. Su parte para coro articula cuatro veces la breve palabra bíblica con repeticiones insistentes. Cada una de las cuatro voces asume por turno el papel conductor; la sinuosa línea melódica de su canto es seguida por las demás voces con llamados homófonos y repeticiones, como si Bach hubiese querido censurar la incredulidad de los oyentes tildándola de carga abrumadora en todas las circunstancias de la existencia humana.

*

Nuestra boca ría BWV 110

Génesis: para el 25 de diciembre de 1725
Destino: 1° día de Navidad
Texto: Georg Christian Lehms 1711. 1° movimiento: según el Salmo 126. 2-3. 3° movimiento: Jeremías 10, 6. 5° movimiento: San Lucas 2, 14. 7° movimiento: estrofa 5 del cántico "Nosotros los cristianos" de Caspar Füger (1592).
Ediciones completas: BG 23: 265 – NBA I/2: 73

La Navidad es la única de las grandes festividades cristianas que conserva hasta hoy su carácter festivo de contenido vinculante. Por justificada que sea la crítica a la tendencia "mundana" a deformar ese contenido original, la evocación del nacimiento del Niño Jesús motiva a las gentes de todo el mundo a visitar otra vez la iglesia, lo que incentiva a su vez a los músicos a organizar los servicios religiosos con especial esmero. Ni Johann Sebastian Bach ni sus colegas tenían necesidad de semejantes motivaciones externas. Es cierto que la celebración del primer día de Navidad marcaba también el fin de la abstinencia musical que imponía en Leipzig la cuaresma al coincidir con la temporada de Adviento. Pero es igualmente cierto que la fe inquebrantable en el advenimiento del Salvador bastaba para emular a los Reyes Magos y ofrendar ante su cuna todas las riquezas (musicales) del mundo. Eso, aparte de que entre Navidad y Año Nuevo se acumulaban los domingos y feriados que era menester acompañar con música adecuada. Bach extrajo de allí una conclusión lógica en 1734-1735 al componer su "Oratorio de Navidad" (BWV 248, EDITION BACHAKADEMIE vol. 76) que es un ciclo de cantatas concebido para seis festividades.

La presente cantata tiene su origen en la Navidad de 1725. Con el pensamiento puesto en el nacimiento de Jesús, Bach la inaugura con un espléndido movimiento orquestal inspirado en las clásicas oberturas de la corte francesa (modelo de etiqueta de la época). Entre la acompasada introducción y la *reprise* intercala el virtuoso movimiento para coro en el que de veras se oyen "reír" las diferentes voces, tal como el texto lo indica. Bach no compuso esta vez una música nueva sino que aprovechó una obertura suya anterior (Suite) en Re mayor BWV 1069. Para la Pascua de Resurrección de 1725 había ensayado una técnica parecida al anteponer al "Oratorio de Pascua" BWV 249 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 77) la parodia de una obra instrumental que compuso en Cöthen. Tampoco era inusual inaugurar cantatas con "sinfonías" instrumentales; Bach ya empleó este recurso en las primeras que produjo (v. vol. 34) y con posterioridad también el Leipzig, donde aprovechaba de preferencia movimientos de sus propios conciertos compuestos en Cöthen. Lo que se sale de lo común es la presencia de un movimiento para coro en una obra como ésta, cuya perfección artística es fácilmente apreciable al comparar las dos composiciones.

Otra singularidad de la Cantata BWV 110 reside en el entramado de la palabra bíblica con el texto madrigalesco. Tres pares de combinaciones de este tipo se suceden antes de finalizar la cantata con el movimiento para coro, que es más bien sencillo y no incluye trompetas ni timbales. El movimiento inicial con el texto sacado de los Salmos es seguido por un aria para tenor (N° 2) con dos flautas concertantes; esta cualidad etérea aliada al carácter sencillo de la instrumentación permite que esta pieza musical nos pinte una estampa ciertamente realista de la escena en el Pesebre de Belén. El oyente quiza recordará que en el Oratorio de Navidad (N° 15) Bach hace que los pastores acudan a adorar al Niño Dios representados también por el tenor y la flauta.

El recitativo que sigue abarca cinco compases en los cuales el Profeta Jeremías anuncia el advenimiento de Jesús antes de ceder paso a la figura ascendente de las cuerdas. La respuesta es el Aria N° 4; el contralto, el oboe d'amore y el carácter de canción de cuna reflejan acaso la amorosa y reconfortante intimidad de esta reflexión. Literalmente del Evangelio según San Lucas se oye a continuación el canto del ángel, el "Gloria" en alemán; Bach recurre al "Virga Jesse floruit", uno de los movimientos del "Magnificat" en Mi bemol mayor de 1723 (vol. 140). La soltura celestial de este movimiento y de su contexto bíblico ofrece el motivo para despertar la conciencia de las gentes. Bach da comienzo al Aria (N° 5) con un motivo en tercera quebrada a cargo de la trompeta solista y pone después en acción casi todos los instrumentos; no bien el cantante invita a intervenir a las "devotas cuerdas" se oye el sonido de los violines. Se trata en suma de una música arrebatadora de temática y carácter memorables que seguramente se grabó en el espíritu de los dichosos oyentes de Leipzig durante todas las fiestas navideñas.

*

Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede
BWV 111

Génesis: para el 21 de enero de 1725
Destino: 3° domingo después de la Epifanía
Texto: Según el cántico de igual inicio del duque Alberto de Prusia(1574, con una estrofa adicional en 1554). Conforme al original: estrofas 1 y 4 (1° y 6° movs.); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 3 (2° y 5° movs.).
Ediciones completas: BG 24: 3 – NBA I/6: 27

Se suele suponer que Bach, fatigado de tanto componer durante las fiestas navideñas, se tomaba un respiro y les concedía otro a sus músicos. Ahora bien, como las iglesias principales de Leipzig no dejaban de solicitarle nuevas composiciones, el compositor optaba por escribir y ejecutar cantatas de naturaleza más sencilla. Fuere como fuere, la presente pieza es en efecto de pequeño formato por su extensión y medios utilizados, pero su valor no es por ello inferior al de las demás.

Se trata de una cantata coral. Bach, fiel a su costumbre, conserva las estrofas primera y última para musicalizarlas con un largo coro introductorio y un coral conclusivo a cuatro voces respectivamente. La adaptación de las dos estrofas restantes en forma de arias y recitativo la realizó un autor que, como ocurre en muchos casos, es hoy desconocido. A diferencia de la cantata presentada el año anterior BWV 73 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 23), éste no recurre directamente al Evangelio leído aquel domingo (San Mateo 8, 1-13) pues se consagra más bien al discurso del texto del coral para hilvanarlo con citas bíblicas de su propia elección. Así, por ejemplo, el Recitativo N° 3 versa en torno al profeta Jonás. Es obvio que el texto coral y el Evangelio guardan una relación inmediata entre sí. Jesús, maravillado por la fe del centurión de Capernaum, le dice: "Ve, y como creíste, te sea hecho". La respuesta más oportuna en este caso es el coral "Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede", sea cantado o instrumentado, ya que el canto de la comunidad, la canción sacra y también su arreglo artístico representan la asimilación individual, el comentario subjetivo y la moraleja personal del texto leído.

El comienzo del coro introductorio con sus acordes disminuidos en las cuerdas y el agitado movimiento subsiguiente recuerda la cantata "Ah que fugaz, que vana"

BWV 26 (vol. 8) compuesta apenas dos meses atrás. Esto puede ser una simple coincidencia, si bien el arte composicional bachiano dejaba muy poco margen al azar, sobre todo en los sermones musicalizados de las cantatas. Y no sería muy difícil asociar la idea de la voluntad inexorable de Dios, de la disciplina que Él impone y del auxilio divino con la imagen que ofrece la Cantata 26 en torno a la fugacidad de la existencia humana. Como quiera que sea, el coro inicial de la Cantata BWV 111 es un arreglo coral muy elaborado que Bach acomodó en un movimiento instrumental. Los oboes y las cuerdas intervienen repetidas veces con estilo concertante; el soprano vocaliza el coral verso por verso mientras que las demás voces hacen la imitación previa de los mismos, establecen con su temática el vínculo con el movimiento orquestal y enfatizan hacia el final algunos de esos versos del coral.

En el Aria subsiguiente para el bajo (N° 2) se vuelve a citar el coral, esta vez con el texto y la melodía de los versos segundo y tercero. El motivo entrecortado del bajo continuo que inaugura el aria parece reproducir el horror del que habla el texto con un ademán de suspenso y repulsión. Tras el siguiente Recitativo (N° 3), las cuerdas y los dos vocalistas se abren paso por la vida a "pasos animados" con ritmo punteado y líneas melódicas sinuosas. Parecen tener la certeza de que Dios, bajo el aspecto de una nota fundamental del bajo continuo a modo de fermata, los "conduce hacia la sepultura" donde les espera una instrumentación insólita con dos oboes que complementan el bajo continuo en el siguiente Recitativo (N° 5). El oyente tiende a recordar una constelación similar, en el aria para tenor "Quiero velar junto a mi Jesús" de la Pasión según San Mateo (N° 20), en la que el oboe ayuda a mantenerse en vela al cantante que acompaña a Jesús en su camino a Gethsemaní.

En el recitativo se ponen en movimiento las pausadas notas de ambos instrumentos de viento en cuanto el texto habla del "Bendito, deseado fin". Los motivos suspirantes, un largo retardo y la nota final en suspensión reafirman este mensaje antes de que el elaborado movimiento coral ponga término a la cantata.

Vol. 36

Kantaten • Cantatas

BWV 112-114

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 113/1-6; 114/1-4&6); Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 112; 113/7; 114/5&7)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

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:
BWV 112: Dezember 1980 / Februar 1981. BWV 113: März 1973 / Mai 1981 (No.7).
BWV 114: Januar/Februar 1974 / Februar 1981 (No. 5&7).

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories 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

Der Herr ist mein getreuer Hirt *BWV 112 (13'47)*

The Lord is now my shepherd true • Le Seigneur est mon fidèle berger • Mi Señor es mi buen pastor

Inga Nielsen - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Aldo Baldin - tenore • Walter Heldwein - basso • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Diethelm Jonas, Günther Passin (No. 2), Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jakoba Hanke - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut *BWV 113 (26'11)*

Lord Jesus Christ Thou highest God • Seigneur Jésus-Christ, bien suprême • Señor Jesucristo, supremo bien

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (No. 7) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (No. 7) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 7) - Organo, Cembalo

Ach, lieben Christen, seid getrost *BWV 114 (26'47)*

Ah, fellow Christians, be consoled • Ah, chers chrétiens, soyez sans crainte • Ay, amados cristianos, sentid consuelo

Gabriele Schnaut - soprano • Julia Hamari - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter (No. 1), Johannes Ritzkowsky - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Hermann Herder (No. 1), Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (No. 5) - Violoncello • Manfred Gräser, Harro Bertz (No. 5) - Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 5&7) - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 113; 114/1) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 112 **„Der Herr ist mein getreuer Hirt“** 13:47

No. 1	Coro:	Der Herr ist mein getreuer Hirt	1	2:54
	Corno I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Zum reinen Wasser er mich weist	2	3:57
	Oboe d’amore, Violoncello, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Und ob ich wandert im finstern Tal	3	1:48
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Duetto (S, T):	Du bereitest für mir einen Tisch	4	3:48
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Gutes und die Barmherzigkeit	5	1:20
	Corno I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 113 **„Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“** 26:11

No. 1	Coro:	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	6	3:40
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (Choral, A):	Erbarm dich mein in solcher Last	7	5:36
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (B):	Fürwahr, wenn mir das kömmet ein	8	3:35
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Jedoch dein heilsam Wort, das macht	9	2:27
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Jesus nimmt die Sünder an	10	4:52
	Flauto, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Der Heiland nimmt die Sünder an	11	2:32
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (Duetto S, A):	Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch	12	2:22
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 8	Choral:	Stärk mich mit deinem Freudengeist	13	1:07
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 114 **„Ach, lieben Christen, seid getrost“** 26:47

No. 1	Coro:	Ach lieben Christen, seid getrost	14	4:38
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Wo wird in diesem Jammertale	15	9:31
	Flauto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (B):	O Sünder, trage mit Geduld	16	1:56
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Choral (S):	Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt	17	2:33
	Violoncello, Organo			
No. 5	Aria (A):	Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange	18	5:43
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Recitativo (T):	Indes bedenke deine Seele	19	1:09
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Wir wachen oder schlafen ein	20	1:17
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 112-114 66:45

BWV 112

1. Coro

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Hält mich in seiner Hute,
Darin mir gar nichts mangeln wird
Irgend an einem Gute,
Er weidet mich ohn Unterlaß,
Darauf wächst das wohlschmeckend Gras
Seines heilsamen Wortes.

2. Aria

Zum reinen Wasser er mich weist,
Das mich erquicken tue.
Das ist sein fronheiliger Geist,
Der macht mich wohlgemute.
Er führet mich auf rechter Straß
Seiner Geboten ohn Ablaß
Von wegen seines Namens willen.

3. Arioso e Recitativo

Und ob ich wandert im finstern Tal,
Fürcht ich kein Ungelücke
In Verfolgung, Leiden, Trübsal
Und dieser Welte Tücke;
Denn du bist bei mir stetiglich,
Dein Stab und Stecken trösten mich,
Auf dein Wort ich mich lasse.

4. Duetto

Du bereitest für mir einen Tisch
Vor mein' Feinden allenthalben,
Machst mein Herze unverzagt und frisch,

1. Chorus 1

The Lord is now my shepherd true,
He holds me in his shelter.
Wherein for nothing shall I want,
Possessing any value;
He gives me pasture endlessly,
Whereon grows the sweet-tasting grass
Of his word's healing Gospel.

2. Aria 2

To water pure he leadeth me,
Which me refreshment bringeth.
It is his sacred Holy Ghost,
Which makes me strong in courage.
He guides me on the proper road
Of his commandments evermore
For sake of his own name and honor.

3. Recitative 3

And though I wander in darkness' vale,
I'll fear no evil fortune,
Persecution, suff'ring, sadness,
Nor this world's callous whimsy;
For thou art with me constantly,
Thy staff and rod, they comfort me,
To thy word I commend me.

4. Duet 4

Thou preparest a table for me
Midst the foes which stand about me,
Dost my heart make unafraid and fresh,

1. Chœur

Le Seigneur est mon fidèle berger,
Il me tient sous sa garde,
Afin que je ne me manque de rien,
D'aucun bien,
Il me fait paître sans relâche
C'est là que pousse l'herbe savoureuse
De sa parole salutaire.

2. Air

À la fontaine d'eau pure, il me mène
Qui me désaltère.
C'est son esprit saint de dévotion
Qui réjouit mon âme.
Il me conduit sur le bon chemin
De ses commandements sans me lâcher
Pour l'amour de son nom.

3. Arioso et récitatif

Bien que j'erre dans la vallée des ténèbres,
Je ne crains aucun malheur,
Dans la persécution, la souffrance, l'affliction
Et les perfidies de ce monde;
Car tu es constamment à mes côtés,
Ta houlette et ton bâton m'apportent le réconfort,
Je peux me remettre à ta parole.

4. Duo

Tu apprêtes une table devant moi,
Face à mes ennemis en tous lieux,
Tu me donnes fraîcheur et courage,

1. Coro

Mi Señor es mi buen pastor,
Me mantiene en su cabaña
Dande no me falta
Ningún bien,
Me constantemente me apacenta
Con lo que la buena hierba medra,
Su salvífica Palabra.

2. Aria

Al agua pura me lleva
Que me alivia.
Esto es Su Santo Espíritu
Que me anima.
El me conduce por el camino recto,
Sin dejar Sus mandamientos
Por Su propio nombre.

3. Arioso e recitativo

Por más que camine por el oscuro valle
Ningún mal temo,
La persecución, los sufrimientos y la aflicción
O de la malicia de este mundo
Pues siempre Tú junto a mí estás,
Tu cayado y báculo me consuelan,
En Tu palabra confío.

4. Dueto

Para mí preparas Tú una mesa
Ante mis enemigos por doquier,
Firme haces mi corazón y lo animas

Mein Haupt tust du mir salben
Mit deinem Geist, der Freuden Öl,
Und schenkest voll ein meiner Seel
Deiner geistlichen Freuden.

5. Choral

Gutes und die Barmherzigkeit
Folgen mir nach im Leben,
Und ich werd bleiben allezeit
Im Hause des Herren eben,
Auf Erd in christlicher Gemein
Und nach dem Tod da werd ich sein
Bei Christo, meinem Herren.

My head hast thou anointed
With thine own Spirit's joyful oil,
And thou dost pour full this my soul
With thy spiritual galdness.

5. Chorale

5

His goodness and his mercy shall
Attend me through my lifetime,
And I will evermore abide
Within the Lord's own dwelling,
On earth in Christian company,
And after death there will I be
With Christ, my Lord and Master.

BWV 113

1. Coro

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,
Du Brunnquell aller Gnaden,
Sieh doch wie ich in meinem Mut
Mit Schmerzen bin beladen
Und in mir hab der Pfeile viel,
Die im Gewissen ohne Ziel
Mich armen Sünder drücken.

1. Chorus (Chorale)

6

Lord Jesus Christ, thou highest good,
Thou wellspring of all mercy,
O see how I within my heart
With sorrows am sore laden
and bear the pangs of many darts,
Which in my conscience endlessly
Oppress this wretched sinner.

2. Choral

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf daß ich nicht für großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.

2. Chorale

7

Have mercy on me in such grief,
This weight lift from my bosom,
Since thou for it hast paid in full
Upon death's tree of sorrow,
That I may not with grievous woe
Amidst my sins to ruin go,
Nor evermore lose courage.

Tu oins ma tête
De ton esprit, de l'huile de la joie,
Et tu remplis mon âme
Des joies spirituelles.

5. Choral

Le bien et la miséricorde
M'accompagnent tout au long de ma vie,
Et je demeurerai à jamais
Dans la maison du Seigneur,
Sur la terre dans la communauté des chrétiens
Et après la mort, je serai
Auprès de Jésus-Christ, mon Seigneur.

Y mi cabeza unges
Con Tu Espíritu, el aceite de la alegría,
Y a mi alma concedes
Tus espirituales gozos.

5. Coral

El bien y la misericordia
Conmigo en la vida son
Y yo en todo momento permaneceré
En la casa del Señor,
En la comunidad cristiana en esta vida
Y tras la muerte me encontraré
Con Cristo, mi Señor.

1. Chœur (choral)

Seigneur Jésus-Christ, bien suprême,
Source de toutes grâces,
Vois donc de combien de douleurs
Dans mon courage, je suis accablé
Et combien j'ai en moi de flèches
Qui m'oppriment, moi, pauvre pécheur,
Dans ma conscience, sans but.

2. Choral

Aie pitié de moi sur qui pèse un tel fardeau,
Enlève-le de mon cœur
Puisque tu l'as expié
Sur la croix de par ton agonie
Afin que je ne périsse pas dans de grandes douleurs
Dans mes péchés
Et que je ne me décourage plus éternellement.

1. Coro (coral)

Señor Jesucristo, supremo bien
Tú, manadero de todas las gracias,
Mira cómo en mi ánimo
De dolores cargado voy
Y cómo en mí muchas saetas llevo
Que en la conciencia sin destino
A mí, mísero pecador, me laceran.

2. Coral

Ten piedad de mí por tal carga,
Quítala de mi corazón,
Pues que Tú por ella penado has
En la cruz con dolores de muerte;
Que el gran dolor no sea
Que por mis pecados no perezca
Ni por siempre abatido quede.

3. Aria

Fürwahr, wenn mir das kömmet ein,
Daß ich nicht recht vor Gott gewandelt
Und täglich wider ihn mißhandelt,
So quält mich Zittern, Furcht und Pein.
Ich weiß, daß mir das Herz zerbräche,
Wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.

4. Recitativo e Choral

Jedoch dein heilsam Wort, das macht
Mit seinem süßen Singen,
Daß meine Brust,
Der vormals lauter Angst bewußt,
Sich wieder kräftig kann erquicken.
Das jammervolle Herz
Empfindet nun nach tränenreichem Schmerz
Den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;
Sein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,
Daß mir das Herze wieder lacht,
Als wenns beginnt zu springen.
Wie wohl ist meiner Seelen!
Das nagende Gewissen kann mich nicht länger quälen,
Dieweil Gott alle Gnad verheißt,
Hiernächst die Gläubigen und Frommen
Mit Himmelsmanna speist,
Wenn wir nur mit zerknirschtem Geist
Zu unserm Jesu kommen.

5. Aria

Jesus nimmt die Sünder an:
Süßes Wort voll Trost und Leben!
Er schenkt die wahre Seelenruh
Und rufet jedem tröstlich zu:
Dein Sünd ist dir vergeben!

3. Aria 8

In truth, when I before me see
The wrongs I unto God committed,
How daily I've him sore offended,
I'm vexed by trembling, fear and pain.
I know my heart would now be broken,
If me thy word no hope did promise.

4. Recitative and Chorale 9

But now thy healing word assures,
Within me sweetly singing,
That this my breast,
Which once did nought but anguish know,
Shall find again new strength and courage.
My sorrow-laden heart
Perceiveth now, the many tears of pain now past,
The radiant beams of Jesus' eyes of mercy;
His word to me hath so much comfort brought,
That once again my heart doth laugh
As though it would be dancing.
How blest is now my spirit!
My conscience, faint and fearful, can me no longer torture,
Since now God all his grace hath pleged,
Who soon the faithful and the righteous
Shall heaven's manna feed,
If we but with remorseful souls
Draw nigh to Jesus' presence.

5. Aria 10

Jesus sinners doth accept:
Soothing word of life and comfort!
He gives to all their soul's true peace
And calls with comfort to each one:
Thy sin is thee forgiven.

3. Air

En vérité, quand je m'aperçois,
Que je ne me comporte pas comme il se doit devant Dieu
Et que j'agis chaque jour contre sa volonté,
Angoisse, crainte et tourment me torturent alors.
Je sais que mon cœur se briserait
Si ta Parole ne m'apportait pas le réconfort.

4. Récitatif et choral

Cependant ta parole salutaire
Fait par ses doux accents
Que mon âme
Qui était auparavant consciente par pure crainte,
Puisse se réconforter vigoureusement.
Le cœur rempli d'affliction
Ressent maintenant après les douleurs et les larmes
La clarté lumineuse du regard miséricordieux de Jésus;
Sa parole m'a apporté tant de réconfort
Que mon cœur a retrouvé le sourire
Comme s'il se remettait à battre.
Quelle bonheur est dans mon âme!
La conscience qui me rongeait, ne me tourmente plus
Puisque Dieu promet toutes les grâces,
Et bientôt apportera la manne céleste
Aux croyants et aux fidèles,
Si nous venons à Jésus
Dans un esprit contrit.

5. Air

Jésus accepte les pécheurs:
Quelle douce parole remplie de consolation et de vie!
Il dispense la vraie paix de l'âme
Et réconforte chacun en lui rappelant:
Ton péché t'a été pardonné.

3. Aria

Ciertamente, si eso me sucediera
Que ante Dios rectamente no anduviera
Y diariamente lo vuelva a ofender,
El temblor, el miedo y las ansias me torturen.
Lo sé, que el corazón se me partiría
Si Tu Palabra consuelo no me prometiera.

4. Recitativo y coral

No obstante Tu salvífica Palabra
Con su dulce cantar haga
Que mi pecho
Del crudo temor consciente
De nuevo fuerte alivio sienta.
El afligido corazón
Siente ahora, tras el lacrimoso dolor
El resplandor de la mirada de Gracia de Jesús;
Su Palabra tanto consuelo me ha traído
Que mi corazón nuevamente ríe
Como si se pusiera a saltar.
¡Cuán bien mi alma siente!
El roer de la conciencia no me aflige ya,
Pues que Dios toda Gracia promete,
Aquí a los creyentes y piadosos
Con celestial maná alimenta
Cuando con compungido espíritu
A nuestro Jesús vamos.

5. Aria

Jesús a los pecadores acepta:
¡Cuán dulce Palabra plena de consuelo y vida!
El la verdadera paz del alma concede
Y a cada uno consolando dice:
Tu pecado te es perdonado.

6. Recitativo

Der Heiland nimmt die Sünder an:
Wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren!
Er ruft: Kommt her zu mir,
Die ihr mühselig und beladen,
Kommt her zum Brunnquell aller Gnaden,
Ich hab euch mir zu Freunden auserkoren!
Auf dieses Wort will ich zu dir
Wie der bußfertge Zöllner treten
Und mit demütgem Geist: Gott, sei mir gnädig!
beten.
Ach, tröste meinen blöden Mut
Und mache mich durch dein vergoßnes Blut
Von allen Sünden rein,
So werd ich auch wie David und Manasse,
Wenn ich dabei
Dich stets in Lieb und Treu
Mit meinem Glaubensarm umfasse,
Hinfort ein Kind des Himmels sein.

7. Aria (Duetto)

Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch
Wormit ich deinen Zorn erreget,
Zerbrich das schwere Sündenjoch,
Das mir der Satan auferleget,
Daß sich mein Herz zufriedengebe
Und dir zum Preis und Ruhm hinfort
Nach deinem Wort
In kindlichem Gehorsam lebe.

8. Choral

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß

6. Recitative 11

The Savior sinners doth accept:
How lovely to mine ears this sentence ringeth!
He calls: Come unto me,
All ye who labor and are burdened,
Come to the wellspring of all mercy,
For I have chosen you as my companions!
Upon this word I would to thee
Come forth just like the contrite taxman
And with a humble heart "God grant me mercy!"
beg thee.
Ah, comfort this my foolish mind
And make me through the blood which thou hast poured
From all my sins now clean,
And I will follow David and Manasseh,
When I like them
Have e'er in love and trust
Within mine arms of faith embraced thee
And shall a child of heaven be.

7. Aria (Duet) 12

Ah Lord, my God, forgive me still,
For all I've done to stir thine anger,
And break the heavy yoke of sin
Which Satan now hath laid upon me,
So that my heart may rest contented
And to thy praise and fame henceforth
Be to thy word
With cildlike faith and trust obedient.

8. Chorale 13

Firm me with thine own Spirit's joy,
Heal me with thine own wounding,
Wash me with thine own sweat of death

6. Récitatif

Le Sauveur accepte les pécheurs:
Quel délice d'entendre ses paroles!
Il appelle: Venez à moi
Vous qui êtes accablés et ployés sous le fardeau,
Venez à la source de toutes grâces,
Je vous ai élus comme amis!
À ces paroles, je veux m'avancer vers toi
Comme le publicain repentant
Et prier en toute humilité «Dieu, aie pitié de moi!»
Ah! réconforte mon courage stupide
Et purifie-moi de tous mes péchés
Par ton sang versé,
Je serai ainsi comme David et Manassé
Si je t'étreins constamment
Avec amour et fidélité
Dans mes bras de croyant,
Devenant ainsi un enfant du ciel.

6. Recitativo

El Salvador toma los pecados:
¡Cuán amorosa suena la palabra a mis oídos!
El dice: ¡venid aquí a mí,
Quienes estéis cansados y cargados,
Venid al manadero de todas las gracias,
Como amigos os he elegido!
Al oír esta palabra a Ti quiero ir
Cual el publicano arrepentido llegarme
Y con espíritu de humildad rezar: „Dios me sea clemente".
Ay, consuela mi necio ánimo
Y purifícame por Tu sangre derramada
De todos los pecados,
Así con David y Manasé
Cuando allí
A Ti por siempre en amor y fidelidad
Con los brazos de mi fe Te abrace
En adelante un hijo del Cielo sea.

7. Air (duo)

Ah! Seigneur Dieu, pardonne-moi
Pour ce qui suscite ton courroux,
Brise le joug pesant du péché
Que Satan m'impose,
Que mon cœur se contente de ce qui est
Et que je vive désormais selon ta Parole
Pour ta louange et ta gloire
Dans une obéissance d'enfant.

7. Aria (dueto)

¡Ay Señor, mi Dios, perdóname!
Por haber despertado Tu cólera,
Quiebra el pesado yugo del pecado
Que Satán me ha colocado
Para que mi corazón se contente
Y por Tu honor y galardón en adelante
Según Tu Palabra
En infantil obediencia viva.

8. Choral

Que ton esprit de joie me fortifie,
Guéris-moi par tes blessures,
Lave-moi avec la sueur de ton agonie

8. Coral

Fortaléceme con Tu Espíritu de alegría,
Sáname con tus heridas,
Lávame con el sudor de Tu agonía,

In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,
In wahrem Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten!

At my last hour's coming;
And take me then, when thou dost please,
Sincere in faith hence from the world
Unto thy chosen people!

BWV 114

1. Coro

Ach, lieben Christen, seid getrost,
Wie tut ihr so verzagen!
Weil uns der Herr heimsuchen tut,
Laßt uns von Herzen sagen:
Die Straf wir wohl verdienet han,
Solchs muß bekennen jedermann,
Niemand darf sich ausschließen.

1. Chorus 14

Ah, fellow Christians, be consoled,
Why are ye so despondent!
Since now the Lord doth punish us,
Let us sincerely say it:
Chastisement have we well deserved,
This must we one and all confess,
Let no one be expected.

2. Aria

Wo wird in diesem Jammertale
Vor meinen Geist die Zuflucht sein?
Allein zu Jesu Vaterhänden
Will ich mich in der Schwachheit wenden;
Sonst weiß ich weder aus noch ein.

2. Aria 15

Where will within this vale of sorrow
My spirit find its refuge now?
Alone in Jesus' hands paternal
Will I in weakness seek refuge;
I know no other place to go.

3. Recitativo

O Sünder, trage mit Geduld,
Was du durch deine Schuld
Dir selber zugezogen!
Das Unrecht säufst du ja
Wie Wasser in dich ein,
Und diese Sünden-Wassersucht
Ist zum Verderben da

3. Recitative 16

O sinner, hear with patient heart
What thou through thine own fault
Upon thyself hast summoned!
Injustice dost thou drink
Like water to thyself,
And this, thy thirsting after sin,
Is for corruption made

Lorsque sera venue ma dernière heure;
Et un jour, animé d'une foi véritable, arrache-moi de ce monde,
Quand il te plaira,
Et laisse-moi rejoindre tes élus.

En mi hora postrera.
Y tómame entonces, si te place,
Del mundo, en verdadera fe
Entre Tus elegidos.

1. Chœur

Ah, chers chrétiens, soyez sans crainte,
Pourquoi vous découragez-vous ainsi!
Puisque le Seigneur nous met à l'épreuve,
Disons du fond du cœur:
Nous avons bien mérité la punition
Voilà ce que chacun doit reconnaître,
Personne n'a le droit de s'exclure.

1. Coro

¡Ay, amados cristianos, sentid consuelo,
Cómo podéis así apocaros!
Si el Señor nos plaga
Exclamemos de corazón:
El castigo bien merecido hemos,
Eso ha de reconocer cualquiera,
Nadie debe excluirse.

2. Air

Où se trouve dans cette vallée des larmes,
Le refuge pour mon âme?
C'est vers Jésus que je veux me tourner
Dans ma faiblesse;
Sinon je ne sais que faire.

2. Aria

¿Dónde en este valle de lágrimas
De mi espíritu el refugio está?
Sólo a las paternales manos de Jesús
Volverme quiero en la debilidad;
De lo contrario perdido estoy.

3. Récitatif

Ô pécheur, endure avec patience
Ce que tu t'es attiré
De ta propre faute!
Tu t'abreuves d'injustice
Comme si tu buvais de l'eau,
Et cette hydropisie du péché
Sera ta perte

3. Recitativo

¡Oh pecador, soporta con paciencia
Lo que por tu culpa
Te has merecido!
La injusticia tú mismo tragas
Como si fuese agua
Y esta morbosa sed
Para perdición es,

Und wird dir tödlich sein.
Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,
Gott gleich zu werden;
Wie oft erhebst du dich mit schwülstigen
Gebärden,
Daß du erniedrigt werden mußt.
Wohlan, bereite deine Brust,
Daß sie den Tod und Grab nicht scheut,
So kömmst du durch ein selig Sterben
Aus diesem sündlichen Verderben
Zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

4. Choral

Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,
Es fall denn in die Erden;
So muß auch unser irdscher Leib
Zu Staub und Aschen werden,
Eh er kömmt zu der Herrlichkeit,
Die du, Herr Christ, uns hat bereit'
Durch deinen Gang zum Vater.

5. Aria

Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange,
Wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange,
Es muß ja so einmal gestorben sein.
Mit Simeon will ich in Friede fahren,
Mein Heiland will ich mich in der Gruft bewahren
Und ruft mich einst zu sich verklärt und rein.

6. Recitativo

Indes bedenke deine Seele
Und stelle sie dem Heiland dar;
Gib deinen Leib und deine Glieder
Gott, der sie dir gegeben, wieder.

And will lead thee to death.
For pride did long ago eat of forbidden fruit,
To be God's equal;
How oft thou risest up with pround and pompous
bearing,
And must be humbled in thy turn!
Go forth, make ready now thy heart
That it may death and grave not fear,
Then shalt thou come through death most blessed
Forth from thy sin's corrupt codition
To innocence and majesty.

4. Chorale 17

No fruit the grain of wheat will bear
Unless to earth it falleth;
So must as well our earthly flesh
Be changed to dust and ashes,
Before it gain that majesty
Which thou, Lord Christ, for us hast made
Through thy path to the Father.

5. Aria 18

Thou shalt, O death, make me no longer anxious.
If I through thee my freedom would accomplish,
Then I, indeed, one day must death endure.
With Simeon will I in peace then journey,
My Savior shall within the grave protect me
And summon me at last transformed and pure.

6. Recitative 19

Till then be mindful of thy spirit
And give it to thy Savior's care;
Return thy body and thy limbs to
God, who himself did give them to thee.

Et te sera mortelle.
L'orgueil goûta jadis du fruit défendu
Pour devenir semblable à Dieu;
Combien de fois ne t'élèves-tu pas en grande
pompe
Pour être alors abaissé.
Allons, prépare ton cœur
Pour qu'il ne craigne pas la mort ni la tombe,
Tu sortiras ainsi par cette mort sainte
De cette perdition pécheresse
Pour accéder à l'innocence et à la gloire.

4. Choral

Le grain de blé ne porte aucun fruit
S'il n'est pas mis en terre;
Note enveloppe mortelle doit aussi
Devenir cendre et poussière
Avant de parvenir à la gloire
Que tu nous as préparée, Seigneur Jésus-Christ,
Par ta montée au Père.

5. Air

Ô mort, tu ne me fais plus peur,
Si j'atteins la liberté par toi,
Il faut bien en passer par la mort.
Avec Siméon, je veux aller en paix,
Mon Sauveur veillera sur moi dans la tombe
Et m'appellera un jour à lui, transfiguré et pur.

6. Récitatif

Songe jusque-là à ton âme
Et présente-la à ton Sauveur;
Rends ton corps et tes membres
À Dieu qui te les avait donnés.

Pues mortal es para ti.
El orgullo de la prohibida fruta come
Para a Dios igualar;
Cuán frecuentemente te alzas con arrogante
gesto
Sino para llegar a ser humillado.
Pues bien, ensancha tu pecho,
Que no tema muerte ni sepultura
Así, gracias a una buena muerte
De tu pecadora perdición
A la inocencia y la gloria accederás.

4. Coral

Ningún fruto el grano de trigo dará
A no ser que en la tierra caiga;
Así también nuestro terrenal cuerpo
En polvo y ceniza ha de convertirse
Antes de llegar a la gloria
Que Tú, Señor Cristo, nos has preparado
Yendo Tú mismo al Padre.

5. Aria

Oh muerte, no me inspiras temor,
Si a través de ti la libertad adquiero,
Necesariamente hemos de morir.
Con Simón en paz quiero ir,
Mi salvador en la sepultura me protegerá
Y a Sí me llamará iluminado y puro.

6. Recitativo

Empero considera tu alma
Y preséntala al Salvador,
Devuelve tu cuerpo y tus miembros
A dios, quien te los dio.

Er sorgt und wacht,
Und so wird seiner Liebe Macht
Im Tod und Leben offenbar.

7. Choral

**Wir wachen oder schlafen ein,
So sind wir doch des Herren;
Auf Christum wir getaufet sein,
Der kann dem Satan wehren.
Durch Adam auf uns kömmt der Tod,
Christus hilft uns aus aller Not.
Drum loben wir den Herren.**

He cares and tends.
And thus will his own love's great might
In death and life be manifest.

7. Chorale

**In waking or in slumbering
We are, indeed, God's children;
In Christ baptism we receive,
And he can ward off Satan.
Through Adam to us cometh death,
But Christ frees us from all our need.
For this we praise the Master.**

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".

Il prend soin et veille
Et ainsi la puissance de son amour
Se manifeste dans la mort et la vie.

7. Choral

Que nous soyons éveillés ou endormis,
Nous appartenons au Seigneur;
Nous avons été baptisés sur le Christ
Qui peut résister à Satan.
La mort est venue sur nous à cause d'Adam,
Mais le Christ nous sort de toute la détresse.
Louons ainsi le Seigneur.

El cuida y vela
Y así el poder de su amor
En la muerte y en la vida se revela.

7. Coral

Nosotros velando o durmiendo
Del Señor somos;
Puesto que en Cristo bautizados estamos
Atacar puede Satán.
Por Adán nos vino la muerte.
Cristo en toda necesidad nos ayuda,
Por eso al Señor alabamos.

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.

DEUTSCH

Der Herr ist mein getreuer Hirt BWV 112

Entstehung: zum 8. April 1731
Bestimmung: Sonntag Misericordias Domini
Text: Wolfgang Meuslin (? - 1531), nach Psalm 23
Gesamtausgaben: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

Am Sonntag „Misericordias Domini“ (s. die Einführung zu Kantate BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27) wurde in Leipzig das Evangelium vom guten Hirten gelesen (Joh. 10, 12-16). Im Vorfeld der mit den Worten „Ich bin der gute Hirt“ beginnenden Rede hat Jesus einem Blindgeborenen das Augenlicht geschenkt. Weil dies auch noch am Sabbat geschah, entspannt sich ein heftiger Disput mit den Pharisäern, an dessen Ende Jesus zu verschiedenen Vergleichen seiner Person und Aufgabe in der Welt greift. Dabei benutzt er das in Israel, aber auch noch in den Stadtgesellschaften des 18. Jahrhunderts durchaus geläufige Bild von Hirten und Schafen und bezieht es auf ein Fürsorge- und Vertrauensverhältnis des Untergebenen gegenüber dem Herrn. Sicher hat der Evangelist auch den Psalm (Nr. 23) gekannt, wo dieser Vergleich bereits vorkommt.

Alle drei Kantaten, die Bach für diesen Sonntag zur musikalischen Unterstützung des Evangeliums schrieb, benutzen dieses Bild. Ja, es drängte sich geradezu auf, weil in der barocken Kunst der Topos der idyllischen Landschaft, in die auch Herden und Hirten gehörten, als Allegorie idealen, sorgenfreien und geläuterten Lebens geläufig war.

Im Gegensatz zu den Kantaten der Vorjahre (BWV 104: 1724, 85: 1725) griff Bach diesmal zu einem Choral, der sich wiederum an den Text des Psalms anlehnt. Bach vertonte alle fünf Strophen im Wortlaut, ohne Zufügungen, Umdichtungen und Paraphrasen, wie insgesamt nur zehnmal in seinem Kantatenwerk. Die Kantate gehört denn auch zu jenen Stücken, mit denen Bach seinen Ostern 1725 abgebrochenen Choralkantaten-Jahrgang ergänzte. Gesungen wurde der Choraltext auf die Weise des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, des „Gloria deutsch“ also, dessen Melodie seit 1539 bekannt und geläufig war.

Den Eingangschor umgibt ein konzertantes Stück für Hörner, Oboi d’amore und Streicher; Anklänge an den Choral hört man im Instrumentalsatz lediglich zum Auftakt der Horn- und der Continuopartie. Der Cantus firmus wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen und von den anderen Stimmen freithematisch unterlegt. Die folgende Arie (Nr. 2) ruft das Bild des schalmeien- (Oboe d’amore-) blasenden Hirten hervor, der die Seele (Altstimme) liebevoll zum reinen Wasser weist. Der dritte Satz ist zweigeteilt. Zunächst befindet man sich mit Baß und Continuo bildlich auf der Wanderung durchs finstre Tal. Danach fährt Bach in rezitativischer Form fort; Streicherbegleitung umglänzt die Gewißheit des Verfolgten und weist zugleich hin auf den, der die Rettung bringen wird. Ein tänzerisches Duett („unverzagt und frisch“) mit insistierender Motivik und freudenvollen Koloraturen ist die Folge (Nr. 4), wobei sich hinter der Thematik der Singstimmen, zieht man einige Füll- und Verbindungstöne ab, die Choralmelodie verbirgt. Im Abschlußchoral erhält das zweite Horn eine eigene Stimme und betont damit den festlichen Charakter der Kantate.

*

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut BWV 113

Entstehung: zum 20. August 1724
Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Bartholomäus Ringwaldt (1588). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 2 und 8 (Sätze 1, 2 und 8) und 4 (innerhalb des Satzes 4); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 3 bis 7.
Gesamtausgaben: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

Im Einführungstext zur Kantate BWV 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 32) haben wir auf die herausragende Rolle des Chorals in Bachs geistlichen Kantaten hingewiesen. Der Choral stellt eine Art Verbindung her von der Musik der Gemeinde zur figuralen Kunstmusik und hatte, wie Martin Petzoldt es ausdrückt, „katechetische Funktion“: „die Hörer werden durch die geschickte Auswahl einer Strophe, die sie kennen, zum Wiedererkennen des theologisch weniger bekannten Materials des gesamten Kantatentextes gelockt und verleitet“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 3, Stuttgart 1999, S. 138 f.). Bach legte, wie Petzoldt an gleicher Stelle betont, bei der Auswahl der Texte großen Wert auf ihre Nähe zur Luther-Bibel und deren Auslegung, wie sie im fünfbändigen Kompendium „Bibel-Erklärung“ des fürstlich-sächsischen Oberhofpredigers Johannes Olearius weit verbreitet war und sich auch in Bachs Bibliothek befand.

Im Fall der vorliegenden Choralkantate ergibt sich eine besondere und dadurch exemplarisch enge Beziehung zwischen dem Evangelium, dem Choral und dem Kantatentext. Gelesen wurde am 11. Sonntag nach Trinitatis das bekannte Gleichnis vom Pharisäser und Zöllner (Luk. 18, 9-14) im Tempel, in dem der eine sein Gebet als Rechtfertigung seiner selbst, der andere als schlichte Bitte um Gnade verfaßt. Jesus fragt, welcher von beiden wohl gerechter gehandelt habe. Der Choral, ein Bußlied aus dem späten 16. Jahrhundert, ist so gewählt, daß sein Text, natürlich, Partei für den Demütigen ergreift – den, der sich selbst erniedrigt. Zugleich bittet damit die Gemeinde der Hörenden um Gnade und, in einer sogleich angeschlossenen zweiten Choralstrophe, um Erbarmen. Bach weist hier den Vortrag des Chorals der Alt-Stimme zu und ergänzt den Trio-Satz, den man sich auch als Orgelchoral vorstellen könnte, mit stets abwärts („In meinen Sünden untergeh“) weisender Motivik in den unisono geführten Violinen.

Vielleicht, weil das Gebet des Zöllners fünf Worte („Gott, sei mir Sünder gnädig“) umfaßt, folgen dann fünf Sätze mit madrigalischem Text. Ausführlich wird das Verhältnis von Sünde und Gnade behandelt. Dennoch bleibt die Bindung an den Choral bestehen. So beginnt der Text der Sätze 3 und 4 erneut mit einer Choralzeile; in Nr. 4 hat der Baß-Solist sogar die Choralmelodie zu singen, bevor er, nun in rezitativischer Form, über Angst und Trost nachdenkt. Im fünften Satz, einer freudig bewegten, geradezu erleichterten Arie mit virtuoser Solo-Flöte, singt der Tenor – nachdem er der „Seelenruh“ mit einem langgehaltenen Ton Ausdruck verliehen hat – ebenfalls eine Zeile der Choralmelodie, jedoch auf einen in diesem Choral nicht vorkommenden Text: „Dein Sünd ist dir vergeben“ – die ebenfalls aus fünf Worten bestehende Antwort auf die Bitte des Zöllners?

Schließlich enthält auch die Arie Nr. 7 Choralzitate: zunächst Text und (ausgezierte) Melodie der ersten Zeile, später nur die Melodie, jedoch wieder auf freie Texte. Im Stil eines *Kleinen Geistlichen Konzerts* unterstützt die Sopranstimme den Alt in heftiger Bewegung beim Ein-

geständnis, Gottes Zorn erregt zu haben. Damit aber nicht genug: Zuvor, im Rezitativ Nr. 6, hatte der Kantatentext die Bitte des Zöllners aus dem Evangelium sogar wörtlich zitiert. Diesen Satz umgab Bach mit einem feierlichen Streicherchor, der einsetzt, sobald der Tenor die Annahme der Sünder durch den Heiland verkündet hat. Solchermaßen bestärkt, darf Bach das Stück gleichsam in eine andere Sphäre heben. Und er gewinnt zusätzliche Mittel, um mit Hilfe von Harmonisierung und Stimmführung besonders wichtige Passagen des Textes auszudeuten: chromatische Eintrübung für „Mühselig und beladen", Aufwärtsführung der Stimme für „will ich zu dir treten", pochende Tonrepetitionen für das Bekenntnis der Bußfertigkeit.

Ähnliche gestische Momente hatte es schon im Eingangschor gegeben, weniger in der auffallend homophon gehaltenen vokalen Partie, die den Choral zeilenweise vorträgt, sondern im instrumentalen Satz. Gewiß ist das Motiv der Oboen d'amore der ersten Choralzeile nachgebildet – sollte man aber in den stetig nach unten sich bückenden Seufzermotiven und in dem rastlosen Eilen der Violinen nicht die Lebenshaltung des Sünders erkennen, der Gott um Gnade bittet?

*

Ach, lieben Christen, seid getrost BWV 114

Entstehung: zum 1. Oktober 1724
Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Gigas (1651; Strophe 1 bereits bei David Spaiser, 1621). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 3 und 6 (Sätze 1, 4 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2, 4 und 5 (Sätze 2, 3, 5 und 6).
Gesamtausgaben: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

So dicht und zwingend sich Evangelium, Choral und Text in der zuvor betrachteten Kantate verflochten, um so schwieriger scheint es nun hier, solche Bezüge herzustellen. Die Kantate entstand nur sechs Wochen nach BWV 113, gehört also ebenfalls dem Choralkantaten-Jahrgang an und verlangt – ein weiteres, wenn auch äußerliches gemeinsames Merkmal – einen versierten Flötisten wie in mehreren in diesen Wochen musizierten Kantaten (s. Einführung zu BWV 94, EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 30). Daß dieser Musiker vermutlich auch die in den Rahmensätzen die Sopranpartie stützende Hornstimme geblasen hat, kann aus der Anweisung „Chorus tacet" in der erhaltenen Flötenstimme geschlossen werden.

Das Lied von Johann Gigas wurde auf die Melodie „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" gesungen. Die erste Zeile dieses Chorals besteht aus einer Reihung von Terz- und, doppelt genommen, Quintintervallen. Aus ihnen entwickelt Bach die Motive für den Baß (mit einem insistierenden Rhythmus aus durchgehenden Sechzehntelnoten) sowie für die 1. Violin-/Oboenstimme. Zu dem sich daraus entwickelnden Instrumentalsatz singt der Chor zeilenweise den Choral; Bach hebt durch unterschiedliche musikalische Behandlung (gehaltene Töne,

Bewegung, Wiederholung) die Schwerpunktbegriffe einzelner Zeilen hervor: „Getrost“, „Verzagen“, „von Herzen“. Die anschließende Arie wäre auch ohne geistlichen Text ein musikalisches Kleinod – ein Wechsel zwischen höchster Empfindsamkeit, erinnernd an das „Benedictus“ der h-Moll-Messe, und einem virtuosen Konzertsatz. Dieser Kontrast entspricht dem Text: hier das Jammertal, dort die freudig verzückte, freilich im Da Capo wieder schwindende Aussicht auf Jesu Vaterhände. Im folgenden Rezitativ nimmt der Text Bezug auf das Evangelium des Sonntags und spricht die „Sünden-Wassersucht“ an. Im Evangelium (Lk. 14, 1-11) hatte Jesus einen Wassersüchtigen geheilt und zur Bescheidenheit gemahnt – gegenüber „schwülstigen Gebärden“ läßt Bach die Baßstimme, zur Illustration des Wortes „erniedrigt“, tonleiterartig abwärts streben.

Die nun folgende, in continuogestützter Schlichtheit vorgetragene Choralstrophe markiert, wie so oft in den zentralen Sätzen von Bachs Kantaten, einen Wendepunkt. Angesprochen wird der Weg, auf dem der Leib aus Staub und Asche zum Vater findet. Daß nun eine Arie im gewißhaft befreiten und im Pochen des Basses gefestigten Ton folgt, ergibt sich daraus fast zwangsläufig. Ein ausdrucksvolles Rezitativ leitet zum Schlußchoral über. Seine ganze satztechnische Kunst bietet Bach auf, um das Wort „Satan“ durch entsprechende Chromatik zu verdüstern und dem Text „Durch Adam auf uns kömmt der Tod“ eine über das immense Intervall einer Undezime (elf Töne!) führende Baßlinie zu unterlegen. Diese Aufwärtsbewegung ist Ziel und Konsequenz, was der Text schon im Zentrum der Kantate ausgesprochen hatte: der Tod ist Übergang aus Staub und Asche hinauf zur Herrlichkeit Gottes.

The Lord is now my shepherd true BWV 112

Composed for: 8 April 1731
Performed on: Misericordias Domini (second Sunday after Easter)
Text: Wolfgang Meuslin (? - 1531), after Psalm 23
Complete editions: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

In Leipzig the Gospel reading for the second Sunday after Easter, *Misericordias Domini* (s. introduction to Cantata BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE vol. 27), was that of the good shepherd (John 10, 12-16). Before the speech that begins with the words "I am the good shepherd", Jesus had healed a blind man. Because this happened on the Sabbath of all days, Jesus came in for a fierce dispute with the Pharisees, at the end of which he resorted to various comparisons to explain his role and mission in the world. For this he evoked the image of the shepherd and his flocks, which was quite a common sight in Israel and still familiar to eighteenth-century urban society, and related it to a relationship of trust and care between master and servant. The evangelist must have known Psalm 23, which already features this comparison.

All three cantatas that Bach wrote for this Sunday as musical confirmation of the Gospel, take up this image. Actually there was no getting away from it, because in baroque art the topic of the idyllic landscape which included shepherds and sheep, was an allegory of an ideal, carefree and pure life.

Unlike the cantatas of previous years (BWV 104: 1724, 85: 1725), Bach opted for a chorale that followed the psalm text in this one. Bach used all five verses verbatim, without additions, rewordings and paraphrases, as he only did in ten of his cantatas. And so this cantata was one of the pieces Bach used to complete his chorale cantata cycle abandoned in Easter 1725. The chorale lyrics were set to the tune of *Allein Gott in der Höh sei Ehr,* the German Gloria, the melody of which had been known and familiar since 1539.

The opening chorus is surrounded by a concertante piece for horns, oboes d'amore and strings; in the instrumental setting the chorale is only alluded to at the beginning of the horn and continuo part. The cantus firmus is performed line by line in the soprano and accompanied by free themes in the other voices. The following aria (no. 2) evokes the image of the shawm (oboe d'amore) playing shepherd, who tenderly guides the soul (alto) to the water pure. The third movement has two parts. First bass and continuo take us through the vale of darkness. Then Bach continues with a recitative, with a string accompaniment sparkling around the pursued singer's certainty and pointing to the bringer of salvation. This results in a dance-like duet ("unafraid and fresh ") with an insistent motif and merry coloraturas (no. 4), while the themes of the singing voices, if we subtract a few fill-in and linking notes, conceal the chorale melody. In the final chorale the second horn has a voice of its own and uses it to emphasise the festive character of the cantata.

*

Lord Jesus Christ, thou highest good BWV 113

Composed for: 20 August 1724
Performed on: 11th Sunday after Trinity
Text: After the hymn with the same opening line by Bartholomäus Ringwaldt (1588). Identical wording: verses 1, 2 and 8 (movements 1, 2 and 8) and 4 (within

movement 4); reworded or extended (unknown author): verses 3 to 7.
Complete editions: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

In the introduction text for cantata BWV 100 *What God doth, that is rightly done* (EDITION BACHAKADEMIE vol. 32) we already pointed out the outstanding role of the chorale for Bach's sacred cantatas. This chorale bridges the gap between congregational music and figural art music and has, as Martin Petzoldt says, a "catechistic function": "The skilful selection of a verse they know seduces and tempts listeners to recognise theologically lesser known material of the full cantata lyrics" (*Die Welt der Bach-Kantaten,* vol. 3, Stuttgart 1999, p. 138 f.). In the same book Petzoldt emphasises that, in his selection of texts, Bach attached great importance to their proximity to the Luther Bible and the interpretation of the popular five-volume *Bibel-Erklärung* by royal Saxon court preacher Johannes Olearius, which Bach also had in his library.

In the case of this chorale cantata we find a special and hence exemplary relationship between the Gospel, the chorale and the cantata lyrics. The Gospel reading on this 11th Sunday after Trinity was the well-known parable of the Pharisee and the Publican (Luke 18, 9-14) in the temple, where the one prays to justify himself, the other to ask for mercy. Jesus asks which of the two is more justified. The chorale, a penitential hymn from the late 16th century, naturally has a text that takes the side of the self-effacing humble man. Simultaneously, the congregation asks the listener for mercy in this chorale, and in an extra second chorale verse, for compassion. Bach allocates the chorale to the alto voice and adds ever-descending motifs in the unison violins to the trio setting, which would also make a good organ chorale ("Amidst my sins to ruin go").

Perhaps because the publican's prayer has five words in German ("*Gott, sei mir Sünder gnädig*" – God be merciful to me a sinner), the chorale is followed by five movements with madrigal lyrics. The relationship between sin and mercy is discussed at length. Still, the link with the chorale remains. The lyrics of movements 3 and 4 begin with a new line of the chorale; in no. 4 the bass soloist even sings the chorale tune before contemplating on anguish and comfort in a recitative. In movement 5 – a merry, almost light-hearted, aria with a virtuoso solo flute – the tenor also sings a line of the chorale tune – after expressing his "soul's true peace" with a long note – albeit with lyrics that do not appear in this chorale: "Thy sin is thee forgiven" – again five words – the answer to the publican's prayer?

And finally, aria no. 7 quotes from the chorale, as well: first the text and (embellished) melody of the first line, later just the melody, but again with free texts. In the style of a *little sacred concerto* the soprano voice supports the greatly agitated alto in its confession that it has stirred God's anger. But that's not all: In recitative no. 6 the cantata lyrics quote the publican's prayer verbatim from the Gospel. Bach adds a festive string chorus to this movement, which sets in as soon as the tenor announces the Saviour's acceptance of the sinners. With this encouragement Bach lifts the composition more or less into a new sphere. And he gains new means to interpret major passages of the text through harmonisation and voice leading: dark harmonies for "labour and are burdened", rising voices for "I would to thee come forth", pounding tonal repetitions for the admission of penitence.

The opening chorus features similar gestures, albeit not so much in the striking homophonic vocal part that performs the chorale line by line, but in the instruments. The

motif of the oboes d'amore is definitely modelled on the first line of the chorale – but don't the constantly stooping sigh motifs and the restless hurrying of the violins express the humble stance of a sinner asking God for mercy?

*

Ah, fellow Christians, be consoled BWV 114

Composed for: 1 October 1724
Performed on: 17th Sunday after Trinity
Text: After the hymn with the same opening line by Johann Gigas (1651; verse 1 already David Spaiser, 1621). Verbatim: verses 1, 3 and 6 (movements 1, 4 and 7); reworded (by unknown poet): verses 2, 4 and 5 (movements 2, 3, 5 and 6).
Complete editions: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

In view of the dense and compelling interplay of Gospel, chorale and lyrics in the former cantata, it seems all the more difficult to find such associations here. Composed only six weeks after BWV 113, this cantata also belongs to the chorale cantata cycle and calls for a good flutist – another albeit superficial common hallmark – as do several of the cantatas performed in these few weeks (see introduction to BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). The note chorus tacet in the preserved flute part would suggest that this musician probably played the horn part supporting the soprano in the framing movements, as well.

The lyrics by Johann Gigas were set to the melody *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.* The first line of this chorale consists of a sequence of thirds and double fifth intervals. Bach uses this foundation to develop the motifs for the bass (with an insisting rhythm of continuous semiquavers) and for the first violin/oboe. The choir sings the chorale line by line accompanied by the instrumental setting based on this material; Through different musical devices (held notes, movement, repetition) Bach emphasises the focal terms of individual lines: "consoled", "despondent", "sincerely". The following aria would even be a musical gem without sacred lyrics – alternating between greatest sensitivity, which evokes the *Benedictus* of the B minor mass, and a virtuoso concerto setting. This contrast corresponds to the text: here the vale of sorrows, there the joyful, enraptured, but – in the da capo – fading prospect of Jesus' paternal hands. In the following recitative, the lyrics refer to the Sunday's reading and "thirsting after sin". In the Gospel reading (Luke 14, 1-11) Jesus had healed a man of dropsy and admonished the Pharisees to be humble – so, against "pompous bearing", Bach has the bass descending in scales to illustrate the word "humbled".

The following chorale verse, performed in continuo-accompanied simplicity, is a turning point, as is often the case in the central movements of Bach's cantatas. It alludes to the path on which the body, changed to dust and ashes, will find the Father. This is almost inevitably followed by an assertive, liberated aria with a sturdy, pounding bass. An expressive recitative takes us into the final chorale. Bach uses all his composition skills to darken the word "Satan" with corresponding chromatics and to set the text "Through Adam to us cometh death" to a bassline that spans the huge interval of an eleventh! This soaring rise is the goal and consequence of what the lyrics already alluded to at the centre of the cantata: Death is a transition from dust and ashes up to the glory of God.

Le Seigneur est mon fidèle berger BWV 112

Création: le 8 avril 1731
Destination: pour le dimanche Misericordias Domini
Texte: Wolfgang Meuslin (? - 1531), selon le Psaume 23
Éditions complètes: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

Le dimanche «Misericordias Domini» (voir l'introduction de la cantate BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 27), on lisait à Leipzig l'Évangile du Bon Berger (Jean 10, 12-16). Avant de commencer son homélie par les mots «Je suis le bon berger», Jésus redonna la vue à un aveugle-né. Et puisque ceci se passait en plus le jour de sabbat, une vive discussion s'enflamma avec les pharisiens. Jésus conclut cette controverse par différentes comparaisons sur sa personne et sa mission sur terre. Pour ce faire, il se réfère à l'image du berger et de ses moutons tout à fait courante en Israël, mais qui l'était encore dans les communautés urbaines du XXVIII^{ème} siècle et fait le lien avec le rapport d'assistance et de confiance existant entre le subalterne et son maître. L'Évangéliste connaissait certainement le Psaume (n° 23) dans lequel cette comparaison avait déjà été faite.

Toutes les trois cantates que Bach écrivit pour ce dimanche en guise d'encadrement musical de l'Évangile, mettent cette image à profit. Certes, cette image s'impose tout simplement, car le cliché du paysage idyllique dont les troupeaux et les bergers faisaient également partie, était courant dans l'art baroque et était représenté sous forme d'allégorie d'une vie idéale, purifiée et sans souci.

Contrairement aux cantates des années précédentes (BWV 104: 1724, 85: 1725), Bach a eu ici recours à un choral qui s'inspire pour sa part du texte du Psaume. Bach mit en musique l'intégralité des cinq strophes, sans adjonction, sans remaniement ni paraphrase, ce qu'il ne fit que dix fois au total dans son œuvre de cantates. Cette cantate fait en effet partie de ces morceaux qui permirent à Bach de compléter son cycle de cantates-chorals interrompu à Pâques 1725. Le choral est chanté sur la mélodie du cantique «Allein Gott in der Höh sei Ehr», le «Gloria allemand» donc, dont la mélodie était connue et courante depuis 1539.

Un morceau concertant pour cors, hautbois d'amour et cordes encadre le chœur d'entrée; le choral ne se rappelle à notre souvenir que dans le mouvement instrumental, alors que s'ouvre la partie des cors et de la basse continue. Le soprano interprète vers après vers le cantus firmus que les autres voix sous-tendent sur un thème libre. L'air suivant (n° 2) suscite l'image du berger qui, soufflant dans son pipeau (hautbois d'amour), indique tendrement à l'âme (alto) le chemin vers les eaux pures. Le troisième mouvement est divisé en deux parties. En premier lieu, la basse et le continuo traduisent l'image du cheminement à travers la vallée des ténèbres. Bach continue ensuite sous la forme du récitatif; l'accompagnement des cordes enveloppe la certitude du persécuté en lui indiquant en même temps le chemin vers celui qui lui apportera le réconfort. Le numéro suivant (n° 4) est un duo dansant («unverzagt und frisch», donnant fraîcheur et courage) qui se libère en motifs insistant et en vocalises exultant de joie. Cependant on découvre la mélodie qui se cache derrière la thématique des registres vocaux, si l'on retire quelques tons de remplissage et de liaison. Dans le choral final, le deuxième cor s'orne d'une voix propre en accentuant ainsi le caractère solennelle de la cantate.

*

Seigneur Jésus-Christ, bien suprême BWV 113

Création: le 20 août 1724
Destination: pour le 11ème dimanche après la Trinité
Texte: Selon le lied qui a le même début de Bartholomäus Ringwaldt (1588). Conservées mot pour mot: strophes 1, 2 et 8 (Mouvements 1, 2 et 8) et 4 (au sein du mouvement 4); remaniées voire élargies (auteur inconnu): strophes 3 à 7.
Éditions complètes: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

Dans le texte d'introduction à la cantate BWV 100 «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 32), nous avons fait remarquer le rôle éminent du choral dans les cantates d'église de Bach. Le choral est une sorte de liaison entre la musique de la paroisse et la musique artistique figurative et avait, comme l'exprime Martin Petzholdt, une «fonction catéchétique»: «Les auditeurs sont attirés et ont envie de reconnaître le matériel théologique moins connu de tout le texte de la cantate grâce au choix judicieux d'une strophe qu'ils connaissent» (Le monde des Cantates de Bach, Vol. 3, Stuttgart 1999, page 138 et suivante). Lors du choix des textes, Bach attachait beaucoup d'importance sur deux points, fait sur lequel Petzoldt met l'accent au même endroit –: il fallait que le texte soit très proche de la Bible de Luther et que son interprétation soit celle qui était connue et appréciée dans le compendium en cinq volumes «Bibel-Erklärung» (Explication de la Bible) de Johannes Olearius, prédicateur de la cour princière de Saxe, œuvre qui se trouvait dans la bibliothèque de Bach.

En ce qui concerne la cantate-choral ci présente, il existe une relation particulière et étroite, ayant ainsi une fonction d'exemple, entre l'Évangile, le choral et le texte de la cantate. Le 11ème dimanche après la Trinité, on lisait la parabole connue du pharisien et du publicain (Luc 18, 9-14) au temple où l'un conçoit sa prière en tant que justification de sa propre personne et l'autre en tant que simple demande de grâce. Jésus demande lequel d'entre les deux devrait être considéré comme le plus juste. Le choral, un lied de pénitence datant de la fin du XXVI^{ème} siècle, a été choisi là car le texte prend bien sûr parti pour le pénitent – celui qui s'abaisse. En même temps la communauté des auditeurs demande grâce et miséricorde dans une deuxième strophe de choral qui suit aussitôt. Bach attribue ici l'interprétation du choral à la voix d'alto et complète le mouvement en trio que l'on pourrait également se représenter sous forme de choral d'orgue, en réunissant les violons à l'unisson qui jouent des motifs montrant toujours vers les profondeurs («In meinen Sünden untergeh» (Que je ne périsse pas .... dans mes péchés).

C'est peut-être parce que la prière du publicain ne contenait que cinq mots («Gott, sei mir Sünder gnädig» = Ô Dieu, sois apaisé envers moi)) que Bach a fait suivre ce mouvement de cinq mouvements au texte de madrigal. Le rapport entre le péché et la grâce est traité en détails. Le lien avec le choral reste cependant constant. Ainsi le texte des mouvements 3 et 4 commence par un vers choral; au numéro 4, la basse solo doit même chanter la mélodie choral avant de se plonger dans des méditations sur la crainte et le réconfort alors sous forme d'un récitatif. Dans le cinquième mouvement, un air joyeux, tout à fait soulagé accompagné d'un solo virtuose de la flûte, le ténor chante – après avoir dispensé la paix de l'âme («Seelenruh») en un ton longtemps tenu – également un vers de la mélodie choral, néanmoins sur un texte n'existant pas dans ce choral : «Dein Sünd ist dir vergeben» (Ton péché t'a été pardonné) – est-ce la réponse à la demande du publicain composée également de cinq mots?

L'air n° 7 enfin contient également des citations choral: tout d'abord le texte et la mélodie (ornementée) du premier vers, plus tard la mélodie seule mais à nouveau sur un texte libre. Dans le style d'un *Kleines Geistliches Konzert (Petit Concert d'Église)*, la voix du soprano soustend celle de l'alto en de vifs mouvements quant il s'agit d'avouer avoir susciter le courroux de Dieu. Mais ce n'est pas tout: quelques moments auparavant, dans le récitatif n° 6, le texte de cantate avait cité à partir de l'Évangile la demande du publicain en la conservant mot pour mot. Bach entoura ce mouvement d'un chœur de cordes solennel qui intervient dès que le ténor a annoncé l'acceptation du pécheur par le Sauveur. Bach peut élever pour ainsi dire le morceau, conforté de la sorte, dans d'autres sphères. Et il se sert d'outils supplémentaires pour illustrer les passages particulièrement importants du texte en usant de la technique de l'harmonisation et de la direction des voix: assombrissement chromatique sur «Mühselig und beladen» (accablés et ployés sous le fardeau), direction des voix vers l'avant sur «will ich zu dir treten» (je veux m'avancer vers toi), répétitions de tons en palpitation sur l'aveu de repentance.

Dans le chœur d'entrée, il y avait déjà eu des moments gestiques semblables, moins dans la partie vocale homophone tenue vers après vers par le choral, que dans le mouvement instrumental. Certes le motif des hautbois d'amour imite le premier vers du choral – mais ne devrait-on pas percevoir dans les motifs de gémissement, se pliant constamment vers le bas, et dans l'agitation continuelle des violons, le comportement du pécheur qui prie Dieu de lui accorder sa grâce?

*

Ah, chers chrétiens soyez sans crainte BWV 114

Création: le 1er octobre 1724
Destination: pour le 17ème dimanche après la Trinité
Texte: Selon le lied qui a le même début de Johann Gigas (1651; strophe 1 déjà chez David Spaiser, 1621). Conservées mot pour mot: strophes 1, 3 et 6 (Mouvements 1, 4 et 7); remaniées (auteur inconnu): strophes 2, 4 et 5 (Mouvements 2, 3, 5 et 6).
Éditions complètes: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

D'autant plus dense et impératif était l'imbrication entre l'Évangile, le choral et le texte dans la cantate considérée plus haut, d'autant plus grande semble être la difficulté d'établir de telles conclusions dans le cas présent. Cette cantate n'a été créée que six semaines après la BWV 113, elle fait également partie du cycle de cantates-chorals et exige la virtuosité d'un flûtiste expérimenté – ce qui est une caractéristique supplémentaire que les deux cantates ont en commun bien qu'uniquement d'aspect extérieur, comme ce fut le cas dans les cantates jouées lors de ces semaines (voir Introduction à la BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 30). On peut conclure de la note d'instruction «chorus tacet» apposée dans le registre de la flûte que ce musicien avait probablement aussi joué le registre du cor soutenant la partie soprano dans les mouvements extrêmes.

Le lied de Johann Gigas était chanté sur la mélodie du cantique «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält». Le premier vers de ce choral se compose d'une série d'intervalles de tierce et d'intervalles de quinte, pris doubles. Bach développe à partir de cela les motifs destinés à la basse (avec un rythme insistant composé de doubles croches continues) ainsi que ceux du premier registre de violon / hautbois. Le chœur chante le choral sur le mou-

vement instrumental qui se développe à partir de là; Bach met l'accent sur les termes prédominants des différents vers en les traitant d'une manière musicale différente (tons tenus, mouvement, répétition): «Getrost» (sans crainte), «Verzagen» (découragez), «von Herzen» (du fond du cœur). L'air suivant serait un joyau musical même sans le texte spirituel – une alternance entre une sensibilité exacerbée, rappelant le «Benedictus» de la Messe en si mineur, et un mouvement concertant virtuose. Ce contraste correspond bien à la teneur du texte: ici la vallée des larmes, là-bas la perspective des mains paternelles de Jésus en ravissements joyeux, disparaissant certes à nouveau en da capo. Dans le récitatif suivant, le texte se réfère à l'Évangile du dimanche et aborde le thème de l'hydropisie du péché («Sünden-Wassersucht»). Dans l'Évangile (Luc 14, 1-11), Jésus avait guéri un homme hydropique et avait exhorté à la modestie – Bach fait s'élever la voix de basse contre la grande pompe («schwülstigen Gebärden») en la faisant descendre en gammes illustrant ainsi le mot «erniedrigt» (abaissé).

La strophe choral qui suit alors, interprétée dans une simplicité soutenue par le continuo, marque un tournant, comme cela est souvent le cas dans les mouvements centraux des cantates de Bach. Il s'agit ici du chemin par lequel le corps, constitué de poussière et de cendre, retrouve le Père. Il est donc presque inévitable qu'un air chanté en un ton libéré et renforcé par le battement de la basse suive alors. Un récitatif expressif mène au choral final. Bach déploie tout son art de la technique de composition pour assombrir le mot de «Satan» par un chromatisme approprié et pour glisser sur le texte «Durch Adam auf uns kömmt der Tod» (La mort est venue sur nous à cause d'Adam) une ligne de basse menant sur un immense intervalle portant le nom de onzième (onze tons!). Ce mouvement ascendant est objectif et conséquence, c'est ce que le texte avait d'ailleurs exprimé au centre de la cantate: la mort est le passage de la poussière et de la cendre pour parvenir à la gloire de Dieu.

Mi Señor es mi buen pastor BWV 112

Génesis: para el 8 de abril de 1731
Destino: domingo Misericordias Domini
Texto: Wolfgang Meuslin (? - 1531), según el salmo 23
Ediciones completas: BG 24: 31 – NBA I/11.1: 181

El domingo "Misericordias Domini" (véase la introducción a la cantata BWV 85, EDITION BACHAKADEMIE vol. 27) se leía en Leipzig el Evangelio del buen Pastor (Juan 10, 12-16). En los prolegómenos del discurso que comienza con las palabras "Yo soy el buen Pastor" Jesús devuelve la visión a un ciego de nacimiento. Pero como esto sucedió en sábado, se desencadenó una vehemente disputa con los fariseos, al término de la cual Jesús recurre a las más diversas comparaciones acerca de su persona y su misión en el mundo. Para ello utiliza las figuras del pastor y de las ovejas, tan habitual en Israel aunque también en las sociedades burguesas del siglo XVIII, aplicándolas a la relación asistencial y de confianza que vincula a los subordinados con su señor. Sin duda, el evangelista conocía también el salmo (nº 23) en el que aparece ya esta comparación.

Las tres cantatas que escribió Bach para este domingo con la intención de facilitar un soporte musical al Evangelio, se sirven de esta imagen: una imagen que incluso se impone, ya que en el arte barroco era muy habitual el tópico del paisaje idílico del que formaban también parte integrante los rebaños y los pastores como alegoría de la vida ideal, pura y exenta de preocupaciones.

En contraposición a las cantatas del año precedente (BWV 104: 1724, 85: 1725), esta vez recurre Bach a un coral que a su vez se apoya en el texto del salmo. Bach puso dio música a las cinco estrofas ateniéndose literalmente al texto, sin añadidos, circunloquios ni paráfrasis, como ocurre en un total de diez ocasiones en toda su obra de cantatas. Porque la cantata pertenece también a ese tipo de pieza con las que Bach completó su curso de cantatas corales interrumpido en Pascua de 1725. Se cantó el texto coral en el estilo del cántico "Allein Gott in der Höh sei Ehr" ("Sólo a Dios gloria en las alturas") que es el "Gloria en Alemán" cuya melodía ya era conocida y habitual desde 1539.

El coro de entrada se rodea de una pieza concertante para trompetas, oboes d'amore e instrumentos de arco. Se advierten las alusiones musicales al coral en el movimiento instrumental, únicamente para el antecompás de la parte de trompeta y continuo. El cantus firmus es interpretado verso a verso por la voz del soprano y se somete a las demás voces con una temática libre. El aria siguiente (nº 2) evoca la figura del pastor que toca la dulzaina (Oboe d'amore) y que conduce amorosamente al alma (voz del contralto) a las aguas puras. El tercer movimiento está dividido en dos partes. En primer lugar nos encontramos con el bajo y el continuo figurativamente representados en camino hacia el valle tenebroso. A continuación avanza Bach en estilo recitativo. El acompañamiento de instrumentos de arco imprime esplendor a la certeza del perseguido, al tiempo que remite simultáneamente a aquel que trae la salvación. Un dueto coreográfico ("fresco y despreocupado") con un insistente cuadro de motivos y joviales pigmentaciones es la secuencia (nº 4) en la que tras la temática de las voces cantoras se destacan algunos tonos de relleno y de enlace que se ocultan en la melodía coral. En el coral de cierre la segunda trompeta recibe una voz propia, con lo cual se acentúa el carácter festivo de la cantata.

*

Señor Jesucristo, supremo bien BWV 113

Génesis: para el 20 de agosto de 1724
Destino: domingo XI después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Según el cántico de igual comienzo, obra de Bartholomäus Ringwaldt (1588). Literalmente conservadas: estrofas 1, 2 y 8 (movimientos 1, 2 y 8) y 4 (dentro del movimiento 4); retocado o ampliado el texto por autor desconocido: estrofas 3 a 7.
Ediciones completas: BG 24: 51 – NBA I/20: 81

En el texto de introducción a la cantata BWV 100 "Cuanto Dios hace bien hecho está" (EDITION BACHAKADEMIE vol. 32) hicimos referencia al destacado papel que corresponde al coral en las cantatas religiosas de Bach. El coral representa una especie de conexión entre la música de la comunidad y la música de arte figurativo, al tiempo que – como indicar Martin Petzoldt – ejerce una, "función catequética": "los oyentes son atraídos y seducidos por la hábil selección de una estrofa que ya les es conocida, para ser puestos en contacto con un material teológico menos conocido del texto general de la cantata" (El mundo de las cantatas de Bach, vol. 3, Stuttgart 1999, pág. 138 y s.). Como enfatiza Petzold en ese mismo pasaje, en el momento de seleccionar los textos Bach atribuye gran valor a la cercanía que tengan respecto a la Biblia de Lutero y a su interpretación, tal como había sido divulgada en el compendio de cinco volúmenes titulado "Ilustración de la Biblia" de Juan Oleario, predicador de la corte suprema del príncipe de Sajonia, y tal como se hallaba también en la biblioteca de Bach.

En el caso de la presente cantata coral, se produce una relación extraordinaria y por consiguiente ejemplar entre el Evangelio, el coral y el texto de la cantata. El XI domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad, se daba lectura a la conocida parábola del fariseo y el publicano (Lucas 18, 9-14) en el templo, sagrado lugar donde el primero pronunciaba su oración como justificación de sí mismo, y el segundo como simple petición de gracia. Jesús pregunta cuál de los dos actuó más rectamente. El coral, que por su parte es un cántico penitencial del tardío siglo XVI, se ha elegido de tal modo que su texto tome lógicamente partido por el humilde, por aquel que se allana. Por otro lado, la comunidad de los oyentes suplica la gracia y en una segunda estrofa coral inmediatamente añadida, implora misericordia. Bach remite aquí a la ejecución del coral por parte de la voz del contralto, y completa el movimiento de trío que es posible imaginar como coral para órgano, con un conjunto de motivos siempre orientado hacia el suelo ("sondea mis pecados") en los violines conducidos al unísono.

Quizá porque la oración del publicano contiene sólo cinco palabras ("Dios, apiádate de mí, pecador"), lo que sigue a continuación son otros cinco movimientos con texto de madrigal. Se da un tratamiento detallado a la relación entre el pecado y la gracia. Sin embargo, persiste la relación con el coral. Así, el texto de los movimientos 3 y 4 vuelve a comenzar nuevamente con un verso del coral. En el número 4, el solista de bajo tiene que cantar la melodía coral incluso antes de que ya en forma recitativa reflexione sobre el miedo y el consuelo. En el quinto movimiento, que es un aria llena de dinamismo y alegría hasta la ligereza, con un solo para flauta de virtuoso, canta el tenor igualmente un verso de la melodía coral después de haber expresado el "sosiego del alma" con un tono largamente mantenido, si bien lo hace sobre un texto que no aparece en este coral: "Tus pecados te son perdonados", que es la respuesta dada a la súplica del publicano y que también consta de cinco palabras (?)

Finalmente, también el aria nº 7 contiene pasajes entrecomillados del coral: primeramente el texto y la melodía (engalanada) del primer verso, y después únicamente la melodía pero nuevamente sobre textos libres. Dentro del estilo de un *pequeño concierto religioso* la voz del soprano viene a apoyar al contralto en un movimiento vigoroso con el reconocimiento de haber provocado la ira de Dios. Pero eso no basta: anteriormente, en el recitativo nº 6 el texto de la cantata había citado incluso literalmente la súplica del publicano que aparece en el Evangelio. Este movimiento quedó envuelto por Bach en un coro solemne de instrumentos de arco que pone en acción tan pronto como el tenor ha proclamado la aceptación de los pecadores por parte del Salvador. Con semejante fortaleza puede Bach elevar inmediatamente la pieza a otra esfera. Y así recaba medios adicionales para interpretar unos pasajes especialmente importantes del texto con ayuda de la armonización y de la conducción de las voces: oscurecimiento cromático para la expresión "afanoso y agobiado", conducción ascendente de la voz para "quiero entrar en tu casa", insistentes repeticiones tonales para la confesión del arrepentimiento.

Parecidos momentos gestuales se habían producido ya en el coro de entrada y menos en la parte vocal que llama la atención por su mantenimiento homofónico y que interpreta verso a verso el coral, pero sobre todo en el movimiento instrumental. Cierto que el motivo de los oboes d'amore del primer verso del coral es una copia, pero ¿no habría que descubrir en los motivos anhelantes siempre inclinados hacia la tierra y en la desesperada urgencia de los violines la actitud vital del pecador que implora la gracia de Dios?

*

Ay, amados cristianos, consuelo BWV 114

Génesis: para el 1 de octubre de 1724
Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Según el cántico de igual comienzo de Johann Gigas (1651; estrofa 1 ya existente en David Spaiser, 1621). Literalmente conservadas: estrofas 1, 3 y 6 (movimientos 1, 4 y 7); retocadas por autor desconocido: estrofas 2, 4 y 5 (movimientos 2, 3, 5 y 6).
Ediciones completas: BG 24: 83 – NBA I/23: 289

Así como en la cantata que acabamos de comentar se entretejen densa y sólidamente el Evangelio, el coral y el texto, en el presente caso resulta tanto más difícil crear semejantes relaciones. Esta cantata surgió tan solo al cabo de seis semanas de la BWV 113, y por lo tanto se inscribe igualmente en el curso de cantatas corales, exigiendo – lo que representa otra característica tan común como extraordinaria – un flautista versado igual que en varias de las cantatas compuestas durante estas semanas (véase la introducción a BWV 94, EDITION BACHAKADEMIE vol. 30). Que este músico tocase también la voz de trompeta que sirve de apoyo a la parte del soprano en los movimientos extremos, es algo que se puede deducir de la anotación "Chorus tacet" indicada en la voz de flauta que se conserva.

El cántico de Johann Gigas se cantó sobre la melodía "Lo que no mantiene el Señor Dios entre nosotros". El primer verso de este coral consta de una secuencia de intervalos de tercia y de quinta duplicados. Bach desarrolla a partir de ellos los motivos para el bajo (con un ritmo insistente transido de notas semicorcheas) así como para la voz de primer violín / oboe. Añadiéndose al movimiento instrumental que ahí tiene su origen, el coro canta ver-

so a verso su coral; Bach enfatiza, mediante un tratamiento musical diferente (notas mantenidas, movimientos y repeticiones), los conceptos clave de cada uno de los versos: “consolado”, “dubitativo”, “de corazón”. El aria que sigue sería incluso sin texto religioso una alhaja musical, una alternancia entre la máxima sensibilidad que nos recuerda el “Benedictus” de la misa en si-menor y un movimiento de concierto de virtuosos. Este contraste es el trasunto del texto. Aquí el valle de lágrimas y allá la contemplación gozosamente extasiada (e indudablemente vibrante de nuevo en el Da Capo) de las manos paternales de Jesús. En el siguiente recitativo, el texto hace referencia al Evangelio del domingo y alude a la “hidropesía – pecado”. En el pasaje evangélico Lucas 14, 1-11 Jesús había curado a un hidrópico exhortando a la humildad, por lo que Bach hace que la voz del bajo adopte una actitud recatada absteniéndose de “pomposos gestos” para ilustrar a modo de directiva musical la palabra “humillado”.

La estrofa coral que sigue a continuación y que es interpretada en la sencillez que se sustenta en el continuo, marca un punto de intersección tal como ocurre frecuentemente en los movimientos centrales de las cantatas de Bach. Se hace alusión al recorrido que lleva al cuerpo desde el polvo y la ceniza hasta el Padre. El hecho de que ahora siga un aria en el tono indudablemente liberado y consolidado en la insistencia del bajo, es una deducción casi necesaria de esa premisa. Un recitativo lleno de expresividad nos conduce al último coral. Bach nos brinda todo su arte de técnica de movimientos para oscurecer la palabra “Satán” aplicando el correspondiente cromatismo y para trazar al pie del pasaje “por Adán nos vino la muerte” una línea conductora de bajo que cubre un inmenso intervalo de undécima (once tonos). Este movimiento ascendente es la meta y la consecuencia a la que ya se había referido el texto en la parte central de la cantata: la muerte es el tránsito desde el polvo y la ceniza hasta la magnificencia de Dios.

Vol. 37

Kantaten • Cantatas

BWV 115-117

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck

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:
BWV 115: Februar/April 1980. BWV 116: Februar/April 1980. BWV 117: Februar 1984.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes, Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Mache dich, mein Geist, bereit *BWV 115 (21'19)*

Get thyself, my soul, prepared • Prépare-toi, mon esprit • Prepárate, expíritu mío

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Cornetto • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • August Wenzinger - Violoncello piccolo • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ *BWV 116 (17'58)*

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ • Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix • Señor Jesucristo, Príncipe de la paz

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Bernhard Schmid - Cornetto • Klaus Kärcher, Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut *BWV 117 (21'43)*

Give laud and praise the highest good • Louange et gloire au bien suprême • Honor y gloria al bien supremo

Mechthild Georg - alto • Adalbert Kraus - tenore • Andreas Schmidt - basso • Sibylle Keller-Sanwald, Wiltrud Böckheler - Flauto • Fabian Menzel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Christoph Carl, Klaus Thunemann - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 117)

HELMUTH RILLING

BWV 115 **„Mache dich, mein Geist bereit“** 21:19

No. 1	Coro:	Mache dich, mein Geist, bereit	1	3:49
	Corno, Flauto, Oboe d’amore, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Ach schläfrige Seele	2	8:44
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Gott, so vor deine Seele wacht	3	1:22
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (S):	Bete aber auch dabei	4	5:28
	Flauto, Violoncello piccolo, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (T):	Er sehnet sich nach unserm Schreien	5	0:56
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Drum so laßt uns immerdar	6	1:00
	Corno, Flauto, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 116 **„Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“** 17:58

No. 1	Coro:	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	7	5:41
	Corno, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Ach, unaussprechlich ist die Not	8	3:53
	Oboe d’amore I, Violoncello, Organo			
No. 3	Recitativo (T):	Gedenke doch, o Jesu	9	0:51
	Violoncello, Organo			
No. 4	Terzetto (S, T, B):	Ach, wir bekennen unsre Schuld	10	5:21
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (A):	Ach, laß uns durch die scharfen Ruten	11	1:12
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Erleucht auch unser Sinn und Herz	12	1:00
	Corno, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 117 **„Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“** 21:43

No. 1	Versus 1 (Coro):	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut	13	4:08
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Versus 2, Recitativo (B):	Es danken dir die Himmelsheer	14	1:16
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Versus 3 (Aria T):	Was unser Gott geschaffen hat	15	2:52
	Oboe d’amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Versus 4 choraliter:	Ich rief dem Herrn in meiner Not	16	0:59
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Versus 5, Recitativo (A):	Der Herr ist noch und nimmer nicht	17	1:32
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Versus 6 (Aria, B):	Wenn Trost und Hülf ermangeln muß	18	3:22
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Versus 7 (Aria, A):	Ich will dich all mein Leben lang	19	3:11
	Flauto I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 8	Versus 8, Recitativo (T):	Ihr, die ihr Christi Namen nennt	20	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 9	Versus 9 (Coro):	So kommet vor sein Angesicht	21	3:41
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 115-117 61:00

BWV 115

1. Coro

Mache dich, mein Geist, bereit,
Wache, fleh und bete,
Daß dich nicht die böse Zeit
Unverhofft betrete;
Denn es ist
Satans List
Über viele Frommen
Zur Versuchung kommen.

2. Aria

Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
Ermuntre dich doch!
Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken
Und, wo du nicht wachest,
Im Schlafe des ewigen Todes bedecken.

3. Recitativo

Gott, so vor deine Seele wacht,
Hat Abscheu an der Sünden Nacht;
Er sendet dir sein Gnadenlicht
Und will vor diese Gaben,
Die er so reichlich dir verspricht,
Nur offne Geistesaugen haben.
Des Satans List ist ohne Grund,
Die Sünder zu bestricken;
Brichst du nun selbst den Gnadenbund,
Wirst du die Hülfe nie erblicken.
Die ganze Welt und ihre Glieder
Sind nichts als falsche Brüder;
Doch macht dein Fleisch und Blut hiebei
Sich lauter Schmeichelei.

1. Chorus

Get thyself, my soul, prepared,
Watching, begging, praying,
Lest thou let the evil day
Unforeseen o'ertake thee.
For in truth
Satan's guile
Often to the righteous
With temptation cometh.

2. Aria

Ah slumbering spirit, what? Still at thy rest?
Arouse thyself now!
For well may damnation thee sudden awaken
And, if thou not watchest,
In slumber of lasting perdition obscure thee.

3. Recitative

God, who for this thy soul doth watch,
Hath loathing for the night of sin;
He sendeth thee his gracious light
And wants for all these blessings,
Which he so richly thee assures,
Alone the open eyes of spirit.
In Satan's craft there is no end
Of charm to snare the sinner;
If thou dost break the bond of grace,
Thou shalt salvation ne'er discover.
The whole wide world and all its members
Are nought but untrue brothers;
Yet doth thy flesh and blood from them
Seek nought but flattery.

1. Chœur

Prépare-toi, mon esprit,
Veille, implore et prie
Pour que l'heure funeste
Ne te prenne pas au dépourvu;
Car c'est
La ruse de Satan
D'induire de nombreux fidèles
En tentation.

2. Air

Comment, âme somnolente, tu te reposes encor?
Réveilles-toi donc!
Le châtiment pourrait t'éveiller soudainement
Et si tu ne prends pas garde
Te recouvrir du sommeil de la mort éternelle.

3. Récitatif

Dieu qui veille pour ton âme,
A horreur de la nuit des péchés:
Il t'envoie la lumière de sa grâce
Et n'attends en retour pour ce don
Qu'il te promets être abondant,
Que de voir les yeux de ton esprit grands ouverts.
La ruse de Satan est insondable,
Et ensorcelle les pécheurs;
Si tu romps à présent l'alliance de grâce
Tu ne verras jamais le secours.
Le monde entier et ses humains
Ne sont que de faux frères;
Pourtant ta chair et ton sang
Y trouvent nombreuses flatteries.

1. Coro

Prepárate, espíritu mío
Vela, suplica y ruega
Que el mal momento a ti
Inesperadamente no te venga
Puesto que la argucia
De Satán es
A muchos piadosos
Ir a tentarlos.

2. Aria

¡Ay dormilona alma! ¿Cómo? ¿Aún reposas?
¡Despabílate!
El castigo pronto despertarte puede
Y, puesto que no velas,
En el sueño la muerte eterna venirte.

3. Recitativo

Dios, que ante tu alma vela,
La pecaminosa noche aborrece.
El la luz de Su Gracia te envía
Y quiere ante esos dones
Que tan cabalmente te promete
Sólo tener abiertos los espirituales ojos.
La argucia de Satán es insondable
A fin de enredar al pecador.
Si tú mismo la alianza de la gracia rompes
No recibirá ayuda.
El mundo todo y sus miembros
No son sino falsos hermanos
Y aquí tu carne y tu sangre
No hace sino vanamente gozarse.

4. Aria

Bete aber auch dabei
Mitten in dem Wachen!
Bitte bei der großen Schuld
Deinen Richter um Geduld,
Soll er dich von Sünden frei
Und gereinigt machen!

5. Recitativo

Er sehnet sich nach unserm Schreien,
Er neigt sein gnädig Ohr hierauf;
Wenn Feinde sich auf unsern Schaden freuen,
So siegen wir in seiner Kraft:
Indem sein Sohn, in dem wir beten,
Uns Mut und Kräfte schafft
Und will als Helfer zu uns treten.

6. Choral

Drum so laßt uns immerdar
Wachen, flehen, beten,
Weil die Angst, Not und Gefahr
Immer näher treten;
Denn die Zeit
Ist nicht weit,
Da uns Gott wird richten
Und die Welt vernichten.

4. Aria 4

Pray though even now as well,
Even in thy waking!
Beg now in thy grievous guilt
That thy Judge with thee forbear,
That he thee from sin set free
And unspotted render.

5. Recitative 5

He yearneth after all our crying
He bends his gracious ear to us;
When foes respond to all our woe with gladness,
We shall triumph within his might:
For this his Son, in whom we ask it,
Us strength and courage sends
And will advance to be our Helper.

6. Chorale 6

Therefore let us ever be
Watching, begging, praying,
Since our fear, need, and great dread
Press on ever nearer;
For the day
Is not far
When our God will judge us
And the world demolish.

4. Air

Mais prie aussi
Tout en veillant!
Prie ton juge de se montrer indulgent
À l'énormité de tes fautes,
Qu'il te délivre et te purifie
Des péchés!

5. Récitatif

Il aspire à entendre notre cri de détresse,
Il penche son oreille clémente vers nous;
Lorsque les ennemis se réjouissent de nos maux,
Nous vainquons grâce à sa puissance:
Son fils que nous implorons
Nous apportant le courage et les forces
Et voulant nous assister.

6. Choral

C'est pourquoi ne cessons jamais
De veiller, d'implorer et de prier
Parce que la peur, la détresse et le danger
S'approchent de plus en plus;
Car le temps
N'est plus loin
Où Dieu nous jugera
Et anéantira le monde.

4. Aria

Reza también
En medio de la guardia.
En tu gran culpa
A tu juez ruega paciencia,
Que de los pecados te libere
Y en puro te convierta.

5. Recitativo

El nuestras súplicas anhela,
Su oído por gracia a nosotros inclina;
Cuando los enemigos de nuestro mal se alegran
Por su fuerza vencemos nosotros;
Dándonos Su Hijo - a quien rezamos -
Valor y fuerza
Pues que cuan auxiliador a nosotros llegarse quiere.

6. Coral

Por eso por siempre
Velemos, supliquemos y roguemos
Pues que el temor, la aflicción y el peligro
Más y más se acercan;
Pues que el tiempo
No está lejano
En que Dios nos juzgará
Y al mundo destruirá.

BWV 116

1. Coro

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod.
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

2. Aria

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

3. Recitativo

Gedenke doch,
O Jesu, daß du noch
Ein Fürst des Friedens heißest!
Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.
Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,
Der du so große Hülfe sonst beweisest?

1. Chorus 7

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and very God,
A helper strong in need thou art
In life as well as death.
So we alone
In thy dear name
Are to thy Father crying.

2. Aria 8

Ah, past all telling is our woe
And this our angry judge's menace!
Scarce may we, while in our great fear,
As thou, O Jesus, dost command,
To God in thy dear name be crying.

3. Recitative 9

Remember though,
O Jesus, thou art still
A Prince of peace considered!
For love thou didst desire thy word to send us.
Would then thy heart so suddenly turn from us,
Thou who such mighty help before didst show us?

1. Chœur

Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant sauveur dans la détresse
Dans la vie et dans la mort.
C'est pourquoi nous élevons nos cris
En ton nom
Vers ton Père.

2. Air

Hélas, l'angoisse est indicible
Ainsi que la menace du juge courroucé!
C'est tout juste si, dans cette angoisse,
Nous sommes encore capables, comme tu le
demandes toi-même, ô Jésus,
D'implorer Dieu en ton nom.

3. Récitatif

Souviens-toi,
Ô Jésus, que tu t'appelles encore
Un prince de paix!
Tu as voulu nous envoyer ta parole par amour.
Veux-tu soudain détourner ton cœur de nous,
Toi qui fais preuve d'habitude de tant d'aide?

1. Coro

Señor Jesucristo, Príncipe de la paz,
Verdadero hombre y verdadero Dios,
Tú eres una ayuda poderosa,
En la vida y en la muerte.
Por eso sólo
En tu nombre
Clamamos a tu Padre.

2. Aria

¡Ay, inmensamente grande es la angustia
y la amenaza del Juez enfurecido!
Apenas podemos con todo este temor,
como Tú, oh Jesús, esperas de nosotros,
clamar a Dios en Tu nombre.

3. Recitativo

¡Pero recuerda,
oh Jesús que todavía eres
un Príncipe de la Paz!
Con amor nos envías Tu palabra,
vuelve entonces Tu corazón hacia nosotros,
¿a quién has mostrado hasta aquí tan gran ayuda?

4. Terzetto

Ach, wir bekennen unsre Schuld
Und bitten nichts als um Geduld
Und um dein unermeßlich Lieben.
Es brach ja dein erbarmend Herz,
Als der Gefallnen Schmerz
Dich zu uns in die Welt getrieben.

5. Recitativo

Ach, laß uns durch die scharfen Ruten
Nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
Du weißt, was bei der Feinde Grimm
Vor Grausamkeit und Unrecht ist.
Wohlan, so strecke deine Hand
Auf ein erschreckt geplagtes Land,
Die kann der Feinde Macht bezwingen
Und uns beständig Friede bringen!

6. Choral

Erleucht auch unser Sinn und Herz
Durch den Geist deiner Gnad,
Daß wir nicht treiben draus ein Scherz,
Der unsrer Seelen schad.
O Jesu Christ,
Allein du bist,
Der solchs wohl kann ausrichten.

4. Trio 10

Ah, we acknowledge all our guilt
And pray for nought but to forbear
And for thy love surpassing measure.
For broke, yea, thy forgiving heart,
As then the fallen's pain
To us into the world did drive thee.

5. Recitative 11

Ah, let us through the stinging lashes
Not all too fiercely bleed now!
O God, thou who a God of order art,
Thou know'st within our foe's vast rage
What cruelty and wrong abide.
Come then, and stretch out thine own hand
O'er this alarmed and harried land.
It can the foe's great might now conquer
And us a lasting peace then offer!

6. Chorale 12

Illumine, too, our minds and hearts
With grace thy Spirit sends,
That we not be a cause for scorn
Unto our souls' regret.
O Jesus Christ,
Alone thou art
Who can such good accomplish.

4. Trio

Ah, nous confessons notre faute
Et ne demandons rien d'autre que ton indulgence
Et ton amour incommensurable.
Ton cœur miséricordieux ne s'est-il pas brisé
Lorsque la douleur des déchus
Te poussa à venir à nous en ce monde.

5. Récitatif

Ah, ne nous laisse pas trop verser de sang
Par les rudes verges!
Ô Dieu, Toi qui est un Dieu de l'ordre,
Tu connais la cruauté et l'injustice
Que cache la colère des ennemis.
Allons, étends
Sur un pays effroyablement éprouvé
Ta main capable de maîtriser les ennemis puissants
Et de nous apporter une paix durable!

6. Choral

Éclaire également notre âme et notre cœur
Par l'esprit de ta grâce
Pour que nous ne fassions pas de mal
À notre âme.
Ô Jésus-Christ,
Toi seul
Est capable d'arranger les choses.

4. Terceto

Ay, nosotros reconocemos nuestra culpa
y no pedimos nada más que paciencia
y Tu amor inconmensurable.
Tu corazón misericordioso se rompió,
cuando el dolor de los caídos
te reclamó en este mundo.

5. Recitativo

¡Ay, no permitas que los punzantes flagelos
nos hagan sangrar tanto!
Oh Dios que eres el autor del orden,
Tú conoces la brutalidad
y la injusticia que imperan
en la furia de nuestros enemigos.
Por eso, extiende Tu mano
a un país atormentado con el miedo.
¡Tu mano puede dominar el poder del enemigo
y traernos paz duradera!

6. Coral

Ilumina nuestro corazón y mente
con el espíritu de Tu gracia,
para que no caigamos en lo vano,
que corrompe nuestras almas.
Oh Jesucristo, sólo Tu eres
quien puede conseguirlo.

BWV 117

1. Coro

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut,
Dem Vater aller Güte,
Dem Gott, der alle Wunder tut,
Dem Gott, der mein Gemüte
Mit seinem reichen Trost erfüllt,
Dem Gott, der allen Jammer stillt.
Gebt unserm Gott die Ehre!

2. Recitativo

Es danken dir die Himmelsheer,
O Herrscher aller Thronen,
Und die auf Erden, Luft und Meer
In deinem Schatten wohnen,
Die preisen deine Schöpfersmacht,
Die alles also wohl bedacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

3. Aria

Was unser Gott geschaffen hat,
Das will er auch erhalten;
Darüber will er früh und spat
Mit seiner Gnade walten.
In seinem ganzen Königreich
Ist alles recht und alles gleich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

4. Choral

Ich rief dem Herrn in meiner Not:
Ach Gott, vernimm mein Schreien!
Da half mein Helfer mir vom Tod

1. Chorus 13

Give laud and praise the highest good,
The Father of all kindness,
The God who ev'ry wonder works,
The God who doth my spirit
With his rich consolation fill,
The God who makes all sorrow still.
Give to our God all honor!

2. Recitative 14

To thee give thanks the heav'nly host,
O ruler o'er all thrones, thou,
And those on earth and air and sea,
Within thy shadow dwelling,
These honor thy creative pow'r,
Which all things hath so well designed.
Give to our God all honor!

3. Aria 15

Whate'er our God created hath,
This, too, would he keep safely;
O'er all this shall he morn and night
With his dear grace be master.
Within his kingdom far and wide
Are all things just and all things fair.
Give to our God all honor!

4. Chorale 16

I called to God in my distress:
Ah Lord, pay heed my crying!
Then saved my Savior me from death

1. Chœur

Louange et gloire au bien suprême,
Au père de tous les bienfaits,
Au Dieu qui fait tous les miracles,
Au Dieu qui remplit mon âme
De sa riche consolation,
Au Dieu qui assouvit toutes les peines.
Rendez gloire à notre Dieu!

2. Récitatif

Les légions célestes te rendent grâces,
Ô Souverain de tous les trônes,
Et ceux qui vivent sur terre, dans les airs et la mer,
Dans ton ombre,
Ceux qui glorifient ton pouvoir de créateur,
Toi qui as tout si bien pesé.
Rendez gloire à notre Dieu!

3. Air

Ce que notre Dieu a créé,
Il veut le conserver aussi;
Il voudra tôt ou tard
User de sa clémence sur ceci.
Dans tout son royaume,
Tout est justice et égalité.
Rendez gloire à notre Dieu!

4. Choral

J'ai imploré le Seigneur dans ma détresse:
Ah, Dieu, entends mon cri!
Mon Sauveur me sauva alors de la mort

1. Coro

Honor y gloria al bien supremo,
Al Padre de todos los bienes,
Al Dios que todos los milagros hace,
Al Dios que mi ánimo
De su abundante consuelo sacia
Al Dios que todo dolor alivia.
¡Glorificad a nuestro Dios!

2. Recitativo

Gracias te dan los celestiales ejércitos
Oh Señor sobre todos los tronos
Y los seres de la tierra, el aire y los mares
Que a Tu sombra viven
Tu poder creador alaben
Que todo, pues, tan bien hizo.
¡Glorificad a nuestro Dios!

3. Aria

Cuanto nuestro Dios hizo
También mantenerlo quiere;
Por eso en todo momento
Con su Gracia vela.
En su reino entero
Todo justo y llano es.
¡Glorificad a nuestro Dios!

4. Coral

Al Señor en mi miseria clamé:
¡Ay Dios, escucha mi lamento!
Entonces mi auxiliador de la muerte me salvó

Und ließ mir Trost gedeihen
Drum dank, ach Gott, drum dank ich dir;
Ach danket, danket Gott mit mir!
Gebt unserm Gott die Ehre!

And let my comfort flourish.
My thanks, O God, my thanks to thee;
Ah thank ye, thank ye God with me!
Give to our God all honor!

5. Recitativo

Der Herr ist noch und nimmer nicht
Von seinem Volk geschieden,
Er bleibet ihre Zuversicht,
Ihr Segen, Heil und Frieden;
Mit Mutterhänden leitet er
Die Seinen stetig hin und her.
Gebt unserm Gott die Ehre!

5. Recitative 17

The Lord is not and never was
From his own people severed;
He bideth e'er their confidence,
Their blessing, peace, and rescue;
With mother's hands he leadeth sure
His people ever here and there.
Give to our God all honor!

6. Aria

Wenn Trost und Hülf ermangeln muß,
Die alle Welt erzeiget,
So kommt, so hilft der Überfluß,
Der Schöpfer selbst, und neiget
Die Vateraugen denen zu,
Die sonsten nirgend finden Ruh.
Gebt unserm Gott die Ehre!

6. Aria 18

When strength and help must fail at times,
As all the world doth witness,
He comes, he helps abundantly,
The maker comes, inclining
His father's eyes below to them
Who else would nowhere find repose.
Give to our God all honor!

7. Aria

Ich will dich all mein Leben lang,
O Gott, von nun an ehren;
Man soll, o Gott, den Lobgesang
An allen Orten hören.
Mein ganzes Herz ermuntre sich,
Mein Geist und Leib erfreue sich.
Gebt unserm Gott die Ehre!

7. Aria 19

I will thee all my life's extent,
O God, from henceforth honor;
One shall, O God, the song of praise
In ev'ry region hearken.
My heart be fully stirred with life,
My soul and body let rejoice.
Give to our God all honor!

Et me prodigua la consolation.
Aussi, ô mon Dieu, je te rends grâces;
Ah, rendez, rendez grâces aussi à Dieu avec moi!
Rendez gloire à notre Dieu!

Y consuelo me dio.
Por eso gracias, oh Dios, gracias Te doy;
¡Oh gracias, gracias Dios a Ti!
¡Glorificad a nuestro Dios!

5. Récitatif

Le Seigneur n'est pas et ne sera jamais
Séparé de son peuple,
Il reste son espoir,
Sa bénédiction, son salut et sa paix;
Comme une mère, il conduit
Sans relâche les siens.
Rendez gloire à notre Dieu!

5. Recitativo

El Señor por siempre
De su pueblo no se ha apartado,
El su refugio sigue siendo,
Su bendición, su salvación y paz;
Con maternales manos guía El
A los suyos por doquier.
¡Glorificad a nuestro Dios!

6. Air

Si le monde entier doit
Manquer de consolation et d'aide,
Le Créateur lui-même arrive,
Apportant secours en profusion, et posant
Un regard paternel sur ceux
Qui autrement ne trouvent nulle part le calme.
Rendez gloire à notre Dieu!

6. Aria

Si de consuelo y ayuda carece
El mundo entero
Viene y auxilia abundantemente
El Creador mismo e inclina
Sus paternales ojos a quienes
De ningún otro modo sosiego encuentran.
¡Glorificad a nuestro Dios!

7. Air

Je veux, ma vie entière,
Ô Dieu, dès à présent te rendre honneur;
Qu'on entende en tous lieux, ô Dieu,
Le chant de louange.
Mon cœur entier s'y encourage,
Mon esprit et mon corps s'en réjouissent.
Rendez gloire à notre Dieu!

7. Aria

A Ti toda mi vida quiero,
Oh Dios, desde ahora adorar;
El cántico de alabanzas, oh Dios,
Por doquier habría de oírse.
Mi corazón todo se anima,
Mi espíritu y mi cuerpo alégranse.
¡Glorificad a nuestro Dios!

8. Recitativo

Ihr, die ihr Christi Namen nennt,
Gebt unserm Gott die Ehre!
Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt,
Gebt unserm Gott die Ehre!
Die falschen Götzen macht zu Spott,
Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott:
Gebt unserm Gott die Ehre!

9. Coro

So kommet vor sein Angesicht
Mit jauchzenvollem Springen;
Bezahlet die gelobte Pflicht
Und laßt uns fröhlich singen:
Gott hat es alles wohl bedacht
Und alles, alles recht gemacht.
Gebt unserm Gott die Ehre!

8. Recitative 20

Ye, who on Christ's own name do call,
Give to our God all honor!
Ye, who do God's great might confess,
Give to our God all honor!
All those false idols put to scorn,
The Lord is God, the Lord is God:
Give to our God all honor!

9. Chorus 21

So come before his countenance
With glad, triumphant dancing;
Discharge ye now your solemn oath
And let us sing with gladness:
God hath all things so well designed
And all things, all things rightly done,
Give to our God all honor!

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".

8. Récitatif

Vous qui portez le nom du Christ,
Rendez gloire à notre Dieu!
Vous qui reconnaissez la puissance de Dieu,
Rendez gloire à notre Dieu!
Tournez en dérision les fausses idoles,
Le Seigneur est Dieu, le Seigneur est Dieu:
Rendez gloire à notre Dieu!

9. Chœur

Présentez-vous donc devant sa face
En bondissant d'allégresse;
Payez ce que vous avez promis
Et chantons dans la joie:
Dieu a tout bien pesé
Et tout fait comme il se doit.
Rendez gloire à notre Dieu!

8. Recitativo

Vosotros que el nombre de Cristo pronunciáis
¡Glorificad a nuestro Dios!
Vosotros que el poder de Dios confesáis,
¡Glorificad a nuestro Dios!
De los falsos ídolos haced burla,
El Señor es Dios, el Señor es Dios:
¡Glorificad a nuestro Dios!

9. Coro

Venid ante su rostro
Con saltos de alegría;
Cumplid el alabado deber
Y cantemos alegremente:
Dios todo bien ha considerado,
Y todo, todo bien ha hecho.
¡Glorificad a nuestro 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.

DEUTSCH

Mache dich, mein Geist, bereit BWV 115

Entstehung: zum 5. November 1724
Bestimmung: 22. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Burchard Freystein (1695). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 10 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 9 (Sätze 2 bis 5)
Gesamtausgaben: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Wenn die Einleitung eines Musikstücks den Sinn hat, in das nun folgende Werk hineinzuführen, seine Klangwelt, seinen Charakter vorzustellen und den Hörer zum bewußten Zuhören einzuladen, dann erfüllt die Einleitung zu dieser Choralkantate noch heute unmittelbar ihren Zweck. Dabei ist der Beginn des ersten Satzes keineswegs spektakulär; die vereinigten Streicher (Violinen und Violen), dann die Flöte und anschließend die Oboe konzertieren miteinander. Zusammen mit dem Basso Continuo, der ein prägnantes Achtel- und Oktav-Motiv wiederholt ergibt sich ein Quartettsatz, dessen kammermusikalische Transparenz in dieser Aufnahme durch die Reduzierung der Streicherstimme auf die Solo-Violine erhöht wird. Prägnant aber ist das Motiv, mit dem alle drei Stimmen beginnen: ein Oktavsprung ab- und wieder aufwärts, an den sich spannende Achtelaufgänge und entspannt fließende Sechzehntelketten anschließen. Hier hinein baut Bach den Chor, der zeilenweise den Choral vorträgt; die Melodie („Straf mich nicht in deinem Zorn“) liegt – verstärkt durch ein Horn – im Sopran, während die Unterstimmen die Motivik der Instrumente aufgreifen, das Oktavmotiv aber auf (recht unbequem zu singende!) Achtelwerte verkürzen. Der ganze Satz hat sowohl gewißhaften wie auffordernden Charakter; man mag ihn mit dem Imperativ der ersten Textzeile in Verbindung bringen. In der zweiten Zeile aber trübt sich diese spielerisch-konzertante Musik merklich ein; die Worte „fleh und bete“ und ebenso, in der Wiederholung, „unverhofft betrete“, schickt Bach durch ein Geflecht chromatisch gefärbter Stimmen. Ähnlich verfährt er gegen Ende, wo es um die Versuchung Satans geht; vor dieser letzten Textzeile ändert sich auch der Instrumentalsatz: Flöte und Oboe unisono sehen sich plötzlich einer Streicherstimme gegenüber, deren Sechzehntel auf einem Ton, unterbrochen durch auf und ab bewegte Zwischennoten repetieren – eine Virtuosenfigur, die das zuvor so kunstvoll spielerische in Leerlauf und reine Äußerlichkeit verwandelt. Ein zweigesichtiges Stück also.

Was auch immer diese auffällige Figuration bedeuten mag: sie weist den Weg zum kammermusikalischen Charakter der gesamten Kantate und zugleich, wie so oft, auf eine Art dialektische Situation. Auf der einen Seite der Satan, auf der anderen Gott; der Teufel ist listig, Gott voller Gnade, Trost und Hilfe. Dazwischen steht der Mensch, der mit seinem Verhalten sich der einen oder der anderen Seite zuwenden kann. Oder genauer: der, wenn er sich nicht bewußt zu Gott wendet, automatisch dem Teufel in die Fänge geht. Bewußtsein heißt daher: aufmerksam sein und beten. Was bei „schläfrigem“ Verhalten passiert, verdeutlicht die gleichwohl (oder deshalb?) betörende Alt-Arie Nr. 2. Ihr ausgedehntes instrumentales Vorspiel mit Streichern und Oboe ist ein verführerisches Schlaflied für die Seele; die drohende schreckliche Strafe wird in einem kurzen Mittelteil mit tumultuarischer Bewegung an die Wand gemalt. Das folgende, zentrale Rezitativ wendet den Blick zu Gott; bemerkenswert, daß Bach oft in Stücken einfachster Art die theologisch wichtigsten Aussagen vertont – wohl, um damit die Aufmerksamkeit des Hörers mit keinerlei Äußerlichkeit zu stören. Nachdem nun die Seele vom Wert des Wachbleibens überzeugt wurde, ist das nächste

Anliegen des Textes, sie auch zum Beten anzuhalten. „Bete“ erhält zwei lange Töne; anschließend reiht sich der Sopran in das ungewöhnliche Geflecht der hochlagigen Instrumente Flöte und Violoncello piccolo ein – ein Quartettsatz, wie man ihn sich auch im Zentrum eines größeren kammermusikalischen Werkes vorstellen könnte. Im anschließenden Rezitativ, das den durch Wachsamkeit und Gebet hervorgerufenen Sieg über die Feinde formuliert, ist Bach die Gewißheit von Gottes Hilfe ein ausgedehntes Schluß-Arioso wert, bevor der Choral gewissermaßen die Moral dieser Kantate unterstreicht. Die Beziehung der Kantate zum Evangelium des Sonntags (Matth. 18, 23-35) ist nur gering; gleichwohl birgt die Kantate eine eindeutige und in sich geschlossene Botschaft.

*

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116

Entstehung: zum 26. November 1724
Bestimmung: 25. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Jakob Ebert (1601). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 6 (Sätze 2 bis 5)
Gesamtausgaben: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Zum 25. Sonntag nach Trinitatis sind zwei Kantaten Bachs erhalten. Die Anfangsworte beider Stücke scheinen einen größtmöglichen Gegensatz zu bilden: „Es reißet euch ein schrecklich Ende“ BWV 90 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 28) und „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“. Das Evangelium (Matth. 24, 15-28) war 1723 wie auch 1724 natürlich das gleiche; es enthielt, aus der Rede Jesu über die Endzeit – man näherte sich dem Ende des Kirchenjahres – jene Passage, die Nöte und Versuchungen ankündigt. Beide Kantateneinleitungen haben also dann ihre Berechtigung, wenn man den Hintergrund des christlichen Glaubens voraussetzt, daß nämlich, wie beim vorliegenden Stück, das schreckliche Ende mit der Erlösung verbunden ist.

Das Lied von Jakob Ebert, auf dem diese Choralkantate basiert, verdeutlicht jedoch bereits in den nächsten Zeilen, daß die Eingangsworte nur eine Anrufung darstellen, weil der Mensch sich in Not befindet, wie es auch die folgende Arie benennt. Im Terzett Nr. 4 ist der Wendepunkt erreicht; der Mensch beklagt nicht mehr nur die Bedrängnis und fleht nicht mehr nur zu Gott, sondern bekennt seine Schuld, aus der nur der „Gott der Ordnung“ herausführen kann. Der Kantatentext folgt dabei recht eng dem Text des Chorals, auch wenn er auf wörtliche Übernahmen verzichtet.

Die Kantate beginnt mit einem konzertanten Satz des gesamten Ensembles, aus dem sich bald die von den Oboen flankierte Solo-Violine herauslöst; Anklänge an die Choralmelodie gibt es nicht. Der Chor trägt im homophonen Satz die ersten beiden Zeilen vor. Danach ändert Bach dieses Schema; einzelne Chorstimmen greifen die instrumentale Thematik auf und verdichten sie zu einem motettischen Satz, zu dem dann der Cantus firmus im Sopran tritt. Der Satz gerät also in Bewegung – und tatsächlich ist auch im Text von Dingen die Rede, die die Existenz bewegen – von Leben und Tod nämlich und vom Nothelfer. Wieder anders gestaltet Bach die beiden folgenden Zeilen: die Instrumente, die vorher stellenweise die Vokalstimmen *colla parte* mitgespielt hatten, trennen sich nun wieder vom Chorsatz, der sich in die

Homophonie zurückzieht, allerdings die Unterstimmen durch kürzere Notenwerte gegenüber dem Sopran hervorhebt. Die Schlußzeile greift dann das Modell des Beginns wieder auf.

Es folgt eine Alt-Arie mit ausdrucksvollem Solo der Oboe d'amore. Der Text beginnt mit dem Wort „Ach" – für Bach eine Einladung, es zweimal als aufwärts gerichtetes Seufzermotiv auszubreiten. Erst danach läßt er die gesamte erste Zeile vortragen. „Des erzürnten Richters Dräuen" wird in Bewegungen des Basses, dann einer Koloratur der Singstimme ausgedeutet; ebenso die Angst mit Tonrepetitionen, die an die Affkektsprache des frühen italienischen Barock erinnern, etwa in den Opern Claudio Monteverdis; bei Bach kommt eine solche Formel noch einmal vor in den Stimmen des Chores Nr. 27b der Matthäus-Passion (Vol. 74) auf den Text „mit plötzlicher Wut".

Das Rezitativ Nr. 3 leitet Bach ein mit dem Zitat der ersten Choralzeile im Continuo. Er wiederholt es nach den an den entsprechenden Text erinnernden Worten „Ein Fürst des Friedens". Der Plural „Wir bekennen" mag den Anstoß gegeben haben, in der folgenden Arie gleich drei Solisten einzusetzen. Solche Terzette sind bei Bach durchaus unüblich und nicht ohne tiefere Bedeutung. Im Weihnachts-Oratorium (Nr. 51) schreibt er ein solches Stück in eindeutig halbdramatischer, dialogischer Absicht. Hier zeigt die akkordische Zusammenführung der drei Stimmen im Mittelteil, daß es Bach offenbar auf die Wirkung ankam, einen zuvor imitierend dichten Satz nun auf die Aussage zu konzentrieren, der Friedefürst sei mit gebrochenem Herzen, durch das Fallen der Menschen in die Welt „getrieben" worden. Zu dem in hoher Lage leuchtenden Schlußchoral führt endlich ein streicherbegleitetes Rezitativ, an dessen Ende Bach das Wort „Frieden" *arioso* ausdeutet.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut BWV 117

Entstehung: um 1728/31
Bestimmung: unbekannt
Text: Johann Jakob Schütz (1637)
Gesamtausgaben: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Wie zuletzt die Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt" BWV 112 vertont Bach in dieser Kantate einen kompletten Choraltext ohne Zusätze und Paraphrasen. Da er mit solchen Kantaten vermutlich seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen Choralkantatenjahrgang nachträglich ergänzen wollte, vermutet man, daß die vorliegende Kantate in unmittelbarer Nachbarschaft ähnlicher Stücke entstanden ist, also zwischen 1728 und 1731. Ein genaues Datum läßt sich ebensowenig ermitteln wie ein bestimmter Sonntag, dem man den Text zweifelsfrei zuordnen könnte. Das Lied von Johann Jakob Schütz ist ein allgemeines Lob- und Dank-Lied, für das sich verschiedene Anlässe denken ließen, durchaus auch zu „Kasualien" wie z.B. Trauungsgottesdiensten. Die Vertonung des vierten Verses als vierstimmiger Choralsatz legt die Vermutung nahe, daß hier die Predigt eingeschoben, die Kantate also in zwei Teilen musiziert wurde; gesungen wurde das Lied in Leipzig nicht auf die heute bekannte Melodie von Johann Crüger, sondern auf die seit 1524 bekannte Melodie des Chorals „Es ist das Heil uns kommen her".

Wer den Choraltext liest und Bachs textausdeutende Kompositionskunst in den Kantaten betrachtet, wird gespannt sein auf die Lösung eines nicht unbeträchtlichen Problems: gelingt es Bach, unterschiedliche Lösungen für die Vertonung der jeweils letzten Zeile zu finden? Diese ist nämlich in allen neun Strophen die selbe: „Gebt unserm Gott die Ehre". Die musikalische Identität von Eingangs und Schlußchor verschafft dabei nur

geringe Erleichterung. Vers 2, ein schlichtes Baß-Rezitativ, schließt Bach mit einem ausgedehnten Arioso auf die genannten Worte. Die folgende Tenor-Arie, mit zwei Oboen d'amore als Soloinstrumenten in melancholischem Moll, beendet eine prägnante, aber im Gesamtzusammenhang nicht ungewöhnliche Koloratur auf das Wort „Ehre". Interessant, wie Bach in diesem Satz den in den Solostimmen durchaus bewegten Gestus auf die Worte „in seinem ganzen Königreich" auf einen Ton reduziert, um dann, mit einer großen Koloratur, das Königreich zu unterstreichen.

Der (angenommene) zweite Teil beginnt mit einem Alt-Rezitativ. Die feierliche Streicherbegleitung endet mit der vorletzten Zeile: die letzte ist ein ausgedehntes, continuogestütztes *Arioso*. An die zu den Worten „die Ehre" erfundenen Thematik knüpft die folgende Baß-Arie an. Die Solo-Violine unterstützt die Bildhaftigkeit des Textes nach Kräften: mag die reiche Figuration zunächst den Überfluß kennzeichnen, stehen Pausen und *ritardando* später für Worte wie „nirgend" und „Ruh". Die vokale Vertonung der Schlußzeile entspricht jener im vorausgegangenen Rezitativ. Ein Duett zwischen Alt und Flöte im 3/4-Takt mit Streicherbegleitung läßt den Lobgesang hören; hier bindet Bach die letzte Textzeile in den gelösten Charakter des Stückes ein. Das letzte Rezitativ (Nr. 8) enthält bereits im Text eine Verdichtung: dreimal wird die Zeile „Gebt unserm Gott die Ehre" gesungen und vor dem dritten Mal wiederholt erklärt: „der Herr ist Gott". Hier verwendet Bach, in drei Varianten, eine typische Schlußformel nach den Regeln der Kadenz.

Das mit dem Eingangschor identische Schlußstück setzt sich zusammen aus einem konzertanten, farbig instrumentierten und von einem markanten Motiv angeführten Instrumentalsatz und dem zeilenweise vorgetragenen Choral; die Unterstimmen bekommen kaum eigene, polyphone Funktion – ausgenommen in der letzten Zeile, die zudem dreimal wiederholt wird.

*

Die von der Bach-Gesamtausgabe (BG) und deshalb auch vom Bach-Werkeverzeichnis als Kantate geführte Trauermusik ***„O Jesu Christ, meins Lebens Licht" BWV 118*** *wird heute als Motette Johann Sebastian Bachs angesehen und wurde auch von der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) zusammen mit den Motetten (Band III) veröffentlicht. In der* EDITION BACHAKADEMIE *erscheint dieses Stück daher zusammen mit den Motetten BWV 225-230, Anh. 159 & 160 sowie deest („Der Gerechte kömmt um") in Vol. 69. Näheres dazu im dortigen Einführungstext.*

DEUTSCH

Get thyself, my soul, prepared BWV 115

Composed for: November 5, 1724
Performed: on the 22nd Sunday after Trinity
Text: After the hymn with the same beginning by Johann Burchard Freystein (1695). Literally retained: verses 1 and 10 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 9 (movements 2 to 5)
Complete editions: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

If the point of an introduction to a piece of music is to lead into the work that follows, to present its character, the world of sound it creates, and to invite the listener to be attentive, then the introduction to this chorale cantata still eminently serves its purpose today, although the beginning of the first movement is anything but spectacular. The combined strings (violins and violas), followed by the flutes and then the oboe, all play in concert. Together with the basso continuo, which repeats a conspicuous eighth-note (quaver) octave motif, this creates a concertante movement which in this recording takes on the transparency of chamber music by reducing the strings to the solo violin. The motif with which all three voices begin is quite striking, however: a jump of an octave down and then up again, joined later by exciting passages of ascending eighth notes (quavers) and relaxed, flowing chains of sixteenth notes (semiquavers). Here Bach inserts the chorus, which sings the chorale line by line; the melody ("Straf mich nicht in deinem Zorn" ("Chide me not in Thy great wrath")) is carried by the soprano – reinforced by a horn – while the lower voices take up the motifs of the instruments, abbreviating the octave motif to eighth notes (quavers) (which is quite uncomfortable to sing). The character of the entire movement is at once exhortative and assured, which may be related to the imperative in the first line of the text. In the second line, however, this playful, concertante music distinctly assumes a more somber tone; at the words "fleh und bete" ("pray and plea") as well as in the repeat, "unverhofft betrete" ("enter unexpectedly"), Bach moves through a latticework of chromatic voices. He does likewise toward the end, where Satan's temptation is mentioned; the instrumental setting also changes before this last line of the text: the flute and oboe, playing unisono, suddenly find themselves confronted with a string part whose sixteenth notes (semiquavers) repeat a tone which is interrupted by upward and downward movements – a virtuoso figure which turns the playfulness heard shortly before into idle motion and pure superficiality. A piece with two faces, as it were.

Whatever this remarkable figuration may signify: it points the way to the chamber-music character of the entire cantata and at the same time, as so often, to a sort of dialectical situation. One the one hand Satan, on the other, God; the Devil is crafty, God's bounty is mercy, solace and succor. Man stands between, his behavior capable of tending toward one or the other. To put it more precisely: Man, if he does not consciously turn toward God, will automatically fall into the clutches of the Devil. Consciously, in this sense, means: to be attentive and to pray. What happens when our behavior turns "sleepy" is illustrated by the alto aria no. 2, an enchanting piece nonetheless (or for that very reason?). Its extensive instrumental prelude in the strings and oboes is a seductive lullaby for the soul; the pending "terrible punishment" is written on the wall in a short but tumultuous middle section. The following central recitative turns its eyes to God; remarkably, Bach often clothes the most important theological statements in the simplest type of music – probably to keep the listeners' attention from being distracted by the least superficiality. After the soul has now

been convinced of the value of staying alert, the next intention in the text is to persuade it to pray. "Bete" ("pray") is given two long notes; then the soprano takes its place in the extraordinary mesh created in the high ranges by the flute and the violoncello piccolo – a quartet movement such as one might well imagine finding in the midst of a large-scale work of chamber music. In the following recitative, which gives expression to the victory over enemies attained through attentiveness and prayer, Bach obviously considers an extended final arioso worthy of illustrating the certainty that God will come to our aid, before the chorale underscores, in a manner of speaking, the moral of the cantata. The connection between this cantata and the Gospel reading for this Sunday (Matthew 18, 23-35) is but tenuous; nevertheless, the cantata bears a clear, self-contained message.

*

Thou Prince of peace, Lord Jesus Christ BWV 116

Composed for: November 26, 1724
Performed: on the 25th Sunday after Trinity
Text: After the hymn with the same beginning by Jakob Ebert (1601). Literally retained: verses 1 and 7 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 6 (movements 2 to 5)
Complete editions: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Two cantatas written by Bach for the 25th Sunday after Trinity have survived. The initial words of both pieces appear at first glance to be as contrary as possible: "Es reißet euch ein schrecklich Ende" ("To ruin you an end of terror") BWV 90 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 28) and "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ". The Gospel reading for this Sunday (Matthew 24, 15-28) was, of course, the same in 1723 and in 1724; it contains those passages from Jesus' discourse on the end of time – the end of the ecclesiastical year was fast approaching – which announce temptations and tribulations. Hence the introductions to both cantatas are justified, if we put them in the context of the Christian faith, which associates the terrible end with salvation, as does this cantata.

The hymn by Jakob Ebert on which this chorale cantata is based makes it quite clear in the lines immediately following that the initial words merely an invocation engendered by the fact that mankind is suffering great tribulation, as the following aria reiterates. The turning point is reached in the vocal trio no. 4; man no longer complains only of distress, no longer merely implores God, but acknowledges that he is mired in sin, from which only the "God of Order" can free him. The text of the cantata follows that of the chorale quite closely, although it eschews literal citations.

The cantata begins with a concertante movement, calling for the entire ensemble, from which the solo violin, flanked by oboes, soon emerges; there are no reminiscences of the chorale melody. The chorus sings the first two lines in a homophonic setting. Then, Bach change this scheme; individual voices from the chorus take up the instrumental themes and compress them into a motet-like setting to which is added the cantus firmus in the soprano. Thus the movement acquires momentum – and indeed, the text also speaks of some of the driving forces of existence – life and death, and the helper in times of need. Bach treats the following two lines again entirely differently: the instruments, which had before played along *colla parte* with the voices, now turn away from the

chorus setting, which retreats into homophony, although the shorter notes in the lower voices set them off from the soprano. The final line again returns to the model used in the beginning.

There follows an alto aria with an impressive solo by the oboe d'amore. The text begins with the word "Ach" – for Bach, an invitation to expand it into an upward-striving, sighing motif. Only then does he allow the entire first line to be sung. "Des erzürnten Richters Dräuen" ("The menace of the wrathful Judge") is depicted by movements in the bass, then in a coloratura in the vocal part; by the same token, "fear" takes the form of repeated notes which recall the language of affective emotionality typical of the early Italian Baroque period, as in the operas of Claudio Monteverdi; this sort of formula appears again in Bach, in the voices of the chorus no. 27b in the St. Matthew Passion (vol. 74) at the words "mit plötzlicher Wut" ("in sudden anger").

Bach introduces the recitative no. 3 by having the continuo quote the first line of the chorale. He repeats it after the words "a Prince of peace", which recall the appropriate text. The use of the plural in "Wir bekennen" ("we acknowledge") may have been the inspiration to use three soloists in the following aria. A terzetto of this nature is quite unusual for Bach and thus will not be without deeper significance. In the Christmas Oratorio (no. 51), he writes a piece of this type with a clearly semi-dramatic, dialogical intent. The chordal blending of the three voices in the middle section shows that Bach was obviously concerned about the effect of concentrating what had shortly before been a dense, imitative setting on the message that the Prince of peace, with aching heart, was "compelled" into the world by the Fall of Man. A recitative accompanied by strings leads into the final chorus, radiant in the higher registers, at the end of which Bach imbues the word "Frieden" ("peace") with an arioso.

*

Give laud and praise the highest good BWV 117

Composed: around 1728-31
Performed: date of performance unknown
Text: Johann Jakob Schütz (1637)
Complete editions: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Bach puts the entire chorale text to music in this cantata, without paraphrases or additions, as he last did in the cantata "Der Herr ist mein getreuer Hirt" ("The Lord is now my shepherd true") BWV 112. Since he presumably wished to use such cantatas to complete the annual cycle of chorale cantatas he had broken off at Easter 1725, we assume that the cantata in this recording was composed at about the same time as similar pieces, that is, between 1728 and 1731. Neither a specific date nor a specific Sunday can be assigned with certainty to this text. The hymn by Johann Jakob Schütz is a commonplace hymn of praise and thanksgiving which would suit a number of occasions, including such "casualties" as wedding services. Since the fourth verse is a four-part chorale setting, the sermon could well have been inserted here, dividing the cantata into two sections; in Leipzig, this hymn was not sung to the melody by Johann Crüger familiar to us today, but to the melody of the chorale "Es ist das Heil uns kommen her" ("Now is to us salvation come"), extant since 1524.

If we read the chorale text in light of Bach's great artistry in interpreting the text in his cantata compositions, will wonder how he solves a certain, not inconsiderable problem: will Bach be able to find different solutions for the music of the last line of each verse? This is, after all, the same in all nine: "Gebt unserm Gott die Ehre" ("Give our own God the honor"). The fact that the music to the introductory and final choruses is identical is of little help. Bach closes verse 2, a simple bass recitative, with an extended arioso on these words. The following tenor aria, featuring two oboes d'amore as solo instruments in a melancholy minor key, closes on the word "honor" with a coloratura which is arresting, although not unusual in the overall context. Interestingly, Bach has reduced the vigorous temperament of the solo voices to a single note at the words "in seinem ganzen Königreich" ("in his entire kingdom"), only to emphasize the word "kingdom" with a lavish coloratura.

The second section (assuming it to be such) begins with an alto recitative. The festive string accompaniment ends just before last line: this is an extended arioso supported by the continuo. The following bass aria is tied to the theme devised for the words "die Ehre" ("the honor"). The solo violin strongly supports the pictorial nature of the text: while at first rich figuration depicts surplus, rests and ritardandos are later employed to denote such words as "nirgend" ("nowhere") and "Ruh" ("repose"). The vocal composition of the final line corresponds to that in the foregoing recitative. A duet between alto and flute in three-four time and accompanied by strings gives voice to a song of praise; Bach here incorporates the last line of text into the relaxed character of the piece. The words to the final recitative (no. 8) contain a consolidation: three times the line "Gebt unserm Gott die Ehre" ("Give our own God the honor") is sung, but before it is heard the third time, we hear repeatedly: "der Herr is Gott" ("the Lord is God"). Here Bach uses three variations of a typical closing formula following the rules of the cadence. This final piece, identical to the introductory chorus, is composed of a concertante, colorfully scored instrumental setting headed by a striking motif, and the chorale sung line by line; the lower voices hardly perform any polyphonic function – except in the last line, which is also repeated three times.

*

The funeral music ***"O Jesu Christ, meins Lebens Licht" BWV 118*** *("O Jesus Christ, light of my life"), which the first edition of Bach's complete works (Bach-Gesamtausgabe, or BG) had listed as a cantata, as did the directory of Bach's works (BWV), is now considered to be a motet by Johann Sebastian Bach and was also published in volume III, Motets, of the new edition of his complete works (NBA). Hence this piece appears in the* EDITION BACH-AKADEMIE *together with the motets BWV 225 - 230, Anh. (Appendix) 159 & 160, as well as deest ("Der Gerechte kömmt um") ("See, the righteous must die") in vol. 69. Please refer to the appropriate explanatory notes for more details.*

Prépare-toi, mon esprit BWV 115

Création: le 5 novembre 1724
Destination: pour le 22ème dimanche après la Trinité
Texte: selon le lied qui a le même début de Johann Burchard Freystein (1695). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 10 (Mouvements 1 et 6) ; remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 9 (Mouvements 2 à 5)
Éditions complètes: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Si l'introduction d'un morceau de musique a pour but d'informer l'auditeur en l'initiant à cette œuvre, en lui présentant son univers de tonalité, son caractère particulier et en l'invitant à écouter plus sciemment, l'introduction de cette cantate-choral remplit aujourd'hui encore ce rôle imminent. Et pourtant le début du premier mouvement est en aucun cas spectaculaire; les cordes réunies (violons et violes), puis les flûtes et enfin les hautbois concertent ensemble. Accompagnés de la basse continue qui répète un motif marquant en croches et en octaves, ces instruments forment un mouvement de quatuor dont la réduction des registres des cordes au seul violon augmente la transparence de musique de chambre. Mais le motif par lequel toutes les trois voix commencent est marquant: un saut d'octave de temps en temps ascendant auquel se joignent des montées de croches s'étalant et des chaînes de doubles croches coulant vers la détente. Bach y insère le chœur qui expose vers après vers le choral; la mélodie («Straf mich nicht in deinem Zorn») est chantée par le soprano – et reçoit le renfort d'un cor – alors que les voix inférieures reprennent les motifs des instruments, mais raccourcissent le motif de l'octave sur des croches (très difficiles à chanter!). Ce mouvement a un caractère assuré mais aussi incitatif: il peut être très bien mis en relation avec les formes de l'impératif du premier vers du texte. Dans le deuxième vers cependant cette musique concertante enjouée s'assombrit perceptiblement; Bach expédie les mots «fleh und bete» (implore et prie) et de même la répétition, «unverhofft betrete» (ne te prenne pas au dépourvu) au travers d'un entrelacement de voix aux couleurs chromatiques. Il procède d'une manière semblable vers la fin; au moment où il est question de la tentation de Satan; la phrase instrumentale se modifie également avant ce dernier vers du texte: la flûte et le hautbois à l'unisson se voient soudain confrontés à un registre de cordes qui répète leurs doubles croches sur un ton, interrompu de notes intermédiaires aux mouvements d'allées et venues – une figuration virtuose qui métamorphose ce qu'il y avait avant qui était si enjoué, en un point mort et en pures apparences. Un morceau à deux visages donc.

Quel que soit la signification de cette figuration spectaculaire: elle est le fil directeur qui donne le caractère de musique de chambre à cette cantate et en même temps donne à cette situation une certaine forme dialectique, comme ce fut si souvent le cas dans l'œuvre de Bach. D'un côté Satan, de l'autre Dieu; le diable est rusé, Dieu est plein de grâce, de réconfort et d'assistance. Entre les deux, se trouve l'homme qui peut se tourner vers l'un ou vers l'autre selon son comportement. Ou pour être plus précis: l'homme qui s'il ne s'adresse pas à Dieu consciemment, sera la proie du diable. Consciemment signifie donc: être attentif et prier. L'air d'alto n° 2 pourtant ensorcelant (ou plutôt parce qu'ensorcelant?) illustre ce qui se passe en présence d'un comportement «schläfrigem» (de somnolence). Son long prélude instrumental joué par les cordes et les hautbois est une berceuse envoûtante pour l'âme; le châtiment terrible qui menace est dépeint par une courte partie centrale en mouvements tumultueux. Le récitatif central suivant dirige ses regards vers Dieu; il est à noter que Bach met souvent en musique les

déclarations théologiques les plus importantes dans des morceaux de genre très simple – certainement afin de ne pas entraver l'attention de l'auditeur par quelconques apparences. Après avoir persuadé l'âme de l'importance de cette attitude d'éveil, la prochaine ambition du texte est également de lui apprendre à prier. Le mot «Bete» (Prie) s'orne de deux longs tons; le soprano s'intègre ensuite dans un entrelacement inhabituel d'instruments aux notes élevées comme la flûte et le violoncello piccolo – un mouvement de quatuor tel qu'on pourrait se le représenter également au centre d'une œuvre de musique de chambre d'une certaine ampleur. Dans le récitatif suivant où la victoire sur les ennemis a été obtenue grâce à la vigilance et à la prière, Bach utilise un arioso final étendu pour décrire la certitude de l'aide de Dieu, pour enfin souligner en quelque sorte la morale de cette cantate par le choral. Le rapport entre la cantate et l'Évangile de ce dimanche (Matthieu 18, 23-35) n'est que très minime; et pourtant la cantate renferme un message claire et homogène.

*

Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix BWV 116

Création: le 26 novembre 1724
Destination: pour le 25ème dimanche après la Trinité
Texte: selon le lied qui a le même début de Jakob Ebert (1601). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 7 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 6 (Mouvements 2 à 5)
Éditions complètes: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

On a pu conserver deux cantates de Bach composées pour le 25ème dimanche après la Trinité. Les paroles introductives des deux morceaux semblent former un très grand contraste: «Es reißet euch ein schrecklich Ende» (Une fin terrible vous renversera) BWV 90 (Edition Bachakademie Vol. 28) et «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Seigneur Jésus-Christ, Prince de paix). L'Évangile lu ce jour (Matthieu 24, 15-28) était bien sûr le même en 1723 qu'en 1724; il contenait un passage tiré du discours de Jésus sur la fin des temps – on s'approchait de la fin de l'année liturgique – qui annonçait les détresses et les tentations. Les deux introductions de cantate ont donc leur légitimation quand on implique bien sûr que la foi chrétienne est en arrière-plan; en effet la fin terrible y est reliée à la Rédemption, comme cela est le cas dans le morceau présent.

Le lied de Jakob Ebert sur lequel se fonde cette cantate-choral, explique cependant dès les vers suivants que les paroles introductives ne représentent qu'une invocation parce que l'homme se trouve dans l'angoisse, comme l'air suivant le dit bien. On arrive au revirement dans le trio n° 4; l'homme ne se plaint plus de sa situation fâcheuse mais confesse sa faute que seul le Dieu de l'ordre («Gott der Ordnung») pourra effacer. Le texte de la cantate suit alors le texte du choral d'assez près même s'il renonce à une reprise littérale.

La cantate commence par un mouvement concertant de l'ensemble au complet duquel les violons solos flanqués des hautbois se détachent bien vite; il n'y a pas de réminiscence à la mélodie choral. Le chœur interprète les deux premiers vers en une phrase homophone. Bach modifie ensuite ce schéma; différentes voix du chœur reprennent la thématique instrumentale et les compriment en une phrase de motet que le cantus firmus du soprano vient accompagner. Le mouvement se met donc en agitation – et il est réellement question dans le texte de choses qui touchent à l'existence – on parle en effet de la vie et de la mort

et de sauveur dans la détresse. Bach organise de nouveau d'une autre manière les deux vers suivants: les instruments qui avaient joué auparavant par endroits les registres vocaux *colla parte*, se séparent à nouveau de la phrase du chœur qui se retire dans son homophonie, mais qui met l'accent sur les voix inférieures par rapport au soprano en employant des notes plus courtes. Le vers final reprend alors le modèle du début.

Un air d'alto suit alors accompagné d'un impressionnant solo des hautbois d'amour. Le texte commence sur le mot «Ach» (Hélas) – ce qui incite Bach à l'étendre à deux reprises et à en faire un motif de gémissement dirigé vers les hauteurs. Ce n'est qu'après qu'il exécutera le premier vers en entier. La menace du juge courroucé («Des erzürnten Richters Dräuen») est illustrée par les mouvements de la basse, puis par une vocalise du registre chanté ; il en est de même de l'angoisse qui est illustrée par des répétitions du ton qui ne sont pas sans rappeler le langage émotionnel du baroque italien précoce, comme dans l'opéra Claudio de Monteverdi; on rencontrera cette formule une fois encore chez Bach dans les voix du chœur n° 27b de la Passion selon saint Matthieu (Vol. 74) sur le texte «mit plötzlicher Wut».

Bach fait introduire le récitatif n° 3 de la citation du premier vers choral en continuo. Il le répète après les paroles «Ein Fürst des Friedens» (Un Prince de paix) rappelant le texte correspondant. Le pluriel «Wir bekennen» (nous confessons) aurait sans doute été à l'origine de l'emploi de trois solistes dans l'air suivant. De tels trios sont tout à fait inhabituels dans la musique de Bach et n'en sont pas moins de signification plus profonde. Il écrit dans l'Oratorio de Noël (n° 51) une telle pièce dans un dessein manifeste de dramaturgie et de dialogue. La rencontre en accords des trois voix dans la partie centrale montre que l'effet qui était de concentrer un mouvement dense, auparavant imitateur, sur le message proférant que le Prince de paix a été «poussé» dans le monde, le cœur brisé en raison de la déchéance dans laquelle l'homme est tombé, était voulu par Bach. Un récitatif accompagné des cordes à la fin duquel Bach illustre le mot «Frieden» (paix) en *arioso*, mène enfin au choral final brillant dans ses notes élevées.

*

Louange et gloire au bien suprême BWV 117

Création: vers 1728/31
Destination: inconnue
Texte: Johann Jakob Schütz (1637)
Éditions complètes: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Comme pour la cantate «Der Herr ist mein getreuer Hirt» (Le Seigneur est mon fidèle berger) BWV 112, Bach met en musique dans cette cantate un texte de choral complet sans adjonction ni paraphrase. Puisqu'il voulait sans doute compléter son cycle annuel de cantates-chorals qu'il avait interrompu à Pâques 1725 en y ajoutant ultérieurement de telles cantates, on suppose que la cantate présente a été créée à une époque très proche des morceaux de tessiture semblable, donc entre 1728 et 1731. Il n'est pas possible de déterminer une date précise ni de dimanche auquel on pourrait attribuer le texte sans formuler de doute. Le lied de Johann Jakob Schütz est un chant de louange et d'actions de grâces universel pour lequel on pourrait trouver différentes occasions, même des «Casuelles» comme des services religieux à l'occasion de noces. Le fait que le quatrième verset ait été mis en musique en tant que mouvement choral à quatre voix, pourrait permettre de conjecturer sur le fait que le sermon

était inséré à cet endroit et que la cantate était divisée en deux parties; ce lied n'était pas chanté à Leipzig sur la mélodie connue aujourd'hui de Johann Crüger mais sur la mélodie du choral «Es ist das Heil uns kommen her» connue depuis 1524.

Quand on lit le texte du choral et quand on connaît l'art de composition de Bach dans ces cantates qui se concentre sur l'interprétation du texte, on est très curieux de savoir comment il aura résolu un problème non négligeable: Bach réussira-t-il à trouver différentes solutions pour la mise en musique des derniers vers qui se répètent? En effet ces derniers vers sont les mêmes dans toutes les neuf strophes: «Gebt unserm Gott die Ehre» (Rendez gloire à notre Dieu). L'identité musicale du chœur introductif et du chœur final n'offre dans ce cas qu'une facilité minime. Bach achève le verset 2, un récitatif de basse sans prétention, par un arioso étendu sur les paroles citées. L'air du ténor suivant, accompagné de deux hautbois d'amour en tant qu'instruments solo dans la tonalité mineure mélancolique, achève une vocalise marquante mais pas du tout inhabituelle dans le contexte global sur le mot «Ehre» (gloire). Il est intéressant de voir comment Bach, dans ce mouvement, réduit à un ton le geste tout à fait agité dans les voix solistes sur les mots «in seinem ganzen Königreich» (dans tout son royaume) pour alors souligner d'une grande vocalise le mot «royaume».

La (supposée) deuxième partie commence par un récitatif d'alto. L'accompagnement solennel des cordes se termine avec l'avant-dernier vers: le dernier vers est un large *arioso* soutenu par le continuo. L'air de basse suivant renoue au thème inventé sur les mots «die Ehre» (gloire). Le violon soliste sous-tend le caractère imagé du texte de toutes ses forces: même si au départ la riche figuration se distingue par la profusion, plus tard sur des mots comme «nirgend» (nulle part) et «Ruh» (calme) on rencontre des pauses et un *ritardando*. La mise en musique vocale du vers final correspond à celle du récitatif précédent. On entend le chant de louange interprété par un duo entre l'alto et la flûte sur une mesure en 3/4, accompagné des cordes; Bach relie ici le dernier vers du texte au caractère de détente du morceau. Le dernier récitatif (n° 8) contient déjà dans son texte une condensation: le vers «Gebt unserm Gott die Ehre» (Rendez gloire à notre Dieu) est chanté trois fois et répète avant la troisième fois les mots: «der Herr ist Gott» (Le Seigneur est Dieu). Bach utilise là, sous forme de trois variantes, une formule finale typique correspondant aux règles de la cadence. Le morceau de fin identique au chœur introductif se compose d'une part d'un mouvement instrumental concertant, à l'instrumentation colorée et dirigé par un motif marquant et d'autre part d'un choral interprété vers après vers; les voix inférieures n'ont presque pas de fonction polyphone propre – mis à part dans le dernier vers qui est en plus répété à trois reprises.

*

La musique funèbre ***«O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118 (Ô Jésus-Christ, lumière de ma vie)*** *rangée à tort parmi les cantates dans l'Édition complète Bach (BG) et donc aussi dans le Catalogue thématique et systématique des œuvres de Bach (BWV), est considérée aujourd'hui comme Motet de Johann Sebastian Bach et a été publiée dans la Nouvelle Édition Bach (NBA) dans le Volume III des Motets. Dans l'*EDITION BACHAKADEMIE*, ce morceau paraîtra donc avec les Motets BWV 225 - 230, Annexe 159 & 160 ainsi que idem («Der Gerechte kömmt um») dans le Vol. 69.*
Pour plus de détails, consultez le texte d'introduction à ces endroits.

Prepárate, espíritu mío BWV 115

Génesis: para el 5 de noviembre de 1724
Destino: domingo XXII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según la canción del mismo comienzo de Johann Burchard Freystein (1695). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 10 (movimientos 1 y 6); retocadas por autor desconocido: estrofas 2 hasta 9 (movimientos 2 al 5)
Ediciones completas: BG 24: 111 – NBA I/26: 23

Si la introducción a una pieza musical tiene el sentido de conducirnos hacia el interior de la obra en cuestión presentándonos su mundo sonoro y su carácter e invitando a los oyentes a que la escuchen con total atención, en tal caso la introducción a esta cantata coral va a cumplir ya hoy su finalidad. Para ello diremos que el comienzo del primer movimiento no tiene nada de espectacular; los instrumentos de arco agrupados (violines y violas), la flauta después y seguidamente el oboe trenzan en común un concierto. En combinación con el basso continuo, que repite un marcado motivo de corcheas y octavas, se genera un movimiento de cuarteto cuya transparencia de música de cámara se potencia en esta grabación a base de reducir la voz de los instrumentos de arco al solo de violín. Sin embargo, es revelador el motivo con el que comienzan las tres voces: un salto de octava descendente y luego ascendente al que se añaden unos subidos ascensos de corchea y unas cadenas de semicorcheas que fluyen distendidamente. Sobre su interior construye Bach el coro que interpreta verso a verso el coral; la melodía ("No me castigues en tu ira") radica en el soprano – fortalecida por una trompeta –, mientras las voces bajas recurren al conjunto de motivos de los instrumentos, pero acortan el motivo de octava en valores de corchea realmente incómodo de cantar. La totalidad de este movimiento tiene carácter de ratificación y de exhortación al mismo tiempo; es posible ponerlo en combinación con el imperativo del primer verso del pasaje, si bien en el segundo verso queda notablemente enturbiada esta música lúdico-concertante; a las palabras "ora y suplica", igual que en la reiteración "entra sin ser esperado", asigna Bach unas voces cromáticamente pigmentadas con un cierto entramado. De manera parecida se comporta hacia el final que trata de la tentación de Satanás. Antes de este último verso del texto se modifica también el movimiento instrumental: flauta y oboe unísono se confrontan súbitamente a una voz de instrumento de arco cuyas semicorcheas repiten en un tono interrumpidas por las notas intermedias que suben y bajan, lo que supone una figura para virtuosos que transforma lo que antes aparecía con rasgos tan artísticamente escénicos para convertirlos en movimiento vacío y pura exterioridad. Se trata pues de una pieza bifacial.

Independientemente del significado que pueda tener esta extraña figuración, lo cierto es que marca el camino hacia el carácter de música de cámara de toda la cantata, y al mismo tiempo, como ocurre tantas otras veces, a un determinado tipo de situación dialéctica. Por una parte Satanás y por otra Dios. El demonio es astuto, mientras Dios está lleno de gracia, consuelo y acogimiento. Entre ambos se encuentra el ser humano, que con su conducta puede orientarse hacia un lado o hacia el otro. O, dicho con más precisión: aquel que, si no se orienta hacia Dios, automáticamente cae en la red del demonio. Por lo tanto, ser consciente significa estar vigilante y orar. Lo que sucede con la conducta "aletargada" se expresa no obstante –o tal vez por eso mismo– en la adormecedora aria de contralto nº 2. Su dilatado preámbulo de instrumentos de arco y oboe es una seductora nana para el alma. El terrible castigo con el que amenaza se pinta en el muro a base

de movimientos tumultuosos en una breve parte central. El siguiente recitativo intermedio vuelve la mira hacia Dios; es sorprendente que Bach ponga muchas veces música con piezas de estilo sumamente sencillo a las afirmaciones teológicamente más importantes... quizás para no poner impedimentos a la atención del oyente con ningún tipo de elemento exterior. Así pues, una vez que se ha persuadido al alma del valor de mantenerse vigilante, lo que importa al texto siguiente es mantenerla en oración. "Ora" es la palabra a la que se asignan dos notas largas; a continuación se incorpora el soprano al insólito entramado de los instrumentos afinados a gran altura que son la flauta y el violoncello piccolo. Se trata de un movimiento de cuarteto, tal como el que se puede uno imaginar ocupando el centro de una gran obra de música de cámara. En el recitativo subsiguiente, que expresa la victoria conseguida por la vigilancia y la oración, Bach considera que vale la pena asignar un dilatado arioso final a la certeza de la ayuda de Dios, antes de que el coral enfatice hasta cierto punto la moral de esta cantata. La relación de la cantata con el Evangelio del domingo (Mateo 18, 23-35) es muy reducida, si bien la cantata alberga un mensaje claro y coherente consigo mismo.

*

Señor Jesucristo, Príncipe de la paz BWV 116

Génesis: para el 26 de noviembre de 1724
Destino: domingo XXV después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según el cántico de igual comienzo de Jakob Ebert (1601). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 6); retocadas por autor desconocido: estrofas 2 a 6 (movimientos 2 a 5)
Ediciones completas: BG 24: 135 – NBA I/27: 81

Para el XXV domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad se han conservado dos cantatas de Bach. Los términos iniciales de ambas piezas parecen formar la mayor antítesis posible: "Os desgarrará un final terrible" BWV 90 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 28) y "Señor Jesucristo, Príncipe de la paz. El Evangelio (Mateo 24, 15-28) era lógicamente el mismo en el año 1723 que en el 1724; tomado del discurso de Jesús sobre el fin de los tiempos – nos hallamos cerca del final del año litúrgico – incluye los pasajes que anuncian desgracias y calamidades. Por consiguiente, las introducciones a ambas cantatas tienen su justificación si presuponemos el trasfondo de la fe cristiana en el sentido de que, como ocurre en la presente pieza, el fin terrible va unido a la salvación.

Sin embargo, el cántico de Jakob Ebert sobre el que se basa esta cantata coral, visualiza ya en los siguientes versos el hecho de que las palabras iniciales no representan más que una llamada, porque el ser humano ha caído en desgracia como se pone de manifiesto en el aria siguiente. En el terceto nº 4 se alcanza el punto de inflexión; el ser humano, además de lamentar las calamidades refugiándose en Dios, confiesa su propia culpa, de la que sólo puede salir gracias al "Dios del orden". A este respecto, el texto de esta cantata se ciñe muy estrictamente al texto del coral, a pesar de que renuncia a asumirlo literalmente.

La cantata comienza con un movimiento concertante de todo el conjunto, a partir del cual se desencadena inmediatamente el solo de violín flanqueado por los oboes; no hay ecos de la melodía coral. El coro interpreta en el movimiento homófono los dos primeros versos. A continuación Bach modifica este esquema; cada una de las voces del coro asumen la temática instrumental y la condensan para convertirla en un movimiento motético al

que posteriormente se añade el cantus firmus en el soprano. Por tanto este movimiento se convierte en puro dinamismo... y de hecho se habla también en el pasaje de los factores que mueven la existencia, es decir, de la vida y de la muerte, así como de aquel que nos ayuda en medio de la desgracia. De nuevo Bach configura de otro modo los dos versos siguientes: los instrumentos que antes habían interpretado en conjunto las voces vocales *colla parte*, se separan ahora nuevamente del movimiento coral que se retrae a la homofonía, si bien enfatiza las voces bajas frente al soprano con notas de valor más corto. El verso final recurre entonces nuevamente al modelo del comienzo.

Sigue un aria de contralto con impresionante solo del oboe d'amore. El texto comienza con la expresión "Ay" – que para Bach representa una invitación – extendiéndola dos veces como motivo anhelante hacia arriba. Será posteriormente cuando permitirá que se interprete la totalidad del primer verso. "La amenaza del juez furioso" se convierte en movimientos del bajo y después interpreta una pigmentación de la voz cantada; igualmente el miedo con repeticiones tonales que evocan el lenguaje de los afectos que caracteriza al primitivo barroco italiano, por ejemplo en las óperas de Claudio Monteverdi; en Bach aparece nuevamente una fórmula parecida en las voces del coro nº 27b de la Pasión según San Mateo (vol. 74) en la frase "con súbita ira".

Bach introduce el recitativo nº 3 con las palabras textuales de los primeros versos del coral en el continuo. Las repite después de la frase "un Príncipe de la paz" que evocan el correspondiente texto. El plural "confesamos" puede haber dado motivo para emplear tres solistas en el aria subsiguiente. Estos tercetos son absolutamente insólitos en Bach y no están exentos de un significado más profundo. En el Oratorio de Navidad (nº 51) escribe una de estas piezas guiado por un propósito claramente semidramático y dialogal. La conjunción de acordes de las tres voces en la parte central demuestra aquí que Bach accedió claramente al efecto de concentrar un movimiento denso e inicialmente imitativo basado en la afirmación de que el Príncipe de la paz fue "impelido" al mundo con el corazón roto a causa de la caída del hombre. Finalmente, al coral de cierre que irradia su luz desde gran altura, nos conduce un recitativo acompañado de instrumentos de arco en cuyo final Bach explica en un *arioso* el término "Paz".

*

Honor y gloria al bien supremo BWV 117

Génesis: en torno a 1728/31
Destino: desconocido
Texto: Johann Jakob Schütz (1637)
Ediciones completas: BG 24: 161 – NBA I/34: 153

Como ocurriera en la cantata "Mi Señor es mi buen Pastor" BWV 112, Bach pone música en esta cantata a un texto coral completo sin añadidos ni perífrasis. Teniendo en cuenta que su pretensión con este tipo de cantatas era al parecer completar posteriormente su curso de cantatas corales interrumpido en Pascua de 1725, se sospecha que la presente cantata nació en directa vecindad de piezas similares, es decir, entre 1728 y 1731. Una fecha exacta resulta tan difícil de determinar como el domingo concreto al que sin duda podría atribuirse el texto. El cántico de Johann Jakob es una canción general de alabanza y acción de gracias para el que se pueden pensar diversos motivos, incluidas por supuesto también las "efemérides" que puedan consistir por ejemplo en la celebración

religiosa de un enlace matrimonial. La música compuesta para el cuarto verso como movimiento coral a cuatro voces alienta la sospecha de que aquí se insertó la homilía y que por ello la cantata se compuso en dos partes; se interpretaba el cántico en Leipzig no ya sobre la melodía que actualmente conocemos de Johann Crüger, sino sobre la melodía del coral que se conocía desde 1524 bajo el título de "Viene a nosotros la salvación".

Quien lea el texto del coral y considere el arte del compositor Bach interpretando el texto en las cantatas, se sentirá impaciente por la solución de un problema nada trivial: ¿conseguirá Bach hallar diversas soluciones para componer la música del último verso? Porque éste es siempre el mismo en todas y en cada una de las nueve estrofas: "Dad gloria a nuestro Dios". La identidad musical de la entrada y del coro final aporta a este respecto un alivio muy escaso. Bach cierra el verso 2, un sencillo recitativo de bajo, con un extenso arioso sobre las palabras antes citadas. La siguiente aria de tenor con dos oboes d'amore como solos instrumentales en un melancólico tono menor pone fin a un cromatismo sorprendente aunque no insólito en el contexto general sobre la palabra "gloria". Es interesante el modo e que Bach reduce a un tono en este movimiento el gesto totalmente agitado en los solos vocales, y que sirve de apoyo a las palabras "en todo su Reino", con la intención de enfatizar después ese Reino con un enorme colorido.

La (supuesta) segunda parte comienza con un recitativo de contralto. El solemne acompañamiento de instrumentos de arco finaliza con el penúltimo verso, ya que el último es un extenso arioso apoyado en el continuo. Con la temática inventada para las palabras "la gloria" enlaza la subsiguiente aria de bajo. El solo de violín apoya con todas sus fuerzas la vistosidad del texto: si en un principio el exceso está caracterizado por la rica figuración, las pausas y el ritardando aparecen después aplicándose a términos como "ningún" y "sosiego". La interpretación vocal del verso final se corresponde con el recitativo precedente. Un dueto entre el contralto y la flauta en compás de $^3/_4$ con acompañamiento de instrumentos de arco nos permite oír el cántico de alabanza. Aquí asocia Bach el último verso del texto con el carácter desenvuelto de la pieza. El último recitativo (nº 8) contiene ya en el pasaje una densificación: tres veces se canta el versos "Dad gloria a nuestro Dios", y antes de repetirse por tercera vez se declara: "el Señor es Dios". Aquí utiliza Bach en tres variantes una fórmula típica de cierre ajustada a las reglas de la cadencia. La pieza final identificada con el coro de entrada se compone, por una parte, de un movimiento instrumental, concertante y equipado con todo lujo de color, además de realzado por un motivo sorprendente, y por otra parte de un coral interpretado verso a verso. Las voces bajas apenas reciben una función polifónica propia a excepción del último verso que además se repite tres veces.

*

La música fúnebre ***"Oh Jesucristo, luz de mi vida" BWV 118*** *dirigida por la Edición completa de Bach (BG) y consecuentemente relacionada también como cantata en el Índice de obras de Bach, se considera hoy día como motete de Johann Sebastian Bach y se ha publicado también por parte de la Nueva Edición de Bach (NBA) en el volumen III de los motetes. Por lo tanto, en la* EDITION BACHAKADEMIE *aparece esta pieza junto a los motetes BWV 225 - 230, anexos 159 y 160 y deest ("El justo perece") en el vol. 69. Para mayor información al respecto, les remitimos al correspondiente texto introductorio.*

Vol. 38

Kantaten • Cantatas

BWV 119-121

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 119, 120), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 121)

Musik- und Klangregie/Producer/Recording supervision/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck, Wolfram Wehnert (BWV 120)

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:
BWV 119: Januar / September 1978. BWV 120: März / April 1973. BWV 121: Februar / April 1980.

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Preise, Jerusalem, den Herrn *BWV 119 (25'25)*

Praise, o Jerusalem, the Lord • Jérusalem glorifie le Seigneur • Adora, Jerusalén, al Señor

Arleen Augér- soprano • Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Georg Rettig, Josef Hausberger, Ivo Preis - Tromba • Karl Schad - Timpani • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Allan Vogel, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe • Hedda Rothweiler, Dietmar Keller - Oboe da caccia • Paul Gerhard Leihenseder - Fagotto • Hans Häublein -Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gott, man lobet dich in der Stille *BWV 120 (22'24)*

God, we praise Thee now in the stillness • Dieu, nous te célébrons dans le silence • Dios, en silencio se Te alaba

Helen Donath - soprano • Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Karl Schad - Timpani • Otto Winter, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Christum wir sollen loben schon *BWV 121 (20'45)*

To Christ we should sing praises now • Nous devons déjà louer le Christ • A Cristo hemos de alabar

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Tromba • Gerhard Cichos, Hans Kuhner, Hans Rückert - Trombone • Klaus Kärcher, Günther Passin - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 119 **„Preise, Jerusalem, den Herrn“** 25:25

1.	Coro:	Preise, Jerusalem, den Herrn	1	6:57
	Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Recitativo (T):	Gesegnet Land! glückselge Stadt	2	1:24
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Aria (T):	Wohl dir, du Volk der Linden	3	3:09
	Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Recitativo (B):	So herrlich stehst du, liebe Stadt	4	1:57
	Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Aria (A):	Die Obrigkeit ist Gottes Gabe	5	2:49
	Flauto dolce I+II, Violoncello, Cembalo			
6.	Recitativo (S):	Nun! Wir erkennen es und bringen dir	6	1:03
	Violoncello, Cembalo			
7.	Coro:	Der Herr hat Guts an uns getan	7	6:23
	Tromba I-IV, Timpani, Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
8.	Reacitativo (A):	Zuletzt! Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt	8	0:47
	Violoncello, Cembalo			
9.	Choral:	Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ	9	0:56
	Flauto dolce I+II, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 120 **„Gott, man lobet dich in der Stille“** 22:24

1.	Aria (A):	Gott, man lobet dich in der Stille	10	5:42
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
2.	Coro:	Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen	11	7:15
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
3.	Recitativo (B):	Auf, du geliebte Lindenstadt	12	1:27
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Aria (S):	Heil und Segen	13	5:56
	Violino I solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Recitativo (T):	Nun, Herr, so weihe selbst	14	0:56
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
6.	Choral:	Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein	15	1:08
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 121 **„Christum wir sollen loben schon“** 20:45

1.	Coro:	Christum wir sollen loben schon	16	3:32
	Tromba, Trombone I-III, Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (T):	O du von Gott erhöhte Kreatur	17	5:16
	Oboe d’amore, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
3.	Recitativo (A):	Der Gnade unermeßlichs Wesen	18	1:21
	Violoncello, Cembalo			
4.	Aria (B):	Johannis freudenvolles Springen	19	8:09
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
5.	Recitativo (S):	Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen	20	1:17
	Violoncello, Organo			
6.	Choral:	Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt	21	1:10
	Tromba, Trombone I-III, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 119, 120, 121 68:33

BWV 119

1. Coro

Preise, Jerusalem, den Herrn, lobe, Zion, deinen Gott! Denn er machet fest die Riegel deiner Tore und segnet deine Kinder drinnen, er schaffet deinen Grenzen Friede.

2. Recitativo

Gesegnet Land! glückselge Stadt!
Woselbst der Herr sein Herd und Feuer hat.
Wie kann Gott besser lohnen?
Als wo er Ehre läßt in einem Lande wohnen.
Wie kann er eine Stadt
Mit reicherm Nachdruck segnen?
Als wo er Güt und Treu einander
läßt begegnen,
Wo er Gerechtigkeit und Friede
Zu küssen niemals müde.
Nicht müde, niemals satt
Zu werden teur verheißen, auch in der Tat
erfüllet hat.
Da ist der Schluß gemacht:
Gesegnet Land! glückselge Stadt!

3. Aria

Wohl dir, du Volk der Linden,
Wohl dir, du hast es gut!
Wieviel an Gottes Segen
Und seiner Huld gelegen,

1. Chorus

Praise, O Jerusalem, the Lord, laud, O Zion, him thy God! For he maketh fast the bars across thy doorway and blesseth all thy children therein, he bringeth peace within thy borders.

2. Recitative

O happy land, O city blest,
Where e'en the Lord his hearth and fire doth keep.
Can God show greater favor
Than where he honor gives within a land a dwelling?
Can he a city give
With richer force his blessing?
Than where he troth and kindness cause to meet a
each other,
And where, that righteousness and peace
To kiss, he never tireth.
Untiring, never done,
That they be ever cherished, and hath his promise here
fulfilled?
Therefore we must conclude:
O happy land! O city blest!

3. Aria

Well thee, thou linden people,
Well thee, thou art well off!
How much of God's true blessing
And of his gracious favor,

1. Chœur

Jérusalem, glorifie le Seigneur, Sion, loue ton Dieu! Car il renforça les verrous de tes portes et y bénit tes enfants, il assura la paix à tes frontières.

2. Récitatif

Pays béni, cité bienheureuse,
Où le Seigneur lui-même a installé son foyer et son feu!
Quelle meilleure récompense pourrait donner Dieu
Que de faire habiter la gloire dans un pays?
Comment peut-il bénir une cité
Avec plus de profusion?
Que là où la bonté et la fidélité se rencontrent,

Où il ne se lasse jamais d'embrasser
La justice et la paix.
Jamais las, jamais rassasié
De leur promettre beaucoup et de le réaliser.

Et en voici le résultat:
Pays béni, cité bienheureuse!

3. Air

Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls,
Bonheur à toi, tu as de la chance!
Combien de bénédiction divine
Et de bienveillance

1. Coro

¡Adora, Jerusalén, al Señor; alaba, Sión, a tu Dios! Pues que El fortalece tus aldabas y portones y bendice a tus hijos dentro y hace la paz en tus lindes.

2. Recitativo

¡Bendita tierra, dichosa ciudad,
Donde el mismísimo Señor su hogar y fuego tiene!
¿Cómo Dios mejor premiar puede
Sino honrar a una tierra en ella viviendo?
¿Cómo El una ciudad
Más abundantemente bendecir puede?
Sino donde hace que la bondad y el amor se encuentren,

Sino donde la justicia y la paz
Se abracen constantemente
Constantemente, siempre,
Como ha prometido y de hecho cumplido?

Digámoslo, pues, ya:
¡Bendita tierra, dichosa ciudad!

3. Aria

¡Bienaventurado tú, pueblo de los tilos,
Bienaventurado tú que dichoso eres!
¡Cuánta bendición de Dios,
Cuánta clemencia

Die überschwenglich tut,
Kannst du an dir befinden.
Wohl dir, du Volk der Linden,
Wohl dir, du hast es gut!

Which overfloweth here,
Thou canst in thee discover.
Well thee, thou linden people,
Well thee, thou art well off!

4. Recitativo

So herrlich stehst du, liebe Stadt!
Du Volk! das Gott zum Erbteil sich erwählet hat.
Doch wohl! und aber wohl! wo mans zu
Herzen fassen
Und recht erkennen will,
Durch wen der Herr den Segen wachsen lassen.

Ja!
Was bedarf es viel?
Das Zeugnis ist schon da,
Herz und Gewissen wird uns überzeugen,
Daß, was wir Gutes bei uns sehn,
Nächst Gott durch kluge Obrigkeit
Und durch ihr weises Regiment geschehn.
Drum sei, geliebtes Volk, zu treuem Dank bereit,
Sonst würden auch davon nicht deine Mauern
schweigen!

4. Recitative 4

Thou dost in glory stand, dear town!
Thou folk which God did choose for his inheritance!
How good! How very good! Where one to
heart would take it
And rightly recognize
Through whom the Lord his blessing's increase
sponsored.
True!
Need there more be said?
The witness is at hand,
The heart and conscience will convince us quickly
That all the good we near us see,
First God, then wise authority
By means of prudent government inspired.
So now, beloved folk, thy steadfast thanks prepare,
Else would of all these things not e'en thy walls keep
silent!

5. Aria

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
Ja selber Gottes Ebenbild.
Wer ihre Macht nicht will ermessen,
Der muß auch Gottes gar vergessen:
Wie würde sonst sein Wort erfüllt?

5. Aria 5

Authority is God's endowment,
Indeed, of God an image true.
Who would its might nor duly measure
Must also be of God unmindful:
How would else be his word fulfilled?

Donnés à profusion
Peux-tu trouver dans ta propre existence.
Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls,
Bonheur à toi, tu as de la chance!

4. Récitatif

Quelle magnificence, ô chère cité,
Peuple que Dieu a choisi en héritage!
À vous donc, bonheur et de nouveau bonheur, ayons le courage de comprendre
Et de bien vouloir reconnaître comme il se doit
Par qui le Seigneur fait fructifier la bénédiction.
Et oui!
A-t-on besoin de beaucoup?
La preuve en est là,
Le cœur et la conscience nous convaincront
Que ce que nous voyons chez nous
C'est, après Dieu, à l'autorité avisée,
Et à son sage gouvernement que nous le devons.
C'est pourquoi, peuple bien-aimé, sois disposé à prouver une loyale gratitude,
Sinon tes murailles ne garderaient pas le silence à ce sujet!

5. Air

L'autorité est don de Dieu,
Elle est même l'image de Dieu lui-même,
Celui qui ne veut pas reconnaître son pouvoir
Devra oublier jusqu'à celui de Dieu:
Comment s'accomplirait alors sa parole?

Y en qué abundancia
En ti sentir puedes!
¡Bienaventurado tú, pueblo de los tilos,
Bienaventurado tú que dichoso eres!

4. Recitativo

¡Cuán magnífica es tu apariencia, amada ciudad!
¡Tú, pueblo que Dios como heredero ha elegido!
Bienaventuranza, gran bienaventuranza donde de corazón comprende
Y bien conocer quiere,
Por el cual el Señor Su bendición derrama.
¡Sí!
¿Qué más se necesita?
El testimonio ahí está ya,
El corazón y la certeza nos convencerán
De que cuanto entre nosotros bueno veamos
Después de Dios a la sabia autoridad
Y a su sabio gobierno se debe.
Por eso, amado pueblo, sé pronto a dar fielmente gracias
De cuanto ni tus muros siquiera callar pueden.

5. Aria

La autoridad un don de Dios es,
Sí, incluso imagen de Dios mismo.
Quien su poder no quiera considerar,
A Dios mismo habrá de olvidar:
Si no, ¿cómo se cumpliría su Palabra?

6. Recitativo

Nun! wir erkennen es und bringen dir,
O höchster Gott, ein Opfer unsers Danks dafür.
Zumal, nachdem der heutge Tag,
Der Tag, den uns der Herr gemacht,
Euch, teure Väter, teils von eurer Last entbunden,

Teils auch auf euch
Schlaflose Sorgenstunden
Bei einer neuen Wahl gebracht,
So seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund zugleich:

6. Recitative 6

Now! We acknowledge this and bring to thee,
O God on high, an off'ring of our thanks for this.
And so, whereas this very day,
The day which us the Lord hath made,
You, cherished elders, partly from your charge
delivered
And partly, too.
Brought sleepless hours of worry
Which with a new election come,
Thus sighs a loyal throng with heart and tongue alike:

7. Coro

Der Herr hat Guts an uns getan,
Des sind wir alle fröhlich.
Er seh die teuren Väter an
Und halte auf unzählig
Und späte lange Jahre naus
In ihrem Regimente Haus,
So wollen wir ihn preisen.

7. Chorus 7

The Lord hath good for us achieved,
For this we're all rejoicing.
May he our cherished elders tend
And keep them for uncounted
And long-enduring years on end
Within their house of government,
And we will gladly praise him.

8. Recitativo

Zuletzt!
Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt,
So laß von deinen Frommen
Nur noch ein arm Gebet vor deine Ohren kommen

Und höre! ja erhöre!
Der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.

8. Recitative 8

And last!
Since thou didst, Lord, us to thy people join,
Then let from these thy faithful
Still one more humble pray'r before thine ears to come
now.
And hear us! Oh yes, hear us!
The mouth, the heart and soul are sighing deeply.

6. Récitatif

À présent! Nous le reconnaissons et nous t'apportons,
Ô Dieu suprême, une offrande en action de grâces.
D'autant plus que, après le jour d'aujourd'hui,
Le jour que le Seigneur a fait,
Chers pères, en partie déliés de votre charge,
En partie aussi pour les heures sans sommeil pleines de soucis
Devant la nouvelle élection,
Un peuple fidèle gémit aussi de tout son cœur et de sa bouche:

7. Chœur

Le Seigneur nous a fait beaucoup de bien
Nous en sommes tous heureux.
Il ne quitte pas des yeux les chers pères
Et les garde pour de nombreux
Et de longues années
Dans le lieu de gouvernement,
Nous voulons le glorifier pour ceci.

8. Récitatif

Enfin!
Puisque toi, Seigneur, tu nous as investi comme ton peuple
Écoutes encore une humble prière
De la part de tes fidèles
Et écoute! Oui exauce!
La bouche, le cœur et l'âme soupirent amplement.

6. Recitativo

¡Bien! Lo reconocemos y Te ofrecemos,
Oh gran Dios, un sacrificio de gracias.
Toda vez que hoy
El día que el Señor nos hizo
A vosotros, amados padres, de vuestra carga os libera,
Y os concede
En vuestras horas de trabajo e insomnio

Una nueva elección,
Clame, pues, fiel pueblo, de corazón y voz a una:

7. Coro

El Señor bien nos ha hecho
Por eso todos gozosos estamos.
El a los amados padres ve,
Los ayuda sin número
Y por muchos años los guarda
En su casa del gobierno,
Por lo que alabarlo queremos.

8. Recitativo

¡Por fin!
Señor, pueblo Tuyo nos has hecho,
Deja pues que tus piadosos
Una mísera oración ante tus oídos hagan

¡Y escucha! ¡Sí, escucha!
Cuánto la boca, el corazón y el alma claman.

9. Choral

Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
Und segne, was dein Erbteil ist.
Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit
Und heb sie hoch in Ewigkeit!
Amen.

9. Chorale 9

Thy people help, Lord Jesus Christ,
And bless them, thine inheritance.
Guard and tend them at ev'ry hour
And raise them high forever more!
Amen.

BWV 120

1. Aria

Gott, man lobet dich in der Stille zu
Zion, und dir bezahlet man Gelübde.

1. Aria 10

God, we praise thee in the stillness of
Zion, and thee we pay our solemn pledges.

2. Coro

Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen,
Steiget bis zum Himmel nauf!
Lobet Gott im Heiligtum
Und erhebet seinen Ruhm;
Seine Güte,
Sein erbarmendes Gemüte
Hört zu keinen Zeiten auf.

2. Chorus 11

Triumph, all ye joyous voices,
Soaring into heaven, rise!
Praise God in his holy shrine
And exalt ye his great fame;
All his kindness,
His forgiving heart of mercy,
Shall at no time ever cease!

3. Recitativo

Auf, du geliebte Lindenstadt,
Komm, falle vor dem Höchsten nieder,
Erkenne, wie er dich
In deinem Schmuck und Pracht
So väterlich

3. Recitative 12

Wake, thou beloved linden town,
Come, fall before thy master humbly,
Acknowledge how he thee,
In all thy splendour's state,
So fatherly

9. Choral

Aide ton peuple, Seigneur Jésus-Christ,
Et bénis ce qui est ton héritage.
Conserve-le et veille sur lui en tous temps
Et surélève-le pour l'éternité!
Amen.

9. Coral

¡A Tu pueblo ayuda, Señor Jesucristo,
Y a Tu heredada bendice.
Guárdala y protégela por siempre
Y a la eternidad ensálzala!
Amén.

1. Air

Dieu, nous te célébrons dans le silence de Sion et nous te payons de nos vœux.

1. Aria

Dios, en silencio se Te alaba en Sión y se te hacen votos.

2. Chœur

Poussez des cris d'allégresse, voix réjouies,
Montez jusqu'aux cieux!
Louez Dieu dans le sanctuaire
Et exaltez sa gloire;
Que sa bonté,
Que sa miséricorde
Ne prennent jamais fin!

2. Coro

¡Alborozaos, alegres voces,
Subid hasta el cielo!
Alabad a Dios en el Santuario
Y ensalzad Su Gloria;
Su bondad
Su ánimo misericordioso
No cesan en momento alguno.

3. Récitatif

Allons, chère cité des tilleuls,
Viens te prosterner devant le Très-Haut,
Reconnaît
Combien paternellement
Il te garde, te protège et veille sur toi

3. Recitativo

¡Arriba amada ciudad de los tilos
Venid a postraros todos ante el Altísimo,
Reconoce cómo El
En tu hermosura y esplendor
Tan paternalmente

Erhält, beschützt, bewacht
Und seine Liebeshand
Noch über dir beständig hat.
Wohlan,
Bezahle die Gelübde, die du dem Höchsten hast getan,

Und singe Dank- und Demutslieder!
Komm, bitte, daß er Stadt und Land
Unendlich wolle mehr erquicken
Und diese werte Obrigkeit,
So heute Sitz und Wahl verneut,
Mit vielem Segen wolle schmücken!

Supports, protects, and guards,
And doth his hand of love
Still over thee steadfastly hold.
Rise up,
And pay thy solemn pledges, which
Thou the Highest now hast vowed.
And sing thy songs of thanks most humble!
Come, pray now that he town and land
Unending wish e'en more to foster
And this its honored government,
Today with seats and vote renewed,
Through many splendours wish to favor.

4. Aria

Heil und Segen
Soll und muß zu aller Zeit
Sich auf unsre Obrigkeit
In erwünschter Fülle legen,
    Daß sich Recht und Treue müssen
    Miteinander freundlich küssen.

4. Aria 13

Health and blessing
Shall and must at ev'ry hour
Bide with our high government,
In their proper fullness dwelling,
    So that faith and justice shall be
    Led as friends to kiss each other.

5. Recitativo

Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment
    mit deinem Segen ein,
Daß alle Bosheit von uns fliehe
Und die Gerechtigkeit in unsern Hütten blühe,

Daß deines Vaters reiner Same
Und dein gebenedeiter Name
Bei uns verherrlicht möge sein!

5. Recitative 14

O Lord, so consecrate this government with thine own
    blessing now,
That ev'ry malice may flee from us,
And that true righteousness within our dwellings
    flourish,
That thine own Father's seed unspotted
And thy most blessed name's due honor
With us in glory ever reign!

Sur ta splendeur et ton luxe
Et avec quel amour
Il étend constamment sa main sur toi.
Allons,
Accomplis les promesses que tu as faites au Très-Haut,
Et chante-lui des hymnes de grâce et de soumission!
Prie donc qu'il veuille plus et à jamais
Réconforter cité et pays
Et accorder toutes ses bénédictions
À cette précieuse autorité,
Qui renouvelle aujourd'hui son siège et les membres
de son Conseil.

Te mantiene, protege y guarda
Y cómo su amorosa mano
Sobre ti constantemente mantiene!
¡Así pues
Cumple los votos que has hecho al Altísimo

Y entona canciones de gracias y humildad!
¡Ven por favor, que El la ciudad y el país
Aliviar quiere sin medida
Y a esta noble autoridad
Que hoy sede y elección renueva
Con muchas bendiciones ornar.

4. Air

Veuille en tout temps, et cela doit en être ainsi,
Répandre en cette profusion souhaitée
Le salut et la bénédiction
Sur l'autorité qui nous gouverne,
Afin que justice et fidélité
S'y unissent dans l'amitié.

4. Aria

Salve y bendiciones
En todo momento deben y tienen
Que cumplirse para nuestras autoridades
En la medida conveniente.
Que la justicia y la fidelidad
Muy cordialmente han de aparejarse.

5. Récitatif

À présent, Seigneur, confie toi-même ta bénédiction au
gouvernement,
Afin que toute méchanceté s'écarte de nous
Et que la justice soit florissante dans nos demeures,

Que la descendance pure de ton Père
Et ton nom béni
Soient glorifiés parmi nous!

5. Recitativo

Ahora pues, Señor, consagra al regimiento con tu
bendición,
Que todo mal de nosotros huya
Y la justicia en nuestros lares medre,

Que la semilla pura de Tu Padre
Y Tu bendito nombre
Entre nosotros glorificados sean.

6. Choral

Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein,
Die mit deinm Blut erlöset sein!
Laß uns im Himmel haben teil
Mit den Heilgen im ewgen Heil!
Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
Und segne, was dein Erbteil ist;
Wart und pfleg ihr' zu aller Zeit
Und heb sie hoch in Ewigkeit!

6. Chorale 15

Now help us, Lord, these servants thine,
Whom with thy blood thou hast redeemed!
Let us in heaven have a share
With the saints forever saved!
Thy people help, Lord Jesus Christ,
And bless them, thine inheritance;
Guard and tend them at ev'ry hour
And raise them high forever more!

BWV 121

1. Coro

Christum wir sollen loben schon,
Der reinen Magd Marien Sohn,
So weit die liebe Sonne leucht
Und an aller Welt Ende reicht.

1. Chorus 16

To Christ we should sing praises now,
The spotless maid Maria's Son,
As far as our dear sun gives light
And out to all the world doth reach.

2. Aria

O du von Gott erhöhte Kreatur,
Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur:
Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben.

Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge,
Und wie bist du verachtet und geringe,
Um dich dadurch zu retten vom Verderben.

2. Aria 17

O thou whom God created and extolled,
With reason not, no, no, with wonder see:
God would through flesh's health accomplish.

Though great is he, the maker of all nature,
And though thou art despised and unworthy,
That thou by this be rescued from corruption.

6. Choral

Aide-nous à présent, Seigneur, nous tes serviteurs
Que tu as rachetés de ton sang!
Réserve-nous une place au ciel
Avec les saints dans le salut éternel!
Aide ton peuple, Seigneur Jésus-Christ,
Et bénis ce qui est ton héritage;
Veille sur lui et prends soin de lui en tous temps
Et élève-le pour l'éternité!

6. Coral

¡Ahora, pues, ayúdanos, Señor, a Tus siervos
Quienes con Tu sangre salvados fuimos!
¡Haz que nuestra parte el cielo sea
Junto con los santos en eterna salvación.
Ayuda a Tu pueblo, Señor Jesucristo,
Y bendice a Tu heredad;
Guárdala y cuídala en todo tiempo
Y ensálzala eternamente.

1. Chœur

Nous devons déjà louer le Christ
Le Fils de Marie, la Vierge immaculée,
Aussi loin que le soleil brille
Et jusqu'aux confins du monde.

1. Coro

A Cristo hemos de alabar
El Hijo de María, la virgen pura,
Mientras el amado sol luzca
Hasta los confines del mundo.

2. Air

Ô toi créature que Dieu a exhaussée
Ne cherche pas à comprendre, non, non, contente-toi
d'admirer:
Dieu veut acquérir le salut de la chair par la chair.
Comme il est grand, le Créateur de toutes choses.
Et comme tu es méprisable et petit
Pour te sauver toi-même de la perdition.

2. Aria

¡Oh Tu, de Dios ensalzada criatura,
No comprendas, no, no, tan sólo admira:
Dios por la carne salvar la carne quiere.

Cuán grande es el Creador de todas las cosas,
Y cuán eres tú desdeñado y pequeño
Para por ello ser salvado de la perdición.

3. Recitativo

Der Gnade unermeßlichs Wesen
Hat sich den Himmel nicht
Zur Wohnstatt auserlesen,
Weil keine Grenze sie umschließt.
Was Wunder, daß allhie Verstand und Witz gebricht,
Ein solch Geheimnis zu ergründen,
Wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.
Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel
seiner Ehren,
Um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu
kehren.

3. Recitative 18

The nature of unbounded favor
Hath chosen heaven not
To be its only dwelling,
For it no limits can contain.
Why wonder that in this all sense and reason fail
So great a mystery to fathom,
When grace into a virgin heart is poured?
God chooseth him this body pure to make
a temple for honor,
That to mankind he might in awe-inspiring form be
present.

4. Aria

Johannis freudenvolles Springen
Erkannte dich, mein Jesu, schon.
Nun da ein Glaubensarm dich hält,
So will mein Herze von der Welt
Zu deiner Krippen brünstig dringen.

4. Aria 19

Then John's own glad and joyful leaping
Acknowledged thee, my Jesus, first.
Now while an arm of faith holds thee,
So would my heart escape this world
And to thy cradle press with fervor.

5. Recitativo

Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?
Es seufzt mein Herz: mit bebender und fast
geschloßner Lippen
Bringt es sein dankend Opfer dar.
Gott, der so unermeßlich war,
Nimmt Knechtsgestalt und Armut an.
Und weil er dieses uns zugutgetan,
So laß ich mit der Engel Chören
Ein jauchzend Lob- und Danklied hören!

5. Recitative 20

But how doth it regard thee in thy cradle?
My heart doth sigh: with trembling and almost
unopened lips now
It brings its grateful sacrifice.
God, who all limits did transcend,
Bore servile form and poverty.
And since he did this for our benefit,
Thus raise now with the choirs of angels
Triumphant sounds of thankful singing!

3. Récitatif

L'Être d'une grâce incommensurable
N'a pas choisi le ciel
Comme demeure
Parce que sa grâce n'a point de limites.
Quel miracle que ni la raison ni l'esprit astucieux
Ne sauraient sonder
Lorsqu'elle se répand dans un cœur innocent.
Dieu choisit le corps innocent comme temple
de son honneur
Pour se consacrer aux hommes en faisant ses prodiges.

3. Recitativo

El ser de la infinita Gracia
No ha elegido el cielo
Como morada
Puesto que ningún límite lo abarca.
¡Qué milagro! El querer desentrañar semejante arcano
Cuando en un casto corazón se vierte
Todo raciocinio e ingenio quiebra.
Dios para Sí elige al puro cuerpo como templo
de Su honor
Y para dirigirse a las personas de admirable modo.

4. Air

Jean t'avait déjà reconnu, ô mon Jésus,
Et sauta de joie.
Puisqu'à présent tu es tenu dans les bras de la foi,
Mon cœur veut quitter la terre
Et entrer dans ta crèche, plein de ferveur.

4. Aria

El alegre saltar de Juan
Ya Te reconoció, mi Jesús.
Puesto que un brazo de la fe te sostiene,
Mi corazón desde el mundo
A tu pesebre llegarse ardientemente desea.

5. Récitatif

Mais que vois-je dans ta crèche?
Mon cœur gémit: les lèvres presque fermées et
tremblantes,
Je te rend mon offrande de gratitude.
Dieu qui était si grand,
Accepte l'habit de la servitude et de la pauvreté.
Et parce qu'il le fait pour notre bien,
Entonnez avec les chœurs des anges
Un cantique de louange et de grâces rempli d'allégresse!

5. Recitativo

¿Y cómo te contempla en Tu pesebre?
El suspira, mi corazón: con tremulantes y casi cerrados
labios
Ofrece su presente con gratitud.
Dios, quien infinito era
Acepta la servidumbre y la pobreza.
Y puesto que eso ha hecho por nosotros,
Que se escuche junto con los coros de los ángeles
Un alborozado cántico de alabanza y gratitud.

6. Choral

**Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geborn von der reinen Magd,
Samt Vater und dem Heilgen Geist
Von nun an bis in Ewigkeit.**

6. Chorale

**Laud, praise, and thanks to thee be giv'n,
Christ, now born of the spotless maid,
With Father and the Holy Ghost
From now until eternity.**

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".

6. Choral

Louange, gloire et gratitude te sont adressées,
Christ, né de la servante pure,
Ainsi qu'au Père et au Saint-Esprit
Dès aujourd'hui et à jamais.

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. Coral

Alabanza, honor y gracias Te sean exclamados,
Cristo, de la pura doncella nacido,
Junto con el Padre y el Espíritu Santo
Desde ahora por toda la eternidad.

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.

DEUTSCH

Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119

Entstehung: zum 30. August 1723
Bestimmung: Ratswahl
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 147, 12-14. Satz 9: aus dem Te Deum, verdeutscht von Martin Luther (1529).
Gesamtausgaben: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Zu Bachs Leipziger Amtspflichten gehörte, neben dem an der Thomasschule zu erteilenden Unterricht, vor allem die musikalische Gestaltung der Gottesdienste in den Hauptkirchen der Stadt. In seiner Denkschrift „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ forderte der Director Musices 1730 vom Rat der Stadt Leipzig daher eine entsprechende Anzahl an Musikern, „Vocalisten und Instrumentalisten“. Sechzehn „Persohnen“ für den Chor, achtzehn für das Orchester erschienen ihm, nach derselben Quelle, eine anstrebenswerte Besetzung, eine Zahl, die – soweit es die Sänger betrifft – mit vier multipliziert werden muß, da Bach ja vier Kirchen (St. Thomae, St. Nicolai, Neue [Pauliner- bzw. Universitäts-] Kirche sowie St. Peter) mit Musik zu versorgen hatte. Die Thomasschule besuchten damals insgesamt nur 55 Schüler. Unter diesen verfügten, wie Bach weiter bemerkt, nicht einmal alle über die nötigen musikalischen Fähigkeiten. Siebzehn von ihnen rechnete er zum „Ausschuß, nemlich die, so keine music verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können“.

Was Bach mit einer notgedrungen geringen Zahl an Musikern dennoch zustande brachte, nötigt also umsomehr Bewunderung ab. Falls jedoch nicht in den Morgengottesdiensten parallel musiziert wurde, stand ihm die ganze Gruppe zur Verfügung. Nur so war eine doppelchörige Passionsmusik wie die nach dem Evangelisten Matthäus (erstmals 1727) überhaupt realisierbar. Eine ähnlich ausladende Besetzung bekam der Rat der Stadt zu hören, wenn er alljährlich am Montag nach dem (am 24. August gefeierten) Bartholomäusfest in der Nicolaikirche den Wechsel im Amt beging. Im Gottesdienst zum Ratswechsel wurde den ausscheidenden Ratsmitgliedern gedankt, bevor sich der Rat in der neuen Zusammensetzung konstituierte und die Namen der neuen Ratsherren der Bevölkerung bekanntgegeben wurden. Im Zentrum dieses Gottesdienstes stand die Predigt. Nach der „Raths-Wahl-Predigt“ wurde die Kantate musiziert. Sie enthielt naturgemäß eine Dankadresse an die abgehenden Herren und empfahl das neue Regiment, begleitet von guten Wünschen, der Obhut Gottes.

Unter der Voraussetzung heutiger Verhandlungstechniken wird man fragen, warum Bach bei einer solchen Gelegenheit nicht durch schüttere Besetzung des Aufführungsapparates den Rat sozusagen an Ort und Stelle auf seine Probleme aufmerksam machte, also in eine Art „Bummelstreik“ trat oder „Dienst nach Vorschrift“ schob. Diese Taktik war damals jedoch nicht geläufig. Die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes zum Ratswechsel gehörte nämlich ebenfalls zu den Pflichten des Director musices; für die Komposition und Aufführung der Kantate an diesem städtisch-bürgerlichen Festtag wurde er zudem gesondert honoriert.

Bereits als Organist der Kirche Divi Blasii in der Freien Reichsstadt Mühlhausen hatte Bach im Jahre 1708 eine Kantate zum Ratswechsel komponiert und aufgeführt („Gott ist mein König“ BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23). Dem Rat gefiel diese außerordentlich kunstvolle Kantate so gut, daß er sie drucken ließ und bei Bach für das Folgejahr eine weitere bestellte und auch bekam; sie ist leider verloren. Bach stand zur Aufführungszeit bereits in Diensten des Hofes zu Weimar. Er hatte das

Mühlhausener Amt verlassen, weil, wie er an den Gemeindevertreter schrieb, sich die „regulirte kirchen music zu Gottes Ehren ... ohne wiedrigkeit nicht fügen wollen“ ließ. Eine ähnliche Situation also wie später in Leipzig, aus der Bach jedoch andere Konsequenzen zog. In Leipzig bewarb er sich um das Ehrenamt eines königlich-sächsischen Hofcompositeurs, um sein Ansehen zu mehren; und er hatte namentlich in studentischen Kreisen der Universität ausreichend Musiker zur Verfügung, die er zum Spiel auch in der Kirche verpflichten konnte.

So also gebot Bach bei singulären Ereignissen wie den Ratswechsel-Gottesdiensten über eine optimale Zahl von Vokalisten und Instrumentalisten. Die mit gleich vier Trompeten, Pauken, zwei Flöten und drei Oboen besetzte Kantate „Preise, Jerusalem, den Herrn“ BWV 119 erklang in Bachs erstem Amtsjahr 1723. 1727 folgte ihr (wahrscheinlich) die fragmentarisch überlieferte Kantate „Ihr Tore zu Zion“ BWV 193 (Vol. 58); vermutlich 1729, im Jahr vor der Eingabe an den Rat also, sowie 1742 die wiederum festlich besetzte Kantate „Gott, man lobet dich in der Stille“ BWV 120; 1731, 1739 und 1749 die Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 (Vol. 9) sowie 1748 „Lobe den Herren, meine Seele“ BWV 69 (Vol. 22). Von drei weiteren Leipziger Ratswechsel-Kantaten Bachs weiß man aufgrund von Textdrucken aus den Jahren 1729, 1732 und 1740.

Das bürgerliche Selbstbewußtsein spiegelt sich im Text der ersten drei Sätze der Kantate BWV 119. Güte und Treue, Gerechtigkeit und Frieden begegnen sich in der gesegneten Stadt Leipzig, dem irdischen Abbild des himmlischen Jerusalem. Die Musik beginnt in der repräsentativen Form einer Französischen Ouvertüre, in die Bach, anstelle einer Fuge, einen von den Trompeten vorimitierten, schwungvollen Chorsatz einbaut. Das Verfahren erinnert an den Eingangschor der 1725 musizierten Weihnachtskantate BWV 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ (s. Vol. 35), für den Bach die Ouvertüre der Suite D-Dur BWV 1069 (s. Vol. 132) heranzog; möglicherweise hatte Bach auch für das Eröffnungsstück der Ratswahlkantate in seinem Instrumentalwerk noch anderweitig Verwendung gefunden.

Die Arie Nr. 3 „Wohl dir, du Volk der Linden“ kleidet Bach in den sanften Klang der beiden Oboi da caccia. Im folgenden Rezitativ unterstützen Trompeten und Flöten den Textvortrag. Nach der abschließenden Fanfare wirkt die Instrumentierung der folgenden Arie Nr. 5, die, barokkem Denken entspringend, die Obrigkeit als Gottes Ebenbild darstellt, mit den beiden Blockflöten merkwürdig intim und zurückhaltend. Zwei Rezitative rahmen einen weiteren Chorsatz (Nr. 7) ein. Er ist in Form einer Fuge gehalten. Nach einem bläsergesättigten Ritornell setzt der Baß mit dem Thema („Der Herr hat Guts an uns getan“) ein; es gleicht dem affirmativen Thema des Eingangschores der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67 (Vol. 21). Den Mittelteil dieses Satzes hält Bach in freier Polyphonie; die „späten, langen Jahre“ sind ihm Haltetöne und eine Fermate zur Verdeutlichung wert.

Im folgenden Rezitativ unterstützt Bach Worte wie „höre!“ und „seufzet sehre“ mit gestischer Stimmführung und gewagten harmonischen Wendungen. Der Schlußchoral verzichtet dann auf den Trompetenglanz; ein separates, figuriertes Amen vermag dennoch einen markanten Schluß zu setzen. Dramaturgisch geschickt, so möchte man meinen: die Spannung der Gottesdienstbesucher, zu erfahren, welche Mitglieder der angesehenen Leipziger Familien denn nun dem neuen Rat angehören würden, mochte allmählich das Interesse an der Musik in den Hintergrund drängen.

Gott, man lobet dich in der Stille BWV 120

Entstehung: 1729 oder früher
Bestimmung: Ratswahl
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 65, 2. Satz 6: aus dem Te Deum, verdeutscht von Martin Luther (1529).
Gesamtausgaben: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Wie in der Einführung zur vorhergehenden Kantate bereits angedeutet, wurde dieses Stück vielleicht im Ratswechsel-Gottesdienst des Jahres 1729 oder früher aufgeführt, später jedenfalls noch einmal um 1742. Die Genese der Kantate liegt ziemlich im Dunkeln. Dafür läßt sich der wiederholte Gebrauch einiger Sätze und musikalischer Ideen nachweisen oder vermuten. Es liegt ja auch auf der Hand, daß Bach für ein singuläres Ereignis wie diesen Festgottesdienst entweder auf Musik zurückgreift, die er zuvor bereits einmal in anderem Kontext aufgeführt hatte, oder aber neue Musik schreibt, die er später anderen Zwecken zuführt.

Dies gilt sogleich für den Eingangssatz. Bach eröffnet ihn, überraschend für den Anlaß, aber strikt dem Text folgend, im klanglich stillen Gestus der von den beiden Oboi d'amore begleiteten Altstimme. Schon Friedrich Smend hat hier, wie auch beim motivisch verwandten Satz 2 der Kantate BWV 35 „Geist und Seele wird verwirret" (s. Vol. 12) einen in Köthen entstandenen Instrumentalsatz als Vorbild vermutet; die virtuosen Koloraturen der Altstimme könnten z.B. für eine Violine geschrieben sein. In jedem Fall verwendete Bach diesen Satz sowie den Chor Nr. 2 und die Sopran-Arie Nr. 4 wieder in der 1729 aufgeführten Trauungskantate BWV 120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" sowie in der am 26. Juni 1730 zur Feier der 200. Wiederkehr der Augsburger Konfession musizierten, gleichnamigen Kantate BWV 120b.

Der eigentliche, prachtvolle Eingangssatz folgt nun erst an zweiter Stelle. Das Jauchzen der Stimmen und ihr Aufsteigen zum Himmel wird in unmittelbar verständliche, musikalische Bilder gegossen; der Hauptteil dieses Satzes hat später in das „Credo" der h-Moll-Messe („Et exspecto resurrectionem mortuorum") Eingang gefunden. Der Mittelteil des Kantatenchores ist homophon gehalten und wird durch instrumentale Zwischenspiele gegliedert.

Im Rezitativ Nr. 3 taucht – wie schon ähnlich in der vorausgehenden Kantate BWV 119, Satz 3 – das Wort „Lindenstadt" auf. Gemeint ist natürlich Leipzig. Tatsächlich standen und stehen bis heute, wo die Linde als widerstandsfähiger Stadtbaum beliebt ist, in und um Leipzig herum viele Lindenbäume. Die tiefwurzelnde Linde war auf dem fruchtbaren, metertiefen Boden der Gegend schon heimisch, als die Slawen im Jahre 1015 die Siedlung gründeten und ihr den Namen *Libzi*, „Ort bei den Linden" gaben. Der latinisierte und zu Bachs Zeit noch allgemein geläufige Name „Lipsia" mag diesen Umstand im Bewußtsein gehalten und zu der botanischen Allegorie geführt haben.

Die musikalische Idee zur Arie Nr. 4 hat Bach schon einmal verwendet, und zwar im dritten Satz der zweiten Fassung der Sonate für Violine und obligates Cembalo BWV 1019 (s. Vol. 122), ohne daß man sagen könnte, dieses in Köthen entstandene Werk stellte bereits eine Art Urbild dar. Der volle Streichersatz und der ruhige Gestus dieses Stücks – wie auch des folgenden, streicherbegleiteten Rezitativs – strahlen gesetzte Würde und unaufdringliche Feierlichkeit aus. Mit ihnen und im schlichten Schlußchoral findet Bach den Bogen zurück zum stillen Eingangssatz.

Christum wir sollen loben schon BWV 121

Entstehung: zum 26. Dezember 1724
Bestimmung: 2. Weihnachtstag
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524, nach dem Hymnus „A solis ortus cardine"). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 3 – NBA I/3

Damit das Volk die Bibel verstehe, übersetzte Martin Luther sie ins Deutsche. Dennoch schätzte er auch die lateinische Sprache der „katholischen" (im Sinne von: allgemeinen) Kirche, zunächst als völkerverbindendes Element. Der Leipziger lutherische Gottesdienst war keineswegs frei von Teilen der lateinischen Liturgie, wie auch der Umstand zeigt, daß Johann Sebastian Bach diverse Stücke in Musik setzte (vgl. dazu „Lateinische Kirchenmusik", Vol. 71 & 72). An der lateinischen Sprache schätzte Luther ferner die mit ihr verbundene Musik, die Hymnen der alten Kirche, von denen er einige – etwa das „Veni creator Spiritus" des Hrabanus Maurus – ins Deutsche übersetzte. Was ihn im einzelnen an diesen Stücken reizte, wissen wir nicht. Beim Hymnus „A solis ortus cardine" mag es die raffinierte literarische Form gewesen sein, mit der Coelius Sedulius, ein im 5. Jahrhundert lebender Kleriker, Christus pries: die einzelnen Strophen beginnen mit Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets, einem „Akrostichon" also.

Merkwürdig archaisch beginnt auch Bachs Weihnachtskantate über den von Luther verdeutschten Choral. Ohne jede instrumentale Einleitung, dafür *colla parte* begleitet von Posaunen, setzt der Chor ein. Der Sopran trägt zeilenweise die Melodie vor, die Unterstimmen, die diese Einsätze vorbereitet hatten, kontrapunktieren sie mit motivisch an den cantus firmus gebundener Thematik. Der Continuo-Baß vereinigt sich mit dem vokalen Baß, so daß nirgendwo, dem umfangreichen Instrumentarium zum Trotz, die reale Vierstimmigkeit überschritten wird. Die Tonart changiert zwischen dorisch und phrygisch und unterstreicht den antiquierten Habitus dieses Satzes. Im Mittelteil der folgenden, koloraturenreichen Tenor-Arie (Nr. 2) hebt Bach die Worte „Wie groß" durch einen Sextsprung, „verachtet und geringe" durch Führung der Stimme in die Tiefe sowie „retten" durch aufwärtsstrebende Melismen hervor. Das Rezitativ Nr. 3 beschreibt das Wunder der Menschwerdung Christi; Bach betont es durch eine kühne harmonische Wendung der Schlußkadenz.

Die musikalische Predigt, die der unbekannte Dichter aus dem Choraltext für den Zweck der Kantatenkomposition umgeschrieben hat, wechselt jetzt die Perspektive: vor die Krippe tritt der Mensch, „will mein Herze brünstig dringen". Eine fröhliche, tänzerische Arie gibt die Haltung an, in der dies geschieht, und betont zugleich das „freudenvolle Springen" des Täufers Johannes im Leib seiner Mutter Elisabeth, von der das Lukas-Evangelium (1, 44) berichtet. Im Rezitativ Nr. 5 betont Bach das Wort „Jauchzen" durch eine in höchste Höhen strebende Dreiklangsbrechung der Sopranstimme. Im Schlußchoral löst Bach schließlich auf stupende Weise das Problem, ein kirchentonartliches und die freie Melodik des alten Hymnus noch verratendes Lied zu harmonisieren. Besonders in den letzten fünf Takten zieht er mit Stimmspreizungen, raffinierter Kontrapunktik und kühner Harmonik alle Register seiner Kunst. Dabei geht es ihm darum, nicht mehr und nicht weniger als den Begriff „Ewigkeit" auszulegen.

Praise, O Jerusalem, the Lord BWV 119

Composed for: August 30, 1723
Performed: Changing of the Councilors
Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 147, 12-14. Movement 9: from the Te Deum, German by Martin Luther (1529).
Complete editions: BG 24: 195 - NBA I/32.1: 131

Apart from teaching Latin in St. Thomas Church School, Bach's duties in Leipzig also consisted in particular of providing music for church services in the city's major churches. In his petition of 1730, "Brief, and yet eminently Urgent Proposal for WellOrdered Church Music", Bach therefore, in his capacity as *Director Musices*, demanded from the Leipzig City Council an appropriate number of musicians, "vocalists and instrumentalists". Sixteen "Persons" for the chorus and eighteen for the orchestra appeared to him, according to the same source, a number worth striving for, a number which would have to be quadrupled – at least as far as the singers were concerned – to account for the fact that Bach was responsible for four churches (St. Thomas, St. Nicolai, the New [Pauline or University] Church and St. Peter]. At that time, the School of St. Thomas boasted a total of but fifty-five pupils; and not all of these were sufficiently gifted musicians, as Bach further remarked. He committed seventeen of them to the "scrap heap, those, to wit, who understand nothing of music, and are hardly able to sing a chorale at need".

What Bach nonetheless managed to bring about despite being limited to such a meager number of musicians is hence all the more astounding. However, he was at least able to make use of the entire troupe whenever no more than one church required music for the morning service. This circumstance alone is to thank for the existence of such works for two choruses as the St. Matthew Passion (first performed in 1727). The City Councilors were also able to enjoy such a lavish ensemble when the City celebrated the Changing of the Councilors in the Church of St. Nikolai each year on the Monday after the Feast of St. Bartholomew (celebrated on August 24). In this church service, the departing councilors were thanked before the new council was constituted, and the names of the councilors announced to the general populace. Central to this service was the sermon. The "Council Election Sermon", as it was generally known, was followed by the cantata. It quite naturally included an address of gratitude to the outgoing gentlemen and commended the new regime, accompanied by good wishes, to God's care.

Considering the manner in which negotiations are handled nowadays, one could well ask why Bach did not take advantage of the occasion by employing his ensemble yet more sparingly in order to draw the attention of the new councilors to his dearth, i.e., to initiate a "go-slow" or "work-to-rule" strike, in a manner of speaking. At that time, however, this was not yet a common tactic. Providing music for the church service at the Changing of the Councilors was, after all, one of the primary obligations of the *Director Musices*; besides, Bach was paid an additional, separate fee for composing and performing the music at this public celebration.

In 1708, while Bach was organist at Divi Blasii Church in the Free Imperial City of Mühlhausen, he had already composed and performed a cantata for the changing of the councilors (BWV 71 "Gott ist mein König" ("God is my sov'reign"), EDITION BACHAKADEMIE vol. 23). The council was so impressed by this unusually artistic cantata that they had it printed and commissioned another

from Bach for the following year; to our great loss, this has not survived. When this cantata was performed, Bach was already in the service of the Weimar court. He had quit his position in Mühlhausen because, as he wrote to the parish councilor, a "well-ordered church music to the greater glory of God ... cannot be established without adversities". Hence Bach was in a situation similar to that later on in Leipzig, in which he drew different conclusions, however. In Leipzig, he applied for the honorary position of Court Composer to enhance his status; and he could also draw on a sufficient number of musicians from the ranks of the town's university students to meet the needs of the church services, as well.

In this way, Bach was able to command an optimum number of vocalists and instrumentalists for specific events such as the church service at the Changing of the Councilors. The first performance of the cantata BWV 119 "Preise, Jerusalem, den Herrn", which does not hesitate to call for four trumpets, timpani, two flutes and three oboes, took place during Bach's first year in office, 1723. In 1727, it was (probably) followed by the cantata BWV 193 "Ihr Tore zu Zion" ("Ye gateways to Zion") (Vol. 58), only fragments of which have survived; presumably in 1729, that is to say, the year before the petition to the council, and in 1742, another opulently scored cantata BWV 120 "Gott, man lobet dich in der Stille" ("Lord, we praise Thee now in the stillness"); in 1731, 1739 and 1749, the cantata BWV 29 (vol. 9) "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" ("We give Thee thanks, God, we give Thee thanks") and, in 1748, BWV 69 (vol. 22) "Lobe den Herren, meine Seele" ("Praise thou the Lord, O my spirit"). We know of three further cantatas for the Changing of the Councilors in Leipzig only because their texts were published in 1729, 1732 and 1740.

The first three movements of the cantata BWV 119 reflect the sense of self prevalent in the middle classes. Kindness and loyalty, justice and peace meet in the blessed city of Leipzig, the earthly image of heavenly Jerusalem. The music begins in the form of a stately French overture into which Bach inserts, in place of the fugue, a rousing choral setting with prior imitation by the trumpets. This technique is reminiscent of the introductory chorus in the Christmas cantata BWV 110 "Unser Mund sei voll Lachens" ("Make our mouth full with laughter"; see vol. 35) performed in 1725, for which Bach drew upon the overture to the Suite in D Major BWV 1069 (see vol. 132); it may be that Bach was likewise able to find a place to use the opening piece of the cantata for the Changing of the Councilors elsewhere in his instrumental works.

Bach wraps the aria no. 3, "Wohl dir, du Volk der Linden" ("Well, thee, thou linds people"), in the gentle strains of the two oboes da caccia. In the following recitative, the trumpets and flutes underscore the words. After the concluding fanfare, the instrumentation of the ensuing aria no. 5, which depicts earthly authorities as made in the image of God, an idea common to the Baroque period, makes a rather intimate and reserved impression thanks to its two recorders. Two recitatives enclose another choral setting (no. 7). It is kept in the form of a fugue. Following a ritornello saturated with wind instruments, the bass begins with the theme ("Der Herr hat Guts an uns getan" – "The Lord hath good for us achieved"); it matches the affirmative theme of the introductory chorus to the cantata BWV 67 (vol. 21) "Halt im Gedächtnis Jesum Christ" ("Hold in remembrance Jesus Christ"). Bach relies on free harmonies in the middle section of this movement; he judges longheld notes and even a fermata as fitting to portray the "späten, langen Jahre" ("the long, enduring years").

In the following recitative, Bach emphasizes words such as "höre!" ("hear!") and "seufzet sehre" ("sighing deeply") with gesturelike passages and daring harmonic turns of phrase. The final chorale forgoes the luster of the trumpets; yet a separate, figurate Amen in the form of a fugue still succeeds in providing a striking conclusion. One is tempted to consider this an example of dramatic skill: thus recapturing the attention of the audience at the church service, whose eagerness to learn which members of Leipzig's higheststanding clans would make up the new council would by now probably have overshadowed interest in the music.

*

God, we praise Thee now in the stillness BWV 120

Composed: 1729 or earlier
Performed: Changing of the Councilors
Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 65, 2. Movement 6: from the Te Deum, German by Martin Luther (1529).
Complete editions: BG 24: 249 - NBA I/32.2: 55

As already suggested in the notes to the previous cantata, this piece may have been performed at the church service for the Changing of the Councilors in 1729 or earlier, but was in any case heard again around 1742. This cantata's origins are shrouded in darkness, although there is much which proves or at least suggests that some movements and musical ideas were used repeatedly. In view of the fact that this church service was occasioned by such a nonrecurring event, it is quite obvious that Bach would either fall back on music he had already used in another context, or compose new music which he could later use for other purposes.

The introductory chorus already provides an example of this. Surprisingly, considering the occasion, although in strict agreement with the words, Bach opens it with the serene sounds of the alto voice accompanied by the two oboes d'amore. Friedrich Smend already suspected this to be modeled on an instrumental setting composed in Köthen, as well as the second movement of the cantata BWV 35 (see vol. 12) "Geist und Seele wird verwirret" ("Soul with spirit is bewildered"), whose motifs are similar; the virtuoso coloraturas in the alto voice could have been written for a violin, for instance. In any case, Bach again made use of this movement, as well as the chorus no. 2 and the soprano aria no. 4, in the wedding cantata BWV 120a "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" ("Lord God, the Ruler of all things") performed in 1729, and in the cantata of the same name BWV 120b played at the 200th anniversary of the Augsburg Confession on June 26, 1730.

The true introductory movement now follows in all its magnificence as the second movement. Perfectly lucid musical images capture the joyful voices rising to the heavens; the main part of this movement later found a place in the "Credo" of the Mass in B Minor ("Et expecto resurrectionem mortuorum"). The central section of the chorus is homophonic throughout and divided up by instrumental interludes.

Similar to the third movement of the previous cantata BWV 119, the word "Lindenstadt" ("linden town") appears here in the recitative no. 3. This refers, of course, to Leipzig. As a matter of fact, many linden trees stood, and are still standing today, in and around Leipzig, where

they are prized as being sufficiently hardy to survive in urban environments. Linden trees had already long been sinking their deep roots into the deep, fertile soil of the region when the Slavs founded their settlement here in the year 1015 and gave it the name *Libzi*, "Place Near the Lindens". The Latin name, "*Lipsia*", still commonly used in Bach's time, may have kept the memory alive and could thus account for this botanical allusion.

Bach used the musical idea in the aria no. 4 previously, in the third movement of the second version of the Sonata in G Major for Violin and Harpsichord BWV 1019 (see vol. 122), although it cannot be said that this work, composed in Köthen, could be taken to be an archetype in any sense of the term. The lush string setting and the tranquillity expressed in this piece – as well as the following recitative, with its string accompaniment – radiate sober dignity and unobtrusive solemnity. Along with the unpretentious final chorus, these bring us back to the serenity of the introductory movement.

*

To Christ we should sing praises now BWV 121

Composed for: December 26, 1724
Performed: Second day of Christmas
Text: after the hymn with the same beginning by Martin Luther (1524, after the hymn "A solis ortus cardine"). Literally retained: verses 1 and 8 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 7 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 3 - NBA I/3

Martin Luther translated the Bible so that common folk would be able to understand it. Nevertheless, he greatly appreciated the Latin language of the "catholic" (in the sense of "universal") church, particularly its function in bringing people together. The Lutheran church services in Leipzig were by no means devoid of sections in Latin, as further demonstrated by the fact that Johann Sebastian Bach put many such pieces to music (cf. on this point "Sacred Music in Latin", vol. 71 & 72). Luther also had high regard for the music associated with Latin, and translated some of these old church hymns, such as "Veni creator spiritus" by Hrabanus Maurus, into German. We cannot know exactly why he was so attracted to this music. In the case of the hymn "A solis ortus cardine", it may well have been the subtle literary form which Coelius Sedulius, a cleric of the fifth century, employed in praise of Christ: the initial letters of each verse yield the regular sequence of the letters of the alphabet, i.e., this hymn is an acrostic.

Bach's Christmas cantata on the chorale translated by Luther also begins in a peculiarly archaic vein. Without any instrumental introduction, the chorus sets in, accompanied *colla parte* by trombones. The soprano sings the melody one line at a time, while the lower voices, which had prepared this entry, provide a counterpoint whose motifs are bound to the themes of the *cantus firmus.* The continuo bass unites with the vocal bass, so that the actual limitation to four voices is nowhere infringed, despite the plethora of instruments. The key fluctuates between Dorian and Phrygian, and underscores the antiquated disposition inherent in this movement. In the middle section of the following tenor aria (no. 2), rich in coloraturas, Bach emphasizes words such as "Wie gross" ("Though great") by a jump of a sixth, "verachtet und geringe" ("despised and unworthy") by taking the voice

into the lower range, and “retten” (“rescue”) by upwardstriving melismata. The recitative no. 3 describes the miracle of Christ’s incarnation; Bach highlights this by a daring harmonic turn of phrase in the final cadence.

Then this cantata, a sermon in music which the unknown author created from the words to the chorale, now changes its perspective: humankind steps up to the manger saying “would my heart press with fervor”. A jocular, dance-like aria indicates the attitude behind this action, while at the same time emphasizing the “freudenvolles Springen” (“joyful leaping”) of John the Baptist in the womb of his mother, Elizabeth, as recorded in the Gospel according to St. Luke (1, 44). In the recitative no. 5, Bach brings out the word “Jauchzen” (“triumphant”) by *arpeggiato* triads striving to the highest registers in the soprano. In the concluding chorale, finally, Bach devises a stupendous solution to a the problem of how to harmonize a melody which keeps so closely to the free melody of the old modal hymn. Especially in the last five measures, he pulls all the stops of his artistry in the form of widely spread voices, intricate counterpoint and daring harmonies. All this is his attempt at interpreting neither more nor less than the concept of “eternity”.

Jérusalem, glorifie le Seigneur BWV 119

Création: le 30 août 1723
Destination: Élection du Conseil
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 147, 12-14. Mouvement 9: tiré du Te Deum, traduit en allemand par Martin Luther (1529).
Éditions complètes: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Au-delà de l'enseignement à l'École Saint Thomas, Bach avait pour mission à Leipzig avant tout l'arrangement musical des services religieux dans les églises principales de la ville. Dans son Mémorandum, «Brève, mais indispensable esquisse de ce qui constitue une musique sacrée bien ordonnée», le directeur de musique exigeait ainsi en 1730 du Conseil de la Ville de Leipzig un nombre de musiciens en conséquence, «chanteurs et instrumentistes». Seize «personnes» pour le chœur, dix-huit pour l'orchestre lui semblaient, selon la même source, être un effectif encore préférable, un chiffre que l'on doit multiplier par quatre – en ce qui concerne les chanteurs du moins –, car Bach devait approvisionner quatre églises (St. Thomas, St. Nicolai, l'Église-Neuve [Saint Paul ou de l'Université] ainsi que Saint Pierre) en musique. À cette époque, il y avait au total 55 élèves dans l'École Saint Thomas. Parmi ceux-ci tous ne disposaient pas des capacités musicales nécessaires, comme le remarque Bach un peu plus loin. Il considérait dix-sept d'entre eux comme «rebut, c'est à dire ceux qui n'entendent rien à la musique et qui sont tout au plus capables de chanter un choral».

Ce que Bach mit cependant sur pied avec un nombre qui était par la force des choses faible, de musiciens, force encore plus notre admiration. Néanmoins s'il n'exécutait pas parallèlement sa musique au cours des différents services religieux, il avait tout le groupe à sa disposition. Il ne put réaliser une musique de Passion à chœur double d'après l'Évangile selon Matthieu (la première fois en 1727) que de cette manière . Le Conseil de la ville avait l'honneur d'entendre un effectif aussi vaste que la Passion lorsque l'alternance aux fonctions se réalisait chaque année, le lundi après la Saint Barthélemy (fêtée le 24 août) dans l'Église Saint Nikolai. Au cours du service religieux, on remerciait les membres du Conseil qui quittaient leur fonction avant que le Conseil ne se constitue sous sa nouvelle forme et que les noms des nouveaux conseillers soient rendus publics. Au centre de ce service religieux, il y avait le sermon. Après le «Sermon de l'élection du Conseil», on jouait la cantate. Elle contenait conformément à sa nature, des remerciements aux personnages quittant leur fonction, recommandait le nouveau régiment à la protection divine, le tout accompagné de bons vœux.

Connaissant les techniques de négociations dont on dispose actuellement, on peut se demander pourquoi Bach n'avait pas attiré l'attention sur ses problèmes à cette occasion idéale devant le Conseil, pour ainsi dire sur place, en présentant un effectif peu fourni au niveau de son appareil d'exécution, se soumettant à une sorte de «grève du zèle» ou de «service selon les règles». Cette tactique n'était pas encore courante à cette époque. En effet, l'encadrement musical du service religieux à l'occasion du changement du Conseil faisait partie des devoirs du directeur de musique; il était honoré de gages supplémentaires pour la composition et l'exécution de la cantate lors de ce jour de fête civile et profane.

C'était déjà à l'occasion du changement du Conseil en l'an 1708 qu'il composa et exécuta une cantate («Gott ist mein König» (Dieu est mon roi) BWV 71, EDITION

BACHAKADEMIE Vol. 23) alors qu'il était organiste de l'Église Divi Blasii dans la ville libre impériale de Mühlhausen. Cette cantate particulièrement élégante plut tant au Conseil qu'il la fit imprimer et qu'il en commanda une autre pour l'année suivante et l'obtint; elle est malheureusement perdue. Au moment de l'exécution, Bach était déjà au service de la cour de Weimar. Il avait quitté ses fonctions à Mühlhausen parce que, comme il l'écrivit aux représentants de la commune, «il n'était plus possible de produire de la musique d'église régulière à l'honneur de Dieu ... sans contrariétés». Une situation qui ressemble à celle que rencontra Bach plus tard à Leipzig mais devant laquelle il tira d'autres conséquences. À Leipzig, il posa sa candidature à la fonction honorifique de compositeur de cour à la Cour du roi de Saxe afin d'élargir sa renommée; et il avait notamment suffisamment de musiciens à disposition parmi les cercles estudiantins de l'Université qu'il pouvait d'ailleurs engager à jouer également à l'Église.

Ainsi Bach disposa lors d'événements spéciaux comme les services religieux lors du changement de Conseil, d'un nombre idéal de chanteurs et d'instrumentistes. La cantate «Preise, Jerusalem, den Herrn» (Jérusalem, glorifie le Seigneur) BWV 119 avec un effectif de quatre trompettes, de trombones, deux flûtes et trois hautbois retentit lors de la première année de fonction de Bach en 1723. En 1727, la cantate «Ihr Tore zu Zion» (Portes de Sion) BWV 193 (Vol. 58) (probablement) retransmise par fragments, lui suivit ; certainement en 1729, l'année avant la requête devant le Conseil donc, ainsi qu'en 1742 la cantate «Gott, man lobet dich in der Stille» (Dieu, nous te célébrons dans le silence) BWV 120 avec un effectif à nouveau solennel; en 1731, en 1739 et en 1749 la cantate «Wir danken dir, Gott, wir danken dir» (Nous te rendons grâces, ô Dieu, nous te rendons grâces) BWV 29 (Vol. 9) ainsi qu'en 1748 «Lobe den Herren, meine Seele» (Loue le Seigneur, mon âme) BWV 69 (Vol. 22). On connaît trois autres cantates créées à l'occasion de l'alternance du Conseil de Bach sur la base de textes imprimés provenant des années 1729, 1732 et 1740.

Les traits de caractère de la bourgeoise se reflètent dans le texte des trois premiers mouvements de la cantate BWV 119. La bonté et la fidélité, la justice et la paix se rencontrent dans la ville bénie de Leipzig, qui est le portrait terrestre de la Jérusalem céleste. La musique commence sous la forme représentative d'une ouverture à la française au sein de laquelle Bach intègre un mouvement de chœur alerte, préimité par les trompettes et qui remplace une fugue. Ce procédé rappelle le chœur introductif de la cantate de Noël jouée en 1725 BWV 110 «Unser Mund sei voll Lachens» (Que notre bouche soit remplie de joie) (cf. Vol. 35) pour laquelle Bach se servit de l'ouverture de la Suite en ré majeur 1069 (cf. Vol. 132); Bach avait probablement trouvé dans son œuvre instrumentale également un autre emploi pour le morceau d'ouverture de la cantate de l'élection du Conseil.

Bach habille l'air n° 3 «Wohl dir, du Volk der Linden» (Bonheur à toi, peuple de la cité des tilleuls) de la douce tonalité des deux oboi da caccia. Dans le récitatif suivant, les trompettes et les flûtes sous-tendent l'interprétation du texte. Après la fanfare conclusive, l'effectif instrumental de l'air n° 5 suivant qui représente l'autorité comme image même de Dieu, image découlant de la pensée baroque, a un caractère étrangement intime et réservé avec ses deux flûtes à bec. Deux récitatifs encadrent un autre mouvement de chœur (n° 7). Il prend la forme d'une fugue. Après une ritournelle riche en instruments à vent, la basse se met à l'œuvre sur le sujet («Le Seigneur nous a fait beaucoup de bien»); il ressemble

au sujet affirmatif du chœur d'ouverture de la cantate «Halt im Gedächtnis Jesum Christ» (Conservez la mémoire de Jésus-Christ) BWV 67 (Vol. 21). Bach maintient la partie centrale de ce mouvement en polyphonies libres ; «les longues années» lui valent bien des tons tenus et un fermata en guise de symboles.

Dans le récitatif suivant, Bach sous-tend les mots comme «höre!» (écoute) et «seufzet sehre» (soupire amplement) par une conduite des voix mouvementée et des revirements harmoniques osés. Le choral final renonce ensuite à l'éclat des trompettes ; un amen figuré et isolé marquera néanmoins la fin. On pourrait dire qu'il fit preuve d'une grande habilité de dramaturge : l'attente tendue des visiteurs de ce service religieux, qui étaient venus pour savoir quel membre des familles considérées de Leipzig pourrait bien faire partie du Conseil, semble peu à peu repousser la musique à l'arrière-plan.

*

Dieu, nous te célébrons dans le silence BWV 120

Création: en 1729 ou plus tôt
Destination: Élection du Conseil
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 65, 2. Mouvement 6: tiré du Te Deum, traduit en allemand par Martin Luther (1529).
Éditions complètes: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Comme cela a été esquissé dans l'introduction de la cantate précédente, ce morceau a été exécuté lors du service religieux à l'occasion de l'élection du Conseil en 1729 ou plus tôt, plus tard en tout cas une fois en 1742. La genèse de la cantate est assez incertaine. Pourtant on a les preuves ou les suppositions de l'emploi répété de certains mouvements et les idées musicales. Il semble également normal que Bach ait eu recours à une musique qui avait été déjà exécutée auparavant une fois dans un autre contexte, pour un événement spécial comme ce service religieux de fête ou qu'il ait écrit une nouvelle musique qu'il attribuera ensuite à d'autres occasions.

Ceci est aussi valable pour le mouvement introductif. Bach l'introduit avec les tons calmes de la voix d'alto accompagnée des deux hautbois d'amour, ce qui étonne pour cette occasion mais qui correspond tout à fait à la teneur du texte. Friedrich Smend a ici déjà supposé, comme dans le mouvement 2 aux motifs semblables de la cantate BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret» (L'esprit et l'âme sont déconcertés) (cf. Vol. 12) que Bach avait pris comme modèle un mouvement instrumental créé à Köthen; les vocalises virtuoses de la voix d'alto auraient pu être écrites par exemple pour un violon. En tout cas, Bach réutilisa ce mouvement ainsi que le chœur n° 2 et l'air de soprano n° 4 dans la cantate de deuil exécutée en 1729 BWV 120a «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» (Dieu, Seigneur de toutes les choses) ainsi que dans la cantate BWV 120b qui porte le même nom, jouée le 26 juin 1730 à l'occasion de la fête du 200ème du retour de la Confession de Augsbourg.

Le vrai mouvement introductif caractérisé par sa splendeur se place ici en deuxième position. Les cris d'allégresse des voix et leur montée aux cieux sont coulés dans des images musicales directement compréhensibles ; la partie centrale de ce mouvement a été introduite plus tard dans le «Credo» de la Messe en si mineur

(«Et exspecto resurrectionem mortuorum»). La partie moyenne du chœur de la cantate est homophone et est structuré par des intermèdes musicaux.

Dans le récitatif n° 3, le mot «Lindenstadt» (ville des tilleuls) apparaît – comme dans la cantate précédente BWV 119, mouvement 3 –. Il s'agit là bien sûr de Leipzig. En réalité il y avait et il y a encore jusque de nos jours, où le tilleul est apprécié en tant qu'arbre des villes très résistant, de nombreux tilleuls à Leipzig et aux alentours. Le tilleul aux racines profondes était déjà familier dans cette région au sol très profond et fertile, lorsque les Slaves fondèrent cette colonie en l'an 1015. Ils lui donnèrent le nom de *Libzi*, «lieu auprès des tilleuls». Le nom latin et encore courant à l'époque de Bach «Lipsia» a fait revivre ce fait dans la conscience et a été à l'origine de cette allégorie botanique.

Bach avait déjà utilisé une fois l'idée musicale qui sous-tend l'air n°4, à savoir dans le troisième mouvement de la deuxième version de la Sonate pour violon et clavecin obligé BWV 1019 (cf. Vol. 122) sans que l'on puisse dire que cette œuvre créée à Köthen représente une sorte d'archétype. Le mouvement plein des cordes et le rythme calme de ce morceau – comme celui du récitatif suivant, accompagné des cordes – dégagent une dignité pondérée et une solennité discrète. Avec ce choral final, Bach retourne ainsi au mouvement calme d'ouverture.

*

Nous devons déjà louer le Christ BWV 121

Création: le 26 décembre 1724
Destination: pour le deuxième jour de Noël
Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Martin Luther (1524, selon l'hymne «A solis ortus cardine»). 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 26: 3 – NBA I/3

Afin que tout un chacun puisse comprendre la Bible, Martin Luther la traduisit en langue allemande. Il appréciait cependant également la langue latine de l'église «catholique» (dans le sens de: universelle), en premier lieu en tant qu'élément rapprochant les peuples. La liturgie latine n'était en aucun cas absente du service religieux luthérien à Leipzig, comme le montre le fait que Johann Sebastian Bach mit différents morceaux en musique (cf. sur ce sujet «Musique sacrée en latin», Vol. 71 & 72). Luther appréciait en outre dans la langue latine la musique qui y était liée, les hymnes de l'ancienne église dont il traduisit quelques-unes en allemand – comme le «Veni creator Spiritus» de Hrabanus Maurus. Nous ne connaissons pas les motifs de son intérêt à ces morceaux. Dans le cas de l'hymne «A solis ortus cardine», il se peut que ce fut la forme littéraire raffinée par laquelle Coelius Sedulius, un ecclésiastique vivant au Vème siècle, louait le Christ: les différentes strophes commencent avec des lettres dont la suite chronologique est l'alphabet, un «acrostiche» donc.

La cantate de Noël de Bach commence d'une manière curieusement archaïque sur le choral traduit en allemand par Luther. Le chœur attaque sans aucune introduction instrumentale, mais accompagné en colla parte

par les trombones. Le soprano interprète vers après vers la mélodie, les voix inférieures qui avaient préparées ces interventions, lui répond en contrepoint avec une thématique du motif liée au cantus firmus. La basse continue s'unit à la basse vocale de sorte que la vraie quadriphonie ne sera à aucun moment dépassée, en dépit d'un large effectif instrumental. La tonalité alterne entre le dorien et le phrygien et souligne l'habitus antique de ce mouvement. Dans la partie centrale de l'air du ténor suivant, riche en vocalises (n° 2), Bach accentue les mots «Wie groß» (Comme il est grand) par un saut de sixte, «verachtet und geringe» (méprisable et petit) par la conduite des voix dans les profondeurs ainsi que «retten» (sauver) par des mélismes ascendants. Le récitatif n° 3 décrit le miracle de l'incarnation du Christ; Bach y met l'accent par un revirement de la cadence finale en harmonies audacieuses.

Le sermon musical que le poète inconnu a remanié en partant du texte du choral pour les besoins de la composition de la cantate, change à présent de perspective: l'homme s'approche de la crèche, «will mein Herze brünstig dringen» (veut entrer plein de ferveur). Un air gai et dansant donne le ton dans lequel ceci se déroule et met en même temps en relief les «sauts de joie» de Jean Baptiste dans le corps de sa mère Élisabeth dont il est question dans l'Évangile selon Luc (1, 44). Dans le récitatif n° 5, Bach met l'accent sur le mot Jauchzen (allégresse) en une rupture en triple accord de la voix du soprano aspirant vers les hauteurs suprêmes. Dans le choral final, Bach résout finalement d'une manière simple le problème qui consiste à harmoniser un lied aux tonalités sacrées et trahissant encore la mélodie libre de l'ancien hymne. C'est en particulier dans les cinq dernières mesures qu'il tire tous les registres de son art en utilisant des déploiements des voix, un contrepoint raffiné et des harmonies audacieuses. Il s'agit là pour lui d'interpréter ni plus ni moins la notion «Ewigkeit» (éternité).

Adora, Jerusalén, al Señor BWV 119

Génesis: para el 30 de agosto de 1723
Destino: elección del Consejo
Texto: autor desconocido. Movimiento 1: Salmo 147, 12-14. Movimiento 9: del Te Deum, vertido al alemán por Martín Lutero (1529).
Ediciones completas: BG 24: 195 – NBA I/32.1: 131

Impartir clases en la Escuela de Santo Tomás era uno de los deberes que Bach debía desempeñar estando en Leipzig, pero el principal de todos consistía en organizar el acompañamiento de los servicios divinos en las principales iglesias de esa ciudad. En su escrito titulado "Proyecto breve pero imprescindible de una música eclesial bien hecha", el Director Musices solicitaba al Consejo Municipal en 1730 la contratación de un número adecuado de músicos entre "vocalistas y instrumentistas". Dieciséis personas para el coro y dieciocho para la orquesta era la cantidad que Bach estimaba conveniente según la misma fuente, cifra que había que multiplicar por cuatro, al menos en lo que a cantantes se refiere, pues cuatro eran los templos que Bach debía abastecer con sus composiciones (Santo Tomás, San Nicolás, San Pedro y la Nueva Iglesia de San Pablo o de la Universidad). La Escuela de Santo Tomás tenían entonces sólo 55 alumnos, de los cuales, al decir de Bach, no todos poseían las necesarias aptitudes para la música. A diecisiete de ellos los consideraba "inútiles porque no entienden de música y a duras penas aciertan a entonar un coral".

Tanta mayor es la admiración que despierta lo que Bach llevó a la práctica con un número de músicos forzosamente escaso. Salvo las mañanas en las que había que acompañar los servicios divinos en dos o más iglesias a la vez, el compositor tenía a su disposición al alumnado completo. Sólo así resultaba factible escribir una música a dos coros como la Pasión según San Mateo (estrenada en 1727). El conjunto musical era también muy numeroso cuando tocaba y cantaba ante el Consejo los lunes posteriores a la Fiesta de San Bartolomé (24 de agosto) en la Iglesia de San Nicolás para celebrar la elección de nuevos cargos. Durante el servicio divino que se organizaba en dicha ocasión se homenajeaba a los miembros salientes del Consejo antes de constituirse el nuevo y hacerse público el nombre de los nuevos ediles. El elemento central de ese servicio divino era el sermón. Concluido el "Sermón de la elección del Consejo" se procedía a interpretar la cantata que contenía, como es natural, frases de gratitud hacia los miembros cesantes y encomendaba a la custodia divina a los nuevos gobernantes de la ciudad.

Dadas las tácticas negociadoras que se aplican hoy en día, cabe preguntarse por qué Bach no aprovechaba esa ocasión para llamar la atención de los ediles sobre sus propios problemas presentando un conjunto musical poco numeroso o realizando una "huelga de brazos caídos". La respuesta es simple: esa táctica no era habitual en aquellos tiempos. El acompañamiento musical del servicio divino era también uno de los deberes del Director musices; la composición y la presentación de la cantata se recompensaba además con un honorario especial con motivo de esa fiesta civil.

Cuando era aún organista de la Iglesia Divi Blasii de la ciudad de Mühlhausen, Bach había presentado en 1708 una cantata que dedicó a la elección del Consejo ("Dios es mi rey" BWV 71, Edition Bachakademie Vol. 23). Éste quedó tan complacido con el extraordinario valor artístico de la obra que la mandó imprimir y comprometió a Bach a componer otra, cosa que éste hizo, aunque la partitura por desgracia no se ha conservado hasta la

actualidad. Cuando se estrenó esta segunda cantata, el compositor prestaba ya sus servicios en la corte de Weimar. Había renunciado a su cargo en Mühlhausen por las dificultades existentes para organizar la música litúrgica, según lo hizo constar en una carta a los miembros del Consejo. La situación era similar a la que afrontaría más tarde en Leipzig, aunque en Leipzig aplicó otros recursos: Bach postuló al cargo honorífico de compositor de la corte real de Sajonia para mejorar su reputación y, por otro lado, contaba con suficientes músicos procedentes de los círculos universitarios que accedían a tocar y cantar también en la iglesia.

En ocasiones singulares como los servicios divinos dedicados a la elección del Consejo, Bach contaba por lo tanto con el número ideal de vocalistas y instrumentistas. La cantata "Adora, Jerusalén, al Señor" BWV 119, instrumentada con nada menos que cuatro trompetas, timbales, dos flautas y tres oboes, se estrenó en 1723, el primer año de Bach al servicio de la iglesia en Leipzig. En 1727 se presentó la que probablemente fue la siguiente cantata,"Puertas de Sión" BWV 193 (Vol. 58), de la que tenemos sólo fragmentos; quizás en 1729, el año previo a la protesta de Bach ante el Consejo, la cantata "Dios, en silencio se te alaba" BWV 120, que se volvió a interpretar en 1742, ambas veces con un conjunto musical extraordinario; en 1731, 1739 y 1749 la cantata "Te damos gracias Dios, Te damos gracias" BWV 29 (Vol. 9) y en 1748 "Alaba al Señor, alma mía" BWV 69 (Vol. 22). Se tiene noticias de otras tres cantatas de Bach dedicadas a la elección del Consejo a juzgar por los textos de las mismas impresos en los años 1729, 1732 y 1740.

El espíritu cívico del compositor se refleja en los tres primeros movimientos de la cantata BWV 119. La bondad y la fidelidad, la justicia y la paz se dan cita en la bienaventurada ciudad de Leipzig, réplica terrenal de la celestial Jerusalén. La música se inaugura bajo el atuendo representativo de una obertura francesa en la que Bach reemplaza la fuga por un ágil movimiento coral imitado previamente por las trompetas. Este recurso se asemeja al coro introductorio de la Cantata de Navidad BWV 110 "Nuestra boca ría" (v. Vol. 35), ejecutada en 1725, en la que Bach incluyó la obertura de la Suite en Re mayor BWV 1069 (v. Vol. 132); es posible que él aprovechase también en su obra instrumental la pieza inaugural de la presente cantata dedicada a la elección del Consejo.

Bach arropa el Aria N° 3 "Bienaventurado tú, pueblo de los tilos" en los dulces sones de los dos oboi da caccia. Las trompetas y las flautas sirven de soporte a la letra del siguiente recitativo. Tras resonar la próxima fanfarria, la instrumentación del aria siguiente, la N° 5, suena curiosamente íntima y recoleta con sus dos flautas dulces alabando a la autoridad y comparándola con Dios como lo postulaba el pensamiento barroco. Dos recitativos sirven de marco a otro movimiento coral (N° 7). Su forma es fugada. Tras un ritornello poblado de instrumentos de viento interviene el bajo entonando el tema ("El Señor bien nos ha hecho") que se parece al tema afirmativo del coro inicial de la cantata "Guardad en la memoria a Jesucristo" BWV 67 (Vol. 21). Bach aplica la polifonía libre a la parte intermedia de este movimiento; la frase "por muchos años los guarda" la musicaliza con notas suspendidas y una fermata.

En el recitativo siguiente, Bach sostiene las frases como "¡Y escucha!" y "el corazón y el alma claman" con una línea vocal gestual y unos audaces giros armónicos. El coral conclusivo prescinde del esplendor de las trompetas aunque un "Amén" separado y adornado con figuras musicales marca sin embargo un final no menos memo-

rable. Se diría que estamos ante un hábil recurso dramático: la tensión de los asistentes al servicio divino, curiosos por saber finalmente qué miembros de las familias patricias de Leipzig pasarían a integrar el nuevo Consejo, podía desplazar así, poco a poco, el interés por la cantata.

*

Dios, en silencio se Te alaba BWV 120

Génesis: 1729 o antes
Destino: elección del Consejo
Texto: Autor desconocido. Movimiento 1: Salmo 65, 2. Movimiento 6: del Te Deum, vertido al alemán por Martín Lutero (1529).
Ediciones completas: BG 24: 249 – NBA I/32.2: 55

Como ya se insinuó en la introducción a la cantata precedente, esta obra se estrenó probablemente durante el servicio divino consagrado a la elección del Consejo del año 1729 o anterior; lo que se sabe con certeza es que se volvió a interpretar en 1742. La génesis de la cantata es bastante oscura. Lo que sí se puede probar o suponer es el empleo reiterado de algunos movimientos e ideas musicales. Es obvio que Bach, ante un acontecimiento singular como este servicio divino, recurrió a una música que ya había presentado antes en un contexto diferente o escribió una música nueva que aprovecharía más tarde con otros fines.

Lo mismo cabe decir del primer movimiento. Bach lo inaugura con un recurso sorprendente para la ocasión pero fidelísimo a la letra: con el aire apacible del contralto acompañado de dos oboi d'amore. Ya Friedrich Smend situaba la inspiración en un movimiento instrumental que Bach compuso en Cöthen, aunque también en el segundo movimiento de motivo similar de la cantata BWV 35 "Túrbanse espíritu y alma" (v. vol. 12); las virtuosas coloraturas del contralto podrían estar escritas por ejemplo para un violín. Sea como fuere, Bach reaprovechó este movimiento así como el Coro N° 2 y al Aria para soprano N° 4 en su cantata de bodas BWV 120a "Dios, Señor sobre todas las cosas", ejecutada en 1729, así como la cantata BWV 120b del mismo título estrenada el 26 de junio de 1730 por el bicentenario de la Confesión de Augsburgo.

El espléndido movimiento introductorio propiamente dicho sobreviene en segundo lugar. El júbilo de las voces que se elevan a alturas celestiales se conjuga con alegorías musicales de fácil comprensión; el pasaje fundamental de este movimiento quedaría incorporado más tarde al "Credo" de la Misa en si menor ("Et exspecto resurrectionem mortuorum"). La parte intermedia del coro de la cantata es de textura homófona y se va estructurando a través de los interludios instrumentales.

En el Recitativo N° 3 se deja oír la frase "ciudad de los tilos" como ocurre de modo similar en el tercer movimiento de la cantata precedente BWV 119. Se trata naturalmente de una alusión a Leipzig. En efecto: en Leipzig y sus alrededores se alzan numerosos tilos incluso el día de hoy por ser un árbol preferido en las zonas urbanas por su resistencia. De hondas raíces, el tilo ya emergía de los suelos fértiles y profundos de esa región cuando arribaron los eslavos el año 1015 para fundar una aldea que bautizaron como *Libzi*, "Donde crecen los tilos". Es posible que el nombre latinizado de la ciudad de "Lipsia", de uso general en los tiempos de Bach, mantuviera viva la etimología que el compositor aplicó a su cantata a modo de alegoría botánica.

La idea musical que dio origen al Aria N° 4 sería empleada por Bach en otra ocasión, a saber, en el tercer movimiento de la segunda versión de la Sonata para violín y clave obligato BWV 1019 (v. vol. 122), sin que ello quiera decir que esta pieza escrita en Cöthen fuese una especie de arquetipo. El movimiento completo para cuerdas y el aire apacible de esta composición, lo mismo que el del recitativo siguiente con acompañamiento de cuerdas, irradian dignidad y una discreta solemnidad. Con ellos y con el sencillo coral conclusivo describe Bach el camino de retorno al sereno movimiento inaugural.

*

A Cristo hemos de alabar BWV 121

Génesis: para el 26 de diciembre de 1724
Destino: 2° día de Navidad
Texto: Inspirado en el cántico de igual comienzo de Martín Lutero (1524, según el himno "A solis ortus cardine"). Reproducción literal: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 6); re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 7 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 3 – NBA I/3

Martín Lutero la tradujo la Biblia al alemán con la intención de que el pueblo la entendiese, pero no dejó de apreciar el latín de la iglesia "católica" (es decir, universal) como un vehículo de acercamiento entre los pueblos. Los servicios divinos luteranos que se celebraban el Leipzig no estaban exentos de modo alguno de elementos de la liturgia latina, como lo revela el hecho de que Johann Sebastian Bach musicalizara varias obras de ese género (véase al respecto "Música litúrgica en latín", vols. 71 y 72). Otra cosa que Lutero admiraba del latín era la música asociada a esa lengua, los antiguos himnos religiosos, algunos de los cuales vertió al alemán, como "Veni creator Spiritus" de Hrabanus Maurus. Desconocemos lo que le atraía concretamente de esos himnos. En el caso de "A solis ortus cardine" pudiera ser el refinado recurso literario con el que alababa a Cristo el clérigo Coelius Sedulius, que vivió en el siglo V de nuestra era: cada una de las estrofas se inicia con letras ordenadas según el alfabeto. Se trata, pues, de un acróstico.

Es también curiosamente arcaica la impresión que produce el comienzo de esta cantata navideña inspirada en el coral que Lutero tradujo al alemán. El coro irrumpe sin introducción instrumental, pero acompañado en cambio por trompetas *colla parte*. La soprano va entonando la melodía verso a verso mientras que las voces inferiores que han preludiado las entradas le hacen el contrapunto con una temática cuyos motivos están ligados al cantus firmus. El bajo continuo se funde con el bajo vocal de modo que la textura real a cuatro voces no se sobrepasa en ningún momento pese a lo abundante de la instrumentación. La tonalidad varía entre la dórica y la frigia, subrayando el anticuado estilo de este movimiento. En la parte intermedia del aria siguiente, plena de coloraturas (N° 2), Bach resalta la frase "cuán grande" con un intervalo de sexta, "desdeñado y pequeño", conduciendo la voz hacia lo hondo y "salvado de la perdición", con melismas ascendentes. El Recitativo N° 3 describe el milagro de Cristo hecho Hombre; Bach lo enfatiza con un audaz giro armónico en la cadencia final.

El sermón musical que el autor desconocido re-escribió a partir del texto del coral al ser compuesta la cantata cambia esta vez la perspectiva: el hombre acude para anunciar "Mi corazón desde el mundo a tu pesebre lle-

garse ardientemente desea". Un aria alegre y danzarina pinta el estado de ánimo, acentuando a la vez "el alegre saltar " de Juan Bautista en el vientre de su madre Elisabet, tal como figura en San Lucas (1, 44). En el Recitativo N° 5, Bach insiste en el "alborozado cántico" llevando a alturas sublimes la voz de soprano con un trítono arpegiado. En el coral conclusivo, Bach soluciona con un recurso estupendo el problema de armonizar un cántico que aún deja entrever los modos de iglesia y la línea melódica libre del antiguo himno. Sobre todo en los últimos cinco compases, el compositor despliega todos los medios artísticos que posee forzando las voces, aplicando un refinado contrapunto y audaces armonías. Y no es para menos porque su intención es musicalizar el concepto de "eternidad".

Vol. 39

Kantaten • Cantatas

BWV 122-125

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 122, 125), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 123, 124)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 122-125), Wolfram Wehnert (BWV 122, 125)

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:
BWV 122: Februar 1972. BWV 123 & 124: Februar/April 1980. BWV 125: März/April 1973

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Das neugeborne Kindelein *BWV 122 (16'30)*

The newly born, the tiny child • Le petit enfant nouveau-né • El niñito recién nacido

Helen Donath - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Peter & Christine Thalheimer, Verena Herb - Flauto dolce • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Hans Mantels - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen *BWV 123 (19'51)*

Dearest Emanuel, Lord of the faithful • Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent dans la foi • Amadísimo Enmanuel, caudillo de los piadosos

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Meinen Jesum laß ich nicht *BWV 124 (14'08)*

This my Jesus I'll not leave • Je ne quitte pas mon Jésus • A mi Jesús no abandono

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Corno • Simon Dent - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Mit Fried und Freud ich fahr dahin *BWV 125 (24'28)*

In peace and joy do I depart • En paix et dans la joie, je m'en vais • Con paz y alegría voy

Marga Hoeffgen - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe • Hanspeter Weber - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch, Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 122) • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 125)
Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 122 **„Das neugeborne Kindelein“** 16:30

No. 1	Coro:	Das neugeborne Kindelein	1	3:39
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (B):	O Menschen, die ihr täglich sündigt	2	6:23
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (S):	Die Engel, welche sich zuvor	3	1:33
	Flauto dolce I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Terzetto (S, A, T) con Choral (Coro A):	Ist Gott versöhnt	4	2:44
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Recitativo (B):	Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht	5	1:28
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Es bringt das rechte Jubeljahr	6	0:44
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 123 **„Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“** 19:51

No. 1	Coro:	Liebster Immanuel, Herzog der Frommen	7	5:21
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust	8	0:57
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Auch die harte Kreuzesreise	9	5:08
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Kein Höllenfeind kann mich verschlingen	10	0:46
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Laß, o Welt, mich aus Verachtung	11	6:11
	Flauto I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten	12	1:28
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 124 **„Meinen Jesum laß ich nicht“** 14:08

No. 1	Coro:	Meinen Jesum laß ich nicht	13	3:40
	Oboe d’amore, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Solange sich ein Tropfen Blut	14	0:53
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Und wenn der harte Todesschlag	15	2:39
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (B):	Doch ach! Welch schweres Ungemach	16	1:04
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt	17	4:51
	Violoncello, Cembalo			
No. 6	Choral:	Jesum laß ich nicht von mir	18	1:01
	Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 125 **„Mit Fried und Freud ich fahr dahin“** 24:28

No. 1	Coro:	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	19	7:24
	Flauto, Oboe, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Ich will auch mit gebrochnen Augen	20	7:13
	Flauto, Oboe d’amore, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo e Choral (B):	O Wunder, daß ein Herz	21	2:17
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 4	Aria (Duetto T, B):	Ein unbegreiflich Licht	22	5:48
	Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (A):	O unerschöpfter Schatz der Güte	23	0:54
	Violoncello, Cembalo			
No. 6	Choral:	Er ist das Heil und selig Licht	24	0:52
	Flauto, Oboe, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 122, 123, 124, 125 74:57

BWV 122

1. Coro

Das neugeborne Kindelein,
Das herzeliebe Jesulein
Bringt abermal ein neues Jahr
Der auserwählten Christenschar.

2. Aria

O Menschen, die ihr täglich sündigt,
Ihr sollt der Engel Freude sein.
Ihr jubilierendes Geschrei,
Daß Gott mit euch versöhnet sei,
Hat euch den süßen Trost verkündigt.

3. Recitativo

Die Engel, welche sich zuvor
Vor euch als vor Verfluchten scheuen,
Erfüllen nun die Luft im höhern Chor,
Um über euer Heil sich zu erfreuen.
Gott, so euch aus dem Paradies
Aus englischer Gemeinschaft stieß,
Läßt euch nun wiederum auf Erden
Durch seine Gegenwart vollkommen selig werden:
So danket nun mit vollem Munde
Vor die gewünschte Zeit im neuen Bunde.

1. Chorus 1

The newly born, the tiny child,
The darling, little Jesus-child,
Doth once again the year renew
For this the chosen Christian throng.

2. Aria 2

O mortals, ye each day transgressing,
Ye ought the angels' gladness share.
Your jubilation's joyful shout
That God to you is reconciled
Hath you the sweetest comfort published.

3. Recitative 3

The angels all who did before
Shun you, as though the cursed avoiding,
Make swell the air now in that higher choir,
That they at your salvation tell their gladness.
God, who did you from paradise
And angel's sweet communion thrust,
Lets you again, on earth now dwelling,
Through his own presence perfect blessedness recover:
So thank him now with hearty voices
For this awaited day in his new order.

1. Chœur

Le petit enfant nouveau-né,
L'enfant Jésus tendrement aimé
Apporte une fois encore une année nouvelle
À la légion des chrétiens.

2. Air

Ô hommes qui péchez quotidiennement,
Soyez la joie des anges.
Leur cris d'allégresse
Proclamant que Dieu s'est réconcilié avec vous,
Vous ont annoncé la douce consolation.

3. Récitatif

Les anges qui vous redoutaient jusqu'ici
Comme des maudits,
Emplissent maintenant les airs en un haut chœur
Et se réjouissent ainsi de votre salut.
Dieu qui vous chassa du Paradis
Et de la communauté des anges,
Vous apporte à nouveau la félicité
Sur terre, de par sa présence:
Rendez donc grâces à pleine voix
Pour ce temps si ardemment souhaité dans l'alliance nouvelle.

1. Coro

El niñito recién nacido
Jesusito amado del corazón
Un nuevo año trae
Al elegido rebaño de los cristianos.

2. Aria

¡Oh hombres, que día a día pecáis,
Debéis ser la alegría de los ángeles.
Sus festivos clamores
De que Dios con vosotros se ha reconciliado
El dulce consuelo os traen.

3. Recitativo

Los ángeles quienes antes
De vosotros como de malditos rehuían
El aire llenan con su alto coro
Y de vuestra salvación se alegran.
Dios que del paraíso a vosotros
De la angelical comunidad os apartó
De nuevo en la tierra os deja
Por su presencia que a la beatitud perfecta accedáis:
Así pues agradeced de todo corazón
Por el deseado momento de la nueva alianza.

4. Terzetto con Choral

Ist Gott versöhnt und unser Freund,
O wohl uns, die wir an ihn glauben,
Was kann uns tun der arge Feind?
Sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben;
Trotz Teufel und der Höllen Pfort,
Ihr Wüten wird sie wenig nützen,
Das Jesulein ist unser Hort,
Gott ist mit uns und will uns schützen.

5. Recitativo

Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht,
Der seinen Sohn in diese Welt gebracht.
O selge Zeit, die nun erfüllt!
O gläubigs Warten, das nunmehr gestillt!
O Glaube, der sein Ende sieht!
O Liebe, die Gott zu sich zieht!
O Freudigkeit, so durch die Trübsal dringt!
Und Gott der Lippen Opfer bringt.

6. Choral

Es bringt das rechte Jubeljahr,
Was trauern wir denn immerdar?
Frisch auf! itzt ist es Singenszeit,
Das Jesulein wendt alles Leid.

4. Trio with Chorale

If God, appeased, is now our friend,
How blest are we in him believing,
How can us harm the cruel foe?
His rage our comfort cannot ravish;
'Spite devil and the gate of hell,
Their fury will them little profit,
The Jesus-child is now our shield.
God is with us and shall protect us.

5. Recitative

This is a day himself the Lord hath made,
Which hath his Son into this world now brought.
O blessed day, here now fulfilled!
O faithful waiting, which henceforth is past!
O faith here, which its goal doth see!
O love here, which doth draw God nigh!
O joyfulness, which doth through sadness press!
And God our lips' glad off'ring bring.

6. Chorale

It brings the year of Jubilee,
Why do we mourn then anymore?
Quick, rise! Now is the time for song,
The Jesus-child fends off all woe.

4. Trio avec Choral

Si Dieu est réconcilié et notre ami,
Bienheureux que nous sommes, nous qui croyons en lui,
Que peut nous faire le méchant ennemi?
Son courroux ne peut nous dérober notre consolation;
Malgré le diable et la porte de l'enfer,
Leur colère ne leur rapportera que peu,
L'enfant Jésus est notre refuge
Dieu est avec nous et veut nous protéger.

5. Récitatif

C'est un jour que le Seigneur a fait lui-même,
Qui a envoyé son fils sur cette terre.
Ô temps bénis qui s'accomplissent maintenant!
Ô pieuse attente qui est désormais assouvie!
Ô foi qui voit son but!
Ô amour que Dieu attire vers soi!
Ô allégresse qui perce ainsi la tristesse
Et apporte à Dieu notre chant en offrande!

6. Choral

Il nous apporte la véritable année jubilaire,
Pourquoi sommes-nous toujours affligés?
En avant! C'est aujourd'hui le moment de chanter,
L'enfant Jésus détourne toutes les souffrances.

4. Terceto con Coral

Se ha reconciliado Dios y es nuestro amigo,
¡Oh bienaventurados de nosotros que en El creemos!
¿Qué podrá hacernos el enemigo malo?
Su ferocidad no podrá quitarnos nuestro consuelo;
A pesar del diablo y las puertas del infierno
Su cólera de poco le valdrá,
Puesto que Jesús nuestro guarda es.
Dios con nosotros es y protegernos quiere.

5. Recitativo

Es éste un día que el Señor mismo ha establecido
En el cual a Su Hijo al mundo ha traído.
¡Oh bendito momento el que ahora se cumple!
¡Oh bendito esperar el que ahora se satisface!
¡Oh fe que su fin ve!
¡Oh amor que Dios a Sí acerca!
¡Oh alegría que tras el desconsuelo llega
Y a Dios de los labios el sacrificio lleva!

6. Coral

Trae el justo año de júbilo,
¿Por qué hemos pues de estar tristes?
¡Animaros, que el tiempo de los cánticos es,
Que Jesús todo dolor acaba.

BWV 123

1. Coro

Liebster Immanuel,
Herzog der Frommen,
Du, meiner Seelen Heil, komm, komm nur bald!
Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,
So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.
Nichts kann auf Erden
Mir liebers werden,
Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.

2. Recitativo

Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
Erfüllt auf Erden schon mein Herz und Brust,
Wenn ich den Jesusnamen nenne
Und sein verborgnes Manna kenne:
Gleichwie der Tau ein dürres Land erquickt,
So ist mein Herz
Auch bei Gefahr und Schmerz
In Freudigkeit durch Jesu Kraft entzückt.

3. Aria

Auch die harte Kreuzesreise
Und der Tränen bittre Speise
Schreckt mich nicht.
Wenn die Ungewitter toben,
Sendet Jesus mir von oben
Heil und Licht.

1. Chorus 7

Dearest Emanuel,
Lord of the faithful,
Thou Savior of my soul, come, come now soon!
Thou hast, my highest store, my heart won over;
So much its love doth burn and for thee seethe.
On earth can nothing
Be dearer to me
Than that I my Jesus e'er may hold.

2. Recitative 8

Now heaven's sweet delight, the chosen people's joy,
Doth fill e'en here on earth my heart and breast,
When I the name of Jesus utter
And recognize his secret manna:
Like as the dew an arid land revives,
Just so my heart
In peril and in pain
To joyfulness doth Jesus pow'r transport.

3. Aria 9

E'en the cruel cross's journey
And my fare of bitter weeping
Daunt me not.
When the raging tempests bluster,
Jesus sends to me from heaven
Saving light.

1. Chœur

Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent dans la foi
Ô toi, salut de mon âme, viens, viens, ne tarde pas!
Tu m'as pris mon cœur, Trésor suprême,
Qui se consume d'amour et aspire ardemment à toi.
Rien ne saurait être sur cette terre
Plus cher à mon cœur
Que de conserver à jamais mon Jésus.

2. Récitatif

La félicité céleste, la joie des élus
Remplissent déjà sur terre mon cœur et ma poitrine,
Lorsque je prononce le nom de Jésus
Et connais les secrets de sa manne:
De même que la rosée rafraîchit un pays aride,
Mon cœur est
Aussi dans le danger et la douleur
Ravi et heureux grâce au pouvoir de Jésus.

3. Air

Ni le dur voyage de la croix
Ni les larmes des nourritures amères
Ne m'effraient.
Quand les tempêtes font rage
Jésus m'envoie d'en haut
Le salut et la lumière.

1. Coro

¡Amadísimo Enmanuel, caudillo de los piadosos,
Tú, salvación de mi alma, ven, ven pronto!
Tú, el más preciado de mis tesoros, me has robado el corazón,
Que de puro amor por Ti arde y bulle.
Nada en el mundo
Puede serme más querido
Sino a mi Jesús siempre junto a mí mantener.

2. Recitativo

La dulzura celestial, el gozo de los elegidos
Ya en la tierra mi corazón y pecho enardecen,
Cuando el nombre de Jesús pronuncio
Y su maná oculto conozco:
Como el rocío que una tierra seca alivia
Así mi corazón
Incluso en la adversidad y el dolor
En alegría se arrebata por la fuerza de Jesús.

3. Aria

Tampoco la dura vía de la cruz
Y el amargo alimento de las lágrimas
Me hacen temer.
Cuando la tempestad arrecia
Envíame Jesús de las alturas
Salvación y luz.

4. Recitativo

Kein Höllenfeind kann mich verschlingen,
Das schreiende Gewissen schweigt.
Was sollte mich der Feinde Zahl umringen?
Der Tod hat selbsten keine Macht,
Mir aber ist der Sieg schon zugedacht,
Weil sich mein Helfer mir, mein Jesus, zeigt.

5. Aria

Laß, o Welt, mich aus Verachtung
In betrübter Einsamkeit!
Jesus, der ins Fleisch gekommen
Und mein Opfer angenommen,
Bleibet bei mir allezeit.

6. Choral

Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten,
Du, Jesu, du bist mein, und ich bin dein;
Ich will mich von der Welt zu dir bereiten;
Du sollst in meinem Herz und Munde sein.
Mein ganzes Leben
Sei dir ergeben.
Bis man mich einsten legt ins Grab hinein.

4. Recitative 10

No fiend of hell can e'er devour me,
The crying conscience now is still.
How shall indeed the hostile host surround me?
E'n death itself hath lost its might,
And to my side the vict'ry vow inclines,
For Jesus is to me, my Savior, shown.

5. Aria 11

Leave me, world, for thou dost scorn me,
In my grievous loneliness!
Jesus, now in flesh appearing
And my sacrifice accepting,
Shall be with me all my days.

6. Chorale 12

Be gone, then, evermore, ye idle fancies!
Thou, Jesus, thou art mine, and I am thine;
I would depart this world and come before thee;
Thou shalt within my heart and mouth be found.
My whole existence
Shall thee be offered.
Until at last they lay me in the grave.

4. Récitatif

Nul ennemi infernal ne pourra m'engloutir,
La conscience qui s'écriait se tait.
Qu'importe le nombre d'ennemis qui m'encercle?
Même la mort n'a plus de pouvoir,
Mais ma victoire m'est assurée
Parce que mon sauveur, mon Jésus, se montre à moi.

5. Air

Ô monde, laisse-moi par mépris,
Dans une solitude attristée!
Jésus qui est venu en chair
Et a accepté mon offrande,
Reste auprès de moi en tous temps.

6. Choral

Passez donc, vous vanités,
Toi, Jésus, tu es mien et je suis tien;
Je veux me préparer à toi en m'éloignant du monde;
Il faut que tu sois dans mon cœur et dans ma bouche.
Que ma vie entière,
Te soit consacrée
Jusqu'à ce que l'on me mette en terre, un jour.

4. Recitativo

Ningún infernal enemigo devorarme puede
La conciencia clamorosa calle.
¿Y qué si una cantidad de enemigos me rodea?
Ni siquiera la muerte tiene poder
Y ya la victoria se me ha concedido
Puesto que mi auxiliador, mi Jesús, se me muestra.

5. Aria

¡Oh mundo, despreciándome
Déjame en mi afligida soledad!
Jesús, que en carne vino,
Y mi sacrificio ha aceptado
En todo momento junto a mí permanece.

6. Coral

Por eso idos siempre, vanidades,
Tú Jesús, Tú mío eres y yo Tuyo soy;
Del mundo a Ti llegarme quiero;
En mi corazón y mi boca has de estar Tú.
Toda mi vida
A Ti he de entregar
Hasta que a la sepultura me lleven.

BWV 124

1. Coro

Meinen Jesum laß ich nicht,
Weil er sich für mich gegeben,
So erfordert meine Pflicht,
Klettenweis an ihm zu kleben.
Er ist meines Lebens Licht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

2. Recitativo

Solange sich ein Tropfen Blut
In Herz und Adern reget,
Soll Jesus nur allein
Mein Leben und mein alles sein.
Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:

Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben
Ihm zum Geschenke geben.

3. Aria

Und wenn der harte Todesschlag
Die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,
Wenn der dem Fleisch verhaßte Tag
Nur Furcht und Schrecken mit sich führet,
Doch tröstet sich die Zuversicht:
Ich lasse meinen Jesum nicht.

4. Recitativo

Doch ach!
Welch schweres Ungemach
Empfindet noch allhier die Seele?
Wird nicht die hart gekränkte Brust

1. Chorus 13

This my Jesus I'll not leave,
Since his life for me he offered;
Thus by duty I am bound
Limpet-like to him forever.
He is light unto my life,
This my Jesus I'll not leave.

2. Recitative 14

As long as yet a drop of blood
In heart and veins is stirring,
Shall Jesus, he alone,
My life and my existence be.
My Jesus, who for me such wond'rous things hath done.
I can, indeed, nought but my life and body
To him as presents offer.

3. Aria 15

And when the cruel stroke of death
My thoughts corrupt, my members weaken,
And comes the flesh's hated day,
Which only fear and terror follow,
My comfort is my firm resolve:
I will my Jesus never leave.

4. Recitative 16

Alas!
What grievous toil and woe
Perceiveth here e'en now my spirit?
Will not my sore-offended breast

1. Chœur

Je ne quitte pas mon Jésus
Car il s'est donné pour moi,
Ainsi il est de mon devoir
De me tenir fermement à lui comme à un crampon.
Il est la lumière de ma vie,
Je ne quitte pas mon Jésus.

2. Récitatif

Aussi longtemps qu'une goutte de sang circule
Dans mon cœur et dans mes veines,
Seul Jésus sera
Ma vie et tout ce qui compte pour moi.
Mon Jésus qui fait en moi de grandes choses:

Je ne puis rien offrir d'autre
Que mon corps et ma vie.

3. Air

Et lorsque le coup mortel
Affaiblit les sens, touche les membres,
Lorsque le jour odieux à la chair
N'apporte que crainte et effroi,
Le ferme espoir réconforte:
Je ne quitte pas mon Jésus.

4. Récitatif

Mais hélas!
Quel lourds déboires
L'âme ressent-elle encore ici-bas?
Le cœur, profondément meurtri,

1. Coro

A mi Jesús no abandono
Puesto que por mí se entregó,
Así mi obligación exige,
Flores blancas de bardana ponerle.
Es El la luz de mi vida,
A mi Jesús no abandono.

2. Recitativo

Mientras que una gota de sangre
Por el corazón y las venas circule,
Solo Jesús ha de ser
Mi vida y mi todo.
Mi Jesús, que en mí tales portentos hace:

Menos que mi vida y mi cuerpo
No puedo entregarle como presente.

3. Aria

Y cuando el duro golpe de la muerte
Los sentidos debilite y los miembros descansen,
Cuando el día de la carne abominado
Sólo temor y espanto consigo traiga,
En la confianza sea mi consuelo:
A mi Jesús no abandono.

4. Recitativo

¡Ay sí!
¡Qué desdicha no ha de sentir
Aquí el alma?
¿Acaso el pecho tan doliente

Zu einer Wüstenei und Marterhöhle

Bei Jesu schmerzlichstem Verlust?
Allein mein Geist sieht gläubig auf
Und an den Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,
Allwo ich nach vollbrachtem Lauf
Dich, Jesu, ewig soll umfangen.

5. Aria (Duetto)

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,
Du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.
Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,
So wird erst dein sehnendes Herze erquickt,
So wird es in Jesu zufriedengestellt.

6. Choral

Jesum laß ich nicht von mir,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus läßt mich für und für
Zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, der mit mir so spricht:
Meinen Jesum laß ich nicht.

Become a wilderness and den of yearing

For Jesus, its most painful loss?
But still, my soul with faith looks up,
E'en to that place where faith and hope shine radiant,
And where I, once my course is run,
Shall, Jesus, evermore embrace thee.

5. Aria (Duet) 17

Withdraw thyself quickly, my heart, from the world,
Thou shalt find in heaven thy true satisfaction.
When one day thine eye shall the Savior behold,
At last shall thy passionate heart be restored,
Where it will in Jesus contentment receive.

6. Chorale 18

Jesus I'll not let leave me,
I will ever walk beside him;
Christ doth let me more and more
To the spring of life be guided.
Blessed he who saith with me:
This my Jesus I'll not leave.

BWV 125

1. Coro

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille;
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mein Schlaf worden.

1. Chorus 19

In peace and joy do I depart,
As God doth will it;
Consoled am I in mind and heart,
Calm and quiet;
As God me his promise gave,
My death is to sleep altered.

Ne se transforme-t-il pas en désert et en caverne
de supplice
Si je subis la plus cruelle perte de tous, celle de Jésus?
Seul mon esprit s'élève dans la foi
Vers le lieu où la foi et l'espoir trônent,
Là où après avoir accompli la marche
Je t'embrasserai éternellement, Jésus.

5. Air (Duo)

Soustrais-toi en hâte, mon cœur, du monde,
Tu trouveras le véritable bonheur au ciel.
Lorsque tu verras le Sauveur,
Ton cœur consumé de désir sera revigoré,
Il sera comblé en Jésus.

6. Choral

Je ne laisse pas Jésus me quitter,
Je l'accompagnerai éternellement;
Jésus-Christ me guide jour après jour
Vers les sources de la vie.
Bienheureux celui qui dit comme moi:
Je ne quitte pas mon Jésus.

No será desierto y gran martirio

Con el dolor de la pérdida de Jesús?
Mas mi espíritu contempla fervoroso
Allí donde la fe y la esperanza medran
Y tras concluir la carrera
A Ti Jesús eternamente abrazará.

5. Aria (Dueto)

Retírate con premura, corazón mío, del mundo,
Que en el Cielo tu verdadero gozo tendrás.
Cuando tus ojos al salvador lleguen a contemplar
Tu anhelante corazón se consolará
Y en Jesús su felicidad será.

6. Coral

A Jesús de mí no aparto,
Eternamente a Su lado iré;
Cristo, condúceme siempre
Al arroyo de la vida.
Bienaventurado quien conmigo así diga:
A mi Jesús no abandono

1. Chœur

En paix et dans la joie, je m'en vais
Selon la volonté de Dieu;
Mon cœur et mon âme sont réconfortés
Dans la douceur et la paix;
Comme Dieu me l'avait promis,
La mort est devenue mon sommeil.

1. Coro

Con paz y alegría voy
Según la voluntad de Dios,
Consuelo siente mi corazón y entendimiento,
Dulzura y silencio;
Cómo Dios me ha prometido
La muerte en mi sueño se ha convertido.

2. Aria

Ich will auch mit gebrochnen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.
Wenngleich des Leibes Bau zerfällt [zerbricht],
Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.
Mein Jesus sieht auf mich im Sterben
Und lässet mir kein Leid geschehn.

3. Recitativo e Choral

O Wunder, daß ein Herz
Vor der dem Fleisch verhaßten Gruft
Und gar des Todes Schmerz
Sich nicht entsetzet!
Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,
Der auf dem Sterbebette schon
Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzet,
Den du mich, Herr, hast sehen lan,
Da in erfüllter Zeit
Ein Glaubensarm das Heil des Herrn umfinge;
Und machst bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,
Daß er sei das Leben und Heil,
Der Menschen Trost und Teil,
Ihr Retter vom Verderben
Im Tod und auch im Sterben.

4. Aria (Duetto)

Ein unbegreiflich Licht erfüllt
Den ganzen Kreis der Erden.
Es schallet kräftig fort und fort
Ein höchst erwünscht Verheißungswort:
Wer glaubt, soll selig werden.

2. Aria

20

I would e'en with my broken vision
To thee, my faithful Saviour, look.
When once my body's form shall break,
Yet shall my heart and hope not fall.
My Jesus cares for me in dying
And shall let me no grief attend.

3. Recitative and Chorale

21

O wonder, that one's heart
Before the flesh's hated tomb
And even death's distress
Should not be frightened!
This Christ hath done, God's own true son,
The faithful Savior,
Who o'er my dying bed now stands
With heaven's sweet repose my soul to comfort,
Whom thou, O Lord, hast let me see,
When at the final hour
An arm of faith shall grasp the Lord's salvation;
Thou hast revealed
Of the Almighty God, creator of all nature,
That he salvation is and life,
Of men the hope and share,
Their Savior from corruption
In death as well in dying.

4. Aria (Duet)

22

A great mysterious light hath filled
The orb of all the earth now.
There echoes strongly on and on
A word of promise most desired:
In faith shall all be blessed.

2. Air

Je veux, même les yeux crevés,
Lever mes regards vers toi, mon cher Sauveur,
Même si la charpente de mon corps se brise,
Mon cœur et mon espérance ne flanchent pas.
Mon Jésus veille sur moi dans l'agonie
Et ne laisse aucune souffrance m'arriver.

3. Récitatif avec choral

Ô miracle, qu'un cœur
Ne s'épouvante pas devant la tombe que la chair
a en horreur
Et même devant les affres de la mort!
C'est ce que fait le Christ, le véritable Fils de Dieu,
Le cher Sauveur,
Qui, sur le lit de mort,
Délecte déjà l'esprit des félicités célestes,
Que tu m'as fait voir, Seigneur,
Car l'heure venue,
Le salut du Seigneur sera comme une étreinte de foi;
Et il fait savoir
Du Dieu sublime, du Créateur de toutes choses,
Qu'il est la vie et le salut,
La consolation de l'homme et qu'il part de lui,
Celui qui le sauva de la perdition
Dans la mort ainsi que dans l'agonie.

4. Air (Duo)

Une lumière incroyable remplit
La sphère entière de la terre.
Une parole de promesse ardemment désirée
Ne cesse de retentir de toutes forces:
Celui qui croit sera sauvé.

2. Aria

Por más dañados que tenga los ojos
Contemplarte quiero, amado Salvador.
Por más que el cuerpo fenezca
No fenecerán el corazón ni la esperanza.
Mi Jesús hacia mí mira en la muerte
Y no permite que ninguna aflicción me acontezca.

3. Recitativo e Coral

¡Oh milagro, que un corazón
De la cripta por la carne aborrecida
Y del dolor de la muerte
No se espante!
Eso hace Cristo, el verdadero Hijo de Dios,
El fiel Salvador,
Quien ya en el lecho de la muerte
Al espíritu con celestial dulzura deleita,
Pues Tú Señor has hecho que me vean
Para que, llegada la hora,
Un brazo de fe a la salvación del Señor abrace;
Y das a conocer
Del excelso Dios, el Creador de todas las cosas,
Que El es la vida y la Salvación,
El consuelo y la parte del hombre,
Su Salvador ante la perdición,
En la muerte y en el morir.

4. Aria (Dueto)

Una inconcebible luz llena
Toda la tierra.
Y se escucha por doquier expandirse
Una promesa bendita:
Quién crea bienaventurado sea.

5. Recitativo

O unerschöpfter Schatz der Güte,
So sich uns Menschen aufgetan:
Es wird der Welt,
So Zorn und Fluch auf sich geladen,
Ein Stuhl der Gnaden
Und Siegeszeichen aufgestellt,
Und jedes gläubige Gemüte
Wird in sein Gnadenreich geladen.

5. Recitative 23

O unexhausted store of kindness,
Which to us mortals is revealed:
One day the world,
Which wrath's curse on itself hath summoned,
A throne of mercy
And sign of triumph shall receive,
And ev'ry faithful heart and spirit
Shall to his realm of grace be summoned.

6. Choral

Er ist das Heil und selig Licht
Für die Heiden,
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,
Und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

6. Chorale 24

He is that grace and blessed light,
Which the nations
Shall illumine, all who know thee not,
And shall nurture.
To Israel, thy people,
The praise, laud, joy and gladness.

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. Récitatif

Ô inépuisable trésor de bonté,
Servi à nous humains:
Au monde
Qui s'est chargé du courroux et de la malédiction,
Une chaise de grâce
Et des signes de victoire sont offerts
Et toute âme croyante
Sera invitée dans son royaume de miséricorde.

6. Choral

Il est le salut et la lumière sainte
Pour les païens,
Pour éclairer ceux qui ne te connaissent pas
Et pour les repaître.
Il est de ton peuple Israël
La gloire, l'honneur, la joie et la félicité.

5. Recitativo

Oh inagotable tesoro de bondad
Cual a los hombres se nos ha abierto:
En el mundo,
A pesar de haberse merecido tanta ira y maldición
Serán puestas una cátedra de la Gracia
Y una señal de la victoria
Y todo ánimo creyente
A su reino de la Gracia accederá.

6. Coral

El es la Salvación y la bendita luz
De los paganos,
Para alumbrar a quienes no te conozcan
Y para apacentar.
El es de tu pueblo Israel
El galardón, la gloria, la alegría y el gozo.

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.

DEUTSCH

Das neugeborne Kindelein BWV 122

Entstehung: zum 31. Dezember 1724
Bestimmung: Sonntag nach Weihnachten
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Cyriakus Schneegaß (1597). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6) und 3 (innerhalb des Satzes 4). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 23 – NBA I/3

Die auf dieser CD vereinten Kantaten wurden innerhalb von viereinhalb Wochen komponiert und aufgeführt. Man erhält also einen vortrefflichen Einblick in das Pensum, das Johann Sebastian Bach während der Weihnachtszeit mit ihren zahlreichen Feier- und dazwischenliegenden Sonntagen zu absolvieren hatte. Wobei festzuhalten bleibt, daß in der Periode zwischen dem 31. Dezember 1724 und dem 2. Februar 1725 noch folgende weitere Werke entstanden und erklangen: „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41, musiziert am 1. Januar 1725, nur einen Tag also nach BWV 122 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 14); „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ BWV 3 (Vol. 1) am 14. Januar; „Was mein Gott will, das gscheh allzeit“ BWV 111 (Vol. 35) am 21. Januar und, am darauffolgenden Sonntag, „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ BWV 92 (Vol. 29). Wir befinden uns mitten im Choralkantaten-Jahrgang; Bach steht auf der Höhe seiner Kantatenkunst.

Der Cantus firmus des zu Bachs Zeit beliebten, Weihnachten wie Neujahr gleichermaßen berührenden Liedes tritt in den sechs Sätzen insgesamt viermal in Erscheinung. Natürlich im Eingangschor und im Schlußchoral, wo jeweils die Sopranstimmen die Melodie singen. Dazu im Rezitativ Nr. 3, wo ein dreistimmiger Blockflötensatz die Melodie rein instrumental intoniert. Im folgenden Terzett Nr. 4 schließlich treten, zwischen Sopran und Tenor, die Streicher und Altstimmen mit Text und Melodie des Chorals.

An der Musik dieser Kantate fallen der sorgsame Umgang Bachs mit dem Instrumentarium und die Binnengestaltung der größeren Sätze auf. Im Eingangschor gibt Bach den Streichern drei Oboen bei. Die Instrumente spielen zunächst einen eigenständigen Satz, innerhalb dessen der Choral zeilenweise vorgetragen wird. Zeilenweise auch orientiert sich die Musik der Unterstimmen immer weniger am cantus firmus. Genauso ist es mit dem Material der Instrumente, die die eingangs vorgestellte Thematik verlassen und schließlich mit den Vokalstimmen zusammengehen.

Die folgende Baß-Arie wird nur vom Continuo begleitet; es ist ein eher erregtes Stück und wirkt wie ein Aufruf der „Vox Christi“ zur Umkehr des sündigen Menschen. Interessant zu beobachten, wie Bach die Worte „täglich sündigt“ und „Freude“ bzw. „jubilierendes Geschrei“ wohl mit Koloraturen ausdeutet, diese jedoch, situationsgemäß, in eine Moll- und eine Dur-Welt scheidet.

Die Blockflöten sind aufgrund von Klang und Lage die höchsten Instrumente des Orchesters. So mag die Musik des folgenden Rezitativs, mit dem cantus firmus im Blockflötensatz, von dem textlichen Bild hergeleitet sein, welches die Engel „nun die Luft im höhern Chor“ erfüllen sieht. Auf diesen und den vorausgehenden Satz nimmt das folgende Stück nun raffiniert Bezug. Die mit den Gedanken an die täglich sündigenden Menschen beginnende Baß-Arie Nr. 2 und das die Engel zitierende Sopran-Rezitativ Nr. 3 stellten nämlich auch zwei Ebenen dar, zwischen denen nun eine Vermittlung nötig ist.

Das Terzett Nr. 4 greift diese Struktur auf, indem es in sich ein dialogisches Stück ist. Der Dialog findet statt zwischen verschiedenen Sängern sowie verschiedenen textlichen und musikalischen Ebenen. Er wird aber dialektisch zugespitzt und aufgelöst, indem der harmonische Zusammenklang von der Versöhnung mit Gott erzählt. So kann das letzte Rezitativ (Nr. 5) streicherbegleitet den Baß, wieder an die Vox Christi gemahnend, Erfüllung und Freude verkünden lassen.

*

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen BWV 123

Entstehung: zum 6. Januar 1725
Bestimmung: Epiphaniasfest
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Ahasverus Fritsch (1679). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

Die Textbehandlung dieser Choralkantate richtet sich nach dem von Bach am meisten verwendeten Muster: die Rahmenstrophen werden beibehalten, die übrigen Verse umgedichtet. Der Cantus firmus des Liedes von Ahasverus Fritsch beherrscht den Eingangschor, indem sein tonrepetierender Beginn dem Instrumentalsatz ein leicht identifizierbares Motiv bietet. Der 9/8-Rhythmus gibt dem Stück beschwingten, wenn auch nicht festlich-überschwenglichen Charakter. Klanglich reizvoll wirkt der gelegentliche Verzicht auf die Continuostimme, wo Bach die Streicher unisono mit den Bläsern konzertieren läßt. Den Chor baut er zeilenweise ein und hebt Worte wie „komm nur bald“ oder „behalt“ durch Wiederholungen bzw. langgehaltene Töne hervor.

Nach dem Rezitativ (Nr. 3) folgt eine Tenor-Arie (Nr. 3); ihr etwas sperriger, vorhaltbetonter Charakter, die verschränkten, halbtönig sich kreuzenden Sequenzen sind zweifellos vom Text inspiriert, der von der „harten Kreuzesreise“ und „bittren Speise“ erzählt. Eindringlich bildet Bach im Mittelteil das „Ungewitter“ durch forcierte Bewegung und die Sendung des Heils von Oben durch die entsprechende Linienführung ab.

Ein weiteres, ausdrucksvolles Rezitativ leitet über zur ebenfalls dem Baß zugewiesenen Arie (Nr. 5). Sie ist ein inniger, doch affirmativer Dialog zwischen der Solo-Flöte und dem Sänger. Zentraler Gedanke für diese Intimität wie auch für innehaltende Fermaten und nachdenkliche Gesten der Melodik mag die „betrübte Einsamkeit“ sein, in die der Gläubige, dem Wunder der Menschwerdung Christi zum Trotz, sich zurückziehen will; die Verbindung des Textes zum Evangelium des Tages (Matth. 2, 1-22) ist insgesamt merkwürdig gering und eher in einer übergeordneten Sphäre zu suchen, der inneren Abwendung von den weltlichen Schätzen (Eitelkeiten), die die drei Weisen aus dem Morgenland an Jesu Krippe gebracht haben. Daß Bach die Schlußzeilen des Chorals *piano* wiederholen läßt und durch eine Wendung nach Dur aufklärt, resultiert allerdings nicht aus dieser Haltung, sondern bietet sich vom Text her geradezu an. Es ist vom Grab die Rede, der zukünftigen Durchgangsstation auf dem Weg zum ewigen Heil.

*

Meinen Jesum laß ich nicht BWV 124

Entstehung: zum 7. Januar 1725
Bestimmung: 1. Sonntag nach Epiphanias
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Christian Keymann (1658). Wörtlich beibehalten. Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

Im Gottesdienst dieses Sonntages wurde das bekannte Evangelium gelesen, das erzählt, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel mit den Hohepriestern diskutiert und seinen ihn suchenden Eltern erklärt, „daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist“ (Luk. 2, 41-52). Im übertragenen Sinne wird also die Loslösung vom Irdischen zugunsten der Verbindung mit dem Himmel angesprochen. Dieses Thema scheint den Dichter der Choralkantate mehr zu interessieren als der relativ eng am biblischen Geschehen verbleibende Liedtext. Heraus kommt eine bilderreiche Paraphrase, die jeden Komponisten der Barockzeit zu entsprechenden musikalischen Darstellungen herausgefordert hätte. Wie immer jedoch findet Bach sehr spezielle Darstellungsweisen.

Im Eingangschor widmet er der Zeile „klettenweis an ihm zu kleben“ seine besondere Aufmerksamkeit. Das instrumentale, ansonsten vital punktierte Vorspiel ballt sich hier plötzlich zu merkwürdig stacheligen Trillern, während der Chorsatz, geführt vom cantus firmus im Sopran, die drei Unterstimmen unisono aneinanderkleben läßt. Die Instrumentierung dieses Satzes läßt die Oboe d’amore vor dem Streichersatz musizieren; sie tritt solistisch hervor, um sich dann durch die Übernahme der Motivik wieder einfangen zu lassen. Auch so läßt sich das Loslassen und wieder an sich Binden konzertant darstellen! Die Arie Nr. 3 bereitet bereits im Vorspiel auf den im Text sogleich genannten „harten Todesschlag“ vor. Musikalische Mittel dafür sind die repetierenden, „schlagenden“ Streicherakkorde sowie die auffällig häufige Führung des Basses über Tritonus-Intervalle („Diabolus in musica“), erstmals im zweiten Takt. Den Gegensatz zwischen Furcht und Schrecken sowie Trost und Zuversicht bildet die unterschiedliche Bewegung und Erregung der Singstimme ab.

Das folgende Baß-Rezitativ wird nur vom Continuo gestützt. Die Möglichkeiten zur Textausdeutung beschränken sich daher auf die Führung und Bewegung der Singstimme sowie die harmonische Unterlegung durch den Instrumentalbaß. Exemplarisch läßt dieses Stück die Meisterschaft Bachs in dieser bescheidenen Form spüren. „Doch ach!“ erheischt Aufmerksamkeit auf etwas Folgendes – Bach schreibt einen aufwärtsstrebenden, nach Auflösung harrenden Septakkord. „Welch schweres Ungemach“ quält sich dagegen durch minimale Sekundschritte. „Wüstenei und Marterhöhle“ sowie „schmerzlichster Verlust“ trüben sich harmonisch nach Moll und rutschen ab in einen verminderten Akkord. „Sieht gläubig auf“ und „Glaub und Hoffnung prangen“ streben dagegen wieder in lichte Höhen, während der „vollbrachte Lauf“ die Singstimme tatsächlich zur Bewegung nötigt.

In der letzten Arie (Nr. 5) ist es wohl das Wort „Vergnügen“, das Bach zu einem menuettartigen Rhythmus einlädt. „Entziehe dich eilends“ verbildlichen die beiden Singstimmen in aufwärts strebenden Koloraturen – das wahre Vergnügen ist nicht bei einer höfischen Tanzveranstaltung, sondern nur im Himmel zu finden. Die immer wieder nach oben oktavierte Baßlinie mag ebenfalls für diese, vom irdischen Grund sich abwendende

Aufwärtsbewegung stehen. Eine Art „Walking Bass“ im Schlußchoral rundet diesen Gedanken ab. Denn ich, so läßt der Text den Gläubigen über Jesus sagen, „geh ihm ewig an der Seiten“ – wohin dieser Weg führt, teilt Bach an dieser Stelle durch die emporstrebende Stimmführung des Tenors mit.

*

Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 125

Entstehung: zum 2. Februar 1725
Bestimmung: Fest Mariae Reinigung
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524, nach Lukas 2, 29-32). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6) und 2 (innerhalb des Satzes 3). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 4 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Zum liturgischen und kirchenjahreszeitlichen Hintergrund des Festes „Mariae Reinigung“ sei auf die Einführung zur Kantate „Ich habe genung“ BWV 82 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 26) verwiesen. Mit diesem Fest endet der Weihnachtsfestkreis; der alte Simeon kann in Frieden aus der Welt gehen, nachdem er seinen Erlöser gesehen hat (Luk. 2, 22-32). Das der Kantate zugrundeliegende Lied formt das von Martin Luther eingedeutschte „Canticum Simeonis“ – „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ um; der Dichter erörtert es im Hinblick auf den einzelnen Gläubigen.

Die Kantate beginnt in melancholisch-pastoraler Atmosphäre – sanft und stille, wie der Text später sagt, und in gegenseitiger Nachfolge konzertieren Flöte, Oboe d’amore und Streicher. Ihre Motivik ist dem Quintsprung entlehnt, mit dem der Choral beginnt. Er wird vom Sopran zeilenweise vorgetragen und von den übrigen Stimmen polyphon unterlegt. Die Zeilen 4 und 6, in denen von Stille und Schlaf die Rede ist, sollen ausdrücklich *piano* vorgetragen werden; Bach findet für diese besondere Situation zusätzlich den Weg in entfernte Tonarten und Harmonien.

Der Gestus der Alt-Arie Nr. 2 erinnert an den der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt“ in der Matthäus-Passion (Nr. 60) – in Terzen und punktiertem Rhythmus konzertieren die beiden Blasinstrumente über dem Continuo-Baß; es ist in jedem Fall ein ausdrucksvolles, von vielen Vorhalten und Verzierungen geprägtes Stück. Ihm folgt ein Baß-Rezitativ (Nr. 3), in das Bach Melodie und Text der zweiten Choralstrophe zeilenweise einfügt; die Streicher spielen ein wiegendes Motiv, dessen Nuancen Schrecken und Freude darstellen können, wie man es ebenfalls aus einem anderen Stück zu kennen glaubt: dem Rezitativ Nr. 49 („Warum wollt ihr erschrecken?“) im Weihnachts-Oratorium.

Vier Stimmen – zwei Violinen mit Tenor und Baß – konzertieren in der anschließenden Arie. Ein Sinnbild der vier Himmelsrichtungen, die, zusammen mit den ausgedehnt kreisenden Koloraturen, den „ganzen Kreis der Erden“ darstellen? Unmittelbar verständlich ist die Rhetorik, mit der Bach das „höchst erwünschte Verheißungswort“ kräftig schallen läßt. „Heil“ und „selig Licht“ schließlich sind ihm auch im Schlußchoral eine intensive Darstellung wert: die Unterstimmen streben eingangs fast eine Oktave nach oben, während „Licht für die Heiden“ eine harmonische Entwicklung von h-Moll nach H-Dur bedeutet.

The newly born, the tiny child BWV 122

Composed for: 31 December 1724
Performed on: Sunday after Christmas
Text: After the hymn with the same opening line by Cyriakus Schneegaß (1597). Identical wording: verses 1 and 4 (movements 1 and 6) and 3 (in movement 4). Reworded and extended (unknown poet): verses 2 to 4 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 23 – NBA I/3

The cantatas featured on this CD were composed and performed within a period of four and a half weeks. So they give us a good idea of the workload Johann Sebastian Bach had during the Christmas season with its numerous holidays and Sundays. We should also point out that the following other works were created and performed in the term between 31 December 1724 and 2 February 1725: "Be praised now, oh Lord Jesus" BWV 41, played on 1 January 1725, just a day after BWV 122 (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 14); "Ah God, how oft a heartfelt grief" BWV 3 (vol. 1) on 14 January; "What my God will, be done alway" BWV 111 (vol. 35) on 21 January, and, on the following Sunday, "I have to God's own heart and mind" BWV 92 (vol. 29). This was in the midst of the chorale cantata cycle, when Bach was at the peak of his cantata composing skills.

The cantus firmus of the hymn, which was very popular in Bach's day and used both for Christmas and New Year's Day, appears four times in the six movements. In the opening chorus, of course, and in the final chorale, with the soprano voices singing the melody. Then in recitative no. 3, in a purely instrumental three-part recorder setting of the melody. In the following trio no. 4, soprano and tenor are interspersed with the strings and alto voices performing the text and melody of the chorale. What strikes us about this composition is Bach's careful treatment of the instruments and internal design of the larger movements. In the opening chorus Bach gives the strings three oboes for support. The instruments first have a separate setting, interpolated line by line with the chorale. And with every line the music in the lower voices gradually departs from the cantus firmus. The same goes for the texture of the instruments that abandon the opening theme and finally merge with the vocals.

The following bass aria is accompanied by the continuo only; rather fervent in mood, it sounds like the vox Christi admonishing the sinner to mend his ways. Interestingly, Bach interprets the words "each day transgressing" and "gladness" or "joyful shout" with coloraturas, but separates them by major and minor keys, as befits the situation.

In sound and register, the recorders are the highest instruments of the orchestra. So the music of the following recitative, with the cantus firmus in the recorders, may be derived from the image in the lyrics, which speaks of the angels "swelling the air in that higher choir". The following piece adverts intricately to this and the previous movement. Bass aria no. 2, which tells us of man's everyday sins, and soprano recitative no. 3 with its talk of angels also constitute two different levels, which need some connection. Trio no. 4 – a dialogue piece – takes up this structure. The dialogue takes place between different singers and different textual and musical levels. But it is brought to a dialectic head and resolved, with harmonies telling us of conciliation with God. So the last recitative (no. 5) lets the string-accompanied bass, again evoking the vox Christi, tell us of fulfilment and joy.

*

Dearest Emanuel, Lord of the faithful BWV 123

Composed for: 6 January 1725
Performed on: Epiphany
Text: After the hymn with the same opening line by Ahasverus Fritsch (1679). Identical wording: verses 1 and 6 (movements 1 and 6). Reworded (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

The text treatment of this chorale cantata follows the pattern most frequently used by Bach in that it keeps the framing verses, while rewording the others. The cantus firmus of the hymn by Ahasverus Fritsch predominates the opening chorus with repetitive notes offering the instruments an easily recognisable motif. In 9/8 time, the composition has a lilting but not festively exuberant mood. Occasionally Bach does away with the continuo and lets the strings play in unison with the wind instruments, producing an attractive effect. He interpolates the choir line by line, emphasising words like "come now soon" or "hold" with repetitions and long notes. The recitative is followed by a tenor aria (no. 3); its somewhat bulky, suspension-led character, its interpolated sequences with semitonal sharps are definitely inspired by the text, which speaks of the "cruel cross's journey" and "fare of bitter weeping". Bach gives a vivid account of the "raging tempests" in the middle section with added drive and a linear oboe construction sending salvation from above.

Another expressive recitative leads us into the next bass aria (no. 5). This is a devout but affirmative dialogue between solo flute and singer. The rationale behind this intimacy and behind the reflective fermatas and contemplative melody could be the "grievous loneliness" the believer would resort to, despite the miracle of Jesus' incarnation; the lyrics have curiously little to do with the Gospel reading of the day (Matt. 2, 1-22), any association is best found in higher spheres, rejection of "idle fancies" the three wise men offer the infant Jesus. The fact that Bach repeats the final lines of the chorale in *piano* mode and enlightens them by modulating to a major key, has nothing to do with this approach but is an obvious conclusion of the text. It speaks of the grave, the future passageway to eternal salvation.

*

This my Jesus I'll not leave BWV 124

Composed for: 7 January 1725
Performed on: First Sunday after Epiphany
Text: After the hymn with the same opening line by Christian Keymann (1658). Identical wording: verses 1 and 6 (movements 1 and 6). Reworded (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

The Gospel reading of this Sunday was the well-known story of twelve-year old Jesus in the temple, debating with the doctors and telling his parents, who are looking for him, "that I must be about my Father's business" (Luke 2, 41-52). So, in a figurative sense, the story is about departure from the secular in favour of the spiritual. The theme seems to interest the poet of this chorale cantata more than the lyrics of the hymn, which closely follow the Bible reading. The result is a paraphrase rich in imagery that would have challenged any composer of the Baroque period to find a corresponding interpreta-

tion in music. But, as always, Bach finds special forms of expression.

In the opening chorus he focuses his attention on the line "bound limpet-like to him forever". The instrumental, otherwise vibrantly dotted prelude suddenly rolls up into curiously spiky trills, while the chorus setting, led by the cantus firmus in the soprano, sticks the three lower voices together in unison. The instrumentation of this movement lets the oboe d'amore come in before the strings; it has a solo passage, and is then captured again by the theme. This is another way to portray detachment and reconnection! Aria no. 3 already prepares for the "cruel stroke of death" in the prelude. As musical symbols for this Bach uses repetitively "striking" chords in the strings and a conspicuous number of tritone intervals in the bass ("devil in music"), starting in the second bar. The contrast between fear and terror, and between comfort and resolve is mirrored in the variety of movement and excitement in the vocals.

The following bass recitative is only accompanied by the continuo. Therefore text interpretation is restricted to voice leading and movement and harmonic accompaniment by the instrumental bass. This is a fine example of Bach's masterly command of this simple form. "Alas!" draws our attention to what follows – Bach writes an ascending, seventh chord yearning for its resolution. "What grievous toil and woe" struggles through minimal second steps. "wilderness and den of yearning" and "most painful loss" darken harmonically into a minor key and then slip into a diminished chord. In contrast, "with faith looks up" and "faith and hope shine radiant" lifts us up into higher spheres again, while the "course is run" induces more movement in the vocals.

In the last aria (no. 5) it must be the word "satisfaction" that entices Bach to write a menuet-like rhythm. "Withdraw thyself quickly" is symbolised by the two singing voices in rising coloraturas – true satisfaction is not to be found in a courtly dance but only in heaven. The bass line with its ever-rising octaves may also symbolise the upward movement and departure from this secular world. A kind of walking bass in the final chorale rounds off this thought. For I, the believer says about Jesus in the text, "will ever walk beside him" – wherever he may go, Bach tells us here by soaring voice-leading in the tenor.

*

In peace and joy do I depart BWV 125

Composed for: 2 February 1725
Performed on: Purification of the Blessed Virgin Mary
Text: After the hymn with the same opening line by Martin Luther (1524, after Luke 2, 29-32). Identical wording: verses 1 and 4 (movements 1 and 6) and 2 (in movement 3). Reworded and extended (unknown poet): verses 2 and 4 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

For the liturgical background and status of the Purification of Our Lady in the ecclesiastical year, please read the introduction to the cantata *I have now enough* BWV 82 (Edition Bachakademie vol. 26). The Christmas season ends with this feast; old Simeon can leave the world in peace, after having seen his Saviour (Luke 2, 22-32). The hymn on which this cantata is based, is sourced from the Latin *Nunc Dimittis* translated into German by Martin Luther *(Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden*

fahren (Lord now lettest thou thy servant depart in peace)); the poet analyses this material with regard to the individual believer.

The cantata starts in a melancholic pastoral mood – "calm and quiet", as it says in the lyrics later on, with the flute leading in an answer from the oboe d'amore and strings. The theme is based on the leap of a fifth that starts the chorale. It is performed line by line in the soprano with a polyphonic accompaniment in the other voices. Lines 4 and 6 talk of calm and sleep and are expressly to be played in *piano* mode; in addition Bach explores distant keys and harmonies for this special situation.

The mood of alto aria no. 2 is reminiscent of the alto aria *See Jesus stretches out his hand to embrace us all* in the St. Matthew Passion (no. 60) – with the wind instruments playing thirds and dotted rhythms over the continuo; in any case, this is an expressive piece, marked by lots of suspensions and embellishments. It is followed by a bass recitative (no. 3), interpolated line by line with the text and melody of the second verse of the chorale; the strings play a lilting motif with nuances that could represent terror and joy, also reminding us of another piece: recitative no. 49 *(Why would ye be fearful?)* from the Christmas Oratorio.

Four parts – two violins with tenor and bass – come together in the following aria. An allegory of the four points of the compass, representing "the orb of all the earth" together with expansive spiralling coloraturas? We can instantly understand Bach's rhetoric for the "word of promise most desired". Finally "grace" and "blessed light" are worth an intensive portrayal to him even in the final chorale: at the beginning the lower voices move up almost a whole octave, while "shall illumine" means a harmonic development from B minor to B major.

Le petit enfant nouveau-né BWV 122

Création: le 31 décembre 1724
Destination: pour le dimanche après Noël
Texte: le même début que le lied de Cyriakus Schneegaß (1597). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6) et 3 (au sein du mouvement 4). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 26: 23 – NBA I/3

Les cantates réunies sur ce CD ont été composées et exécutées dans un laps de temps de quatre semaines et demie. C'est ainsi que l'on a là un très bel aperçu du programme que Johann Sebastian Bach avait fait pendant la période de Noël qui comprend de nombreux jours de fêtes et dimanches intercalés. Il faut aussi noter que dans la période qui s'étend du 31 décembre 1724 au 2 février 1725, d'autres œuvres ont été créées et jouées: «Ô Jésus, nous te glorifions» BWV 41, exécuté le 1er janvier 1725, un jour seulement après la BWV 122 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 14); «Ô Seigneur, quelle affliction» BWV 3 (Vol. 1) le 14 janvier; «Que la volonté de Dieu se réalise de tout temps» BWV 111 (Vol. 35) le 21 janvier et , le dimanche suivant, «J'ai remis mon cœur et mon âme en Dieu» BWV 92 (Vol. 29). Nous nous trouvons en plein milieu du cycle des cantates-chorals; Bach est arrivé au zénith de son art de cantates.

Le cantus firmus du cantique apprécié à l'époque de Bach, concernant tout aussi bien Noël que le Nouvel An, fait son apparition quatre fois au total dans les six mouvements. Bien sûr dans le chœur introductif et dans le choral final où les voix de soprano chantent la mélodie. En plus dans le récitatif n° 3 où une phrase de flûtes à bec à trois voix entonne la mélodie purement musicale. Finalement dans le trio n° 4, les cordes et les voix d'alto entrent en scène entre le soprano et le ténor avec le texte et la mélodie du choral.

Ce qui frappe dans la musique de cette cantate c'est la réserve avec laquelle Bach utilise les instruments et construit la structure interne des plus grands mouvements. Dans le chœur d'ouverture, Bach accompagne les cordes de trois hautbois. Les instruments jouent tout d'abord une phrase indépendante au cours de laquelle le choral est interprété vers après vers. Vers après vers également, la musique des voix inférieures s'orientent de moins en moins au cantus firmus. Il en est de même avec le matériel des instruments qui quittent le thème présenté au début et qui se réunissent enfin aux registres vocaux.

Dans l'air suivant, la basse ne concerte qu'avec le continuo; il s'agit là d'une pièce plutôt agitée qui fait l'effet d'un appel de la «vox Christi» à la conversion de l'homme pécheur. Il est intéressant d'observer comment Bach illustre les mots «täglich sündigt» (péchez quotidiennement) et «Freude» (joie) et/ou «jubilierendes Geschrei» (cris d'allégresse) par des vocalises, les séparant cependant, selon les situations, en un monde mineur et en un monde majeur.

Les flûtes à bec sont les instruments les plus hauts placés de l'orchestre en raison de leur sonorité et de leur notes élevées. Ainsi la musique du récitatif suivant, le cantus firmus étant dans la phrase des flûtes à bec, semble découler de l'image contenue dans le texte, qui voit les anges «emplir maintenant les airs en un haut chœur». La section suivante se réfère alors, avec grand raffinement, à ce mouvement et au précédent. L'air de basse n° 2 commençant par l'idée représentant l'homme péchant quotidiennement et le récitatif de soprano n° 3 citant les anges représentent en effet deux niveaux différents; entre lesquels il faut faire une sorte d'arbitrage. Le trio n° 4

reprend cette structure, étant lui-même une pièce en dialogue. Le dialogue a lieu entre les différents chanteurs ainsi qu'entre les différents niveaux musicaux et textuels. Il s'intensifie néanmoins comme si l'on était en présence d'une dialectique musicale et se dénoue dans une tonalité harmonique commune narrant la réconciliation avec Dieu. Ainsi le dernier récitatif (n° 5) accompagné des cordes, se doit d'annoncer la joie et l'accomplissement, rappelant à nouveau la vox Christi.

*

Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent dans la foi BWV 123

Création: le 6 janvier 1725
Destination: pour la Fête de l'Épiphanie
Texte: l'incipit reprend celui du lied de Ahasverus Fritsch (1679). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (Mouvements 1 et 6). Remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

L'adaptation du texte de cette cantate-choral s'oriente au modèle le plus employé par Bach: les strophes extrêmes ont été conservées, les autres vers remaniés. Le cantus firmus du lied de Ahasverus Fritsch domine le chœur d'ouverture: les répétitions de sons marquant le début offrent à la phrase instrumentale un motif aisément identifiable. Le rythme en 9/8 attribue au morceau un caractère berçant, tout en n'étant pas exagérément solennel. Bach ayant renoncé à la voix de continuo et faisant concerter les cordes à l'unisson avec les instruments à vent gratifie la pièce d'un charme tonal particulier. Le chœur s'infiltre vers après vers et met l'accent sur des mots comme «komm nur bald» (ne tarde pas) ou «behalt» (conserver) en faisant répéter des sons ou en introduisant de longues notes tenues. Un air de ténor (n° 3) suit alors au récitatif; son caractère un peu volumineux, aux accents en appoggiatures, les séquences se croisant en demi-ton sont sans aucun doute inspirées par le texte qui parle de «harten Kreuzesreise» (dur voyage de la croix) et de «bittren Speise» (nourritures amères). Bach illustre avec insistance les tempêtes «Ungewitter» en forçant le mouvement et de l'envoi du salut par les hautbois en menant les voix en conséquence.

Un autre récitatif très expressif fait la liaison avec l'air attribué à la basse (n° 5). Il a la forme d'un dialogue affirmatif mené entre la flûte soliste et le chanteur. L'idée centrale de cette intimité ainsi que des fermata prolongés et des gestes méditatifs de la mélodie semble être la solitude attristée («betrübte Einsamkeit») dans laquelle le croyant veut se retirer en dépit du miracle de l'incarnation du Christ; la liaison du texte avec l'Évangile du jour (Matthieu 2, 1-22) est étonnamment faible et doit être plutôt trouvée dans des sphères supérieures, dans l'abandon intérieur des trésors profanes (vanités) que les trois rois mages ont apporté à la crèche de Jésus. Cependant le fait que Bach fait répéter les vers finaux du choral en *piano* et élucide un retournement en tonalité majeure, ne résulte pas de cette attitude mais s'impose tout simplement. Il s'agit là du tombeau, de la station de passage future en route vers le salut éternel.

*

Je ne quitte pas mon Jésus BWV 124

Création: le 7 janvier 1725
Destination: pour le premier dimanche après Épiphanie
Texte: l'incipit est le même que celui du lied de Christian Keymann (1658). Conservées mot pour mot: strophes 1

et 6 (Mouvements 1 et 6). Remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

Lors du service religieux de ce dimanche, on lisait l'Évangile connu qui raconte l'histoire de Jésus qui, à l'âge de 12 ans, discutait avec les grands prêtres et expliquait à ses parents qui le cherchaient «Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père?» (Luc 2, 41-52). On aborde ici au sens figuré le détachement de ce qui a à faire au monde d'ici-bas au profit des questions célestes. Ce thème semble avoir plus intéressé le poète de la cantate-choral que le texte du lied qui reste relativement étroitement lié à l'histoire. On obtient une paraphrase riche en images qui aurait motivée chaque compositeur de l'époque baroque à le représenter d'une manière musicale en conséquence. Cependant comme toujours, Bach trouve des formes de représentations très spéciales.

Dans le chœur d'ouverture, il consacre une attention toute particulière au vers «klettenweis an ihm zu kleben» (tenir à lui comme à un crampon). Le prélude instrumental, fortement pointé par ailleurs, se concentre ici soudainement en triolets bizarrement aiguillonnants alors que le mouvement de chœur, mené par le cantus firmus en soprano fait coller les trois voix inférieures à l'unisson. L'instrumentation de ce mouvement place le hautbois d'amour devant les cordes; elle se distingue par sa place de soliste pour alors se laisser capturer à nouveau par la reprise des motifs. C'est la seule façon de représenter de manière concertante l'alternance du relâchement et du rapprochement! L'air n°3 prépare dès le prélude le «coup mortel» cité dans le texte. Les moyens musicaux employés pour ce faire sont des accords répétés de cordes, «frappants» ainsi que la conduite souvent spectaculaire de la basse sur des intervalles de tritons («diabolus in musica»), la première fois dans la deuxième mesure. La différence du mouvement et d'agitation du registre chanté forme le contraste entre la crainte et la terreur ainsi que l'espoir et le réconfort.

Le récitatif suivant est soutenu uniquement par le continuo. Les possibilités d'interprétation du texte se limitent ainsi à la conduite et au mouvement du registre vocal ainsi qu'à l'harmonie sous-tendante reproduite par la basse instrumentale. Ce morceau fait ressortir la supériorité de Bach sous une forme modeste. «Doch ach!» (Mais hélas) dirige l'attention vers ce qui suit – Bach écrit un accord de septième aspirant vers les hauteurs, attendant la résolution. «Welch schweres Ungemach» (Quels lourds déboires), cri qui par contre se tourmente en pas de seconde minimes. «Wüstenei und Marterhöhle» (désert et cavernes de supplice) ainsi que «schmerzlichster Verlust» (la plus cruelle perte de tous) s'assombrissent en harmonies mineures et glissent vers un accord diminué. «Sieht gläubig auf» (s'élève dans la foi) et «Glaub und Hoffnung prangen» (la foi et l'espoir trônent) aspirent au contraire à nouveau vers les hauteurs libérées alors que le «vollbrachte Lauf» (la marche accomplie) astreint les registres vocaux à vraiment se déplacer.

Dans le dernier air (n° 5), c'est semble-t-il le mot «Vergnügen» (bonheur) qui pousse Bach à composer un rythme en forme de menuet. «Entziehe dich eilends» (Sous-trais-toi en hâte) est illustré par les deux registres vocaux en vocalises ascendantes – le vrai bonheur ne se trouve pas dans les danses de cour mais uniquement au ciel. La ligne de basse chantée en octaves tirant toujours vers les hauteurs semble représenter le mouvement ascendant se détournant et se détachant d'ici-bas. Une sorte de «walking bass» dans le choral final complète ces pensées. Car «geh ihm ewig an der Seiten» (Je l'accompagnera; éternel-

lement), selon le texte que le croyant dit sur Jésus – où ce chemin mène-t-il, Bach le fait dire à cet endroit au ténor en le menant vers les hauteurs.

*

En paix et dans la joie, je m'en vais BWV 125

Création: le 2 février 1725
Destination: pour la Fête de la Purification de la Vierge
Texte: l'incipit est le même que celui du lied de Martin Luther (1524, selon Luc 2, 29-32). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6) et 2 (au sein du mouvement 3). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 et 4 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Nous renvoyons à l'introduction sur la Cantate «Ich habe genung» (J'ai ce qu'il me faut) BWV 82 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 26) qui explique les tenants et aboutissants liturgiques et ecclésiastiques de la fête de la «Purification de la Vierge». Cette fête marque la fin du cycle des fêtes de Noël; le vieux Siméon peut quitter ce monde en paix après avoir vu le Rédempteur (Luc 2, 22-32). Le lied qui est à la base de la cantate remanie le «Canticum Simeonis» – «Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren» traduit en allemand par Martin Luther; le poète semble en débattre tout en considérant le croyant individuel.

La cantate commence dans une ambiance mélancolique et pastorale – dans la douceur et la paix, comme le texte le dit plus tard et la flûte, le hautbois d'amour et les cordes concertent en se succédant les uns aux autres. Leurs motifs sont empruntés au saut de quinte par lequel le choral débute. Il est interprété par le soprano vers après vers et sous-tendu en polyphonie des autres voix. Les vers 4 et 6 dans lesquels il est question de paix et de sommeil, doivent être interprétées explicitement *piano*; Bach trouve le moyen d'exprimer cette situation particulière en employant en plus des tonalités et des harmonies lointaines.

Le mouvement de l'air d'alto n° 2 rappelle celui de l'air d'alto de «Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt» de la Passion selon saint Matthieu (n° 60) – les deux instruments à vent concertent en tierces et en un rythme pointé au-dessus de la basse continue; nous sommes en tout cas en présence d'un morceau expressif, marqué de nombreuses appoggiatures et nombreux ornements. Un récitatif de basse le suit (n° 3) auquel Bach insère la mélodie et le texte de la deuxième strophe de choral vers après vers; les cordes jouent un motif de berceuse dont les nuances semblent représenter l'épouvante et la joie comme l'on croit le connaître également d'un autre morceau: le récitatif n° 49 («Warum wollt ihr erschrecken?») de l'Oratorio de Noël.

Quatre voix – deux violons, un ténor et une basse – concertent dans l'air suivant. Peut-être un symbole des quatre directions célestes qui représentent la «sphère entière de la terre» avec de larges vocalises revenant sans cesse? La rhétorique avec laquelle Bach fait retentir à grand bruit la parole de promesse ardemment désirée («höchst erwünschte Verheißungswort») est directement compréhensible. Le salut et la lumière sainte («Heil» et «selig Licht») enfin lui semblent bien valoir une représentation intense dans le choral final: les voix inférieures aspirent au début vers le haut faisant presque une octave, alors que la lumière pour les païens («Licht für die Heiden») est synonyme du développement harmonique de si mineur à si majeur.

El niñito recién nacido BWV 122

Génesis: para el 31 de diciembre de 1724
Destino: el domingo posterior a la Navidad
Texto: según la canción de igual comienzo compuesta por Cyriakus Schneegaß (1597). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6) y 3 (dentro del movimiento 4). Re-escritas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 a 4 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 23 – NBA I/3

Las cantatas reunidas en este CD se compusieron y presentaron en el transcurso de un mes, por lo que dan una idea muy completa de la cantidad de trabajo que afrontaba Johann Sebastian Bach durante la temporada navideña con sus numerosos feriados y domingos de por medio. Cabe señalar que del 31 de diciembre de 1724 al 2 de febrero de 1725 se compusieron e interpretaron otras obras más, a saber: "Sea Jesús alabado" BWV 41, ejecutada el 1 de enero de 1725, apenas un día después de la BWV 122 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 14); "Oh Dios, qué dolor de corazón" BWV 3 (Vol. 1), el 14 de enero; "Cuanto mi Dios quiere en todo momento sucede" BWV 111 (vol. 35), el 21 de enero y, al domingo siguiente, "En el corazón y la mente de Dios" BWV 92 (vol. 29). Estamos en pleno año de las cantatas corales; Bach atraviesa su apogeo como compositor de este género musical.

El cantus firmus de esta canción tan popular en los tiempos bachianos que versa en torno a la Navidad y al Año Nuevo se deja escuchar cuatro veces en total a lo largo de los seis movimientos. En el coro inicial, desde luego, y en el coral conclusivo, en ambos casos con la melodía en la voz de soprano. Y, además, en el Recitativo N° 3, en el que un pasaje para flauta dulce entona la melodía de forma puramente instrumental. En el consiguiente Terceto N° 4 entran en acción finalmente las cuerdas y el contralto entonando la letra y la melodía del coral entre el soprano y el tenor.

En la música de esta cantata llama la atención el esmerado tratamiento que prodiga Bach a la instrumentación y a la forma interior de los grandes movimientos. En el coro inaugural, Bach añade tres oboes a las cuerdas. Los instrumentos empiezan por tocar un movimiento independiente en el que el coral se va desarrollando verso por verso. Ejecutada también verso por verso, la música de las voces inferiores se apartan más y más del cantus firmus. Ocurre otro tanto con el material de los instrumentos que abandonan la temática presentada al comienzo y acaban por fundirse con las voces cantadas.

El Aria que sigue, escrita para el bajo, transcurre acompañada sólo por el continuo; la pieza es de carácter un tanto inquieto y se asemeja a una invocación de la "Vox Christi" al arrepentimiento de los pecadores. Es interesante observar la manera en que Bach adorna con coloraturas frases como "que día a día pecáis" y "alegría" o "sus festivos clamores", pero separándolas de acuerdo a las circunstancias en un universo de tonalidad mayor y otro de tonalidad menor.

Las flautas dulces son por su timbre y tesitura las voces más agudas de la orquesta. Se diría por lo tanto que la música del recitativo siguiente, con el cantus firmus a cargo de dichos instrumentos, está inspirada en la alegoría de los ángeles que parecen "llenar el aire con su alto coro". La pieza subsiguiente es una sutil referencia a este movimiento y al anterior. El Aria N° 2 para bajo, que se inaugura con la idea del hombre y sus pecados cotidianos, y el Recitativo N° 3 para soprano, con su cita de los ángeles, configuran dos planos entre los cuales hace falta un

elemento mediador. El Terceto N° 4 asume ese papel por su carácter dialogal. El diálogo se entabla entre dos cantantes y entre diferentes niveles textuales y musicales, cobrando intensidad dialéctica y perdiéndola otra vez en la armonía que nos habla de la conciliación con Dios. Es así como en el Recitativo final (N° 5), el bajo con acompañamiento de cuerdas puede evocar nuevamente la Vox Christi para proclamar su alegría y satisfacción ilimitadas.

*

Amadísimo Enmanuel, caudillo de los piadosos
BWV 123

Génesis: para el 6 de enero de 1725
Destino: Fiesta de la Epifanía
Texto: Según el cántico de igual comienzo de Ahasverus Fritsch (1679). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6). Re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

El tratamiento de la letra de esta cantata atiene al esquema más utilizado por Bach: las estrofas primera y última se mantienen intactas y se re-escriben en cambio los demás versos. El cantus firmus del cántico de Ahasverus Fritsch predomina en el coro introductorio pues las notas repetidas del inicio ofrece a la instrumentación un motivo fácil de identificar. El compás de 9/8 confiere a esta pieza un carácter alegre pero no festivo en demasía. La omisión ocasional de la voz del continuo produce un efecto sonoro sugestivo: es ahí donde Bach deja que las cuerdas toquen al unísono con los vientos. El coro se va desenvolviendo verso a verso y destaca frases como "ven, ven pronto" o "mantener" mediante repeticiones o notas prolongadas. Al cabo de un recitativo se deja escuchar un aria para tenor (N° 3); su carácter un tanto moroso que acentúa las notas suspensivas, sus secuencias de semitonos que se entrecruzan están inspiradas sin lugar a dudas en el texto que menciona "la dura vía de la cruz" y "el amargo alimento de las lágrimas". Bach reproduce con énfasis la "tempestad" forzando el movimiento y deja que los oboes describan "la salvación y la luz" con la línea melódica correspondiente.

Otro recitativo pleno de expresividad sirve de transición hacia al aria asignada igualmente al bajo (N° 5). Se trata de un diálogo íntimo pero afirmativo entre la flauta solista y el cantante. La idea central de esta intimidad, de las fermatas y de los gestos reflexivos podría ser la "afligida soledad" en la que quiere refugiarse el creyente a pesar del milagro que representa Jesús hecho Hombre; la asociación de la letra con el Evangelio del día (San Mateo 2, 1-22) es curiosamente débil y se mueve más bien en una esfera superior de retraimiento interior ante los tesoros terrenales (vanidades) que los Tres Reyes Magos han llevado a Jesús en el Pesebre. El que Bach repita en *piano* los versos finales del coral no obedece por cierto a esa misma actitud sino al carácter del texto que habla de la sepultura, la futura estación de tránsito en el camino a la Salvación eterna.

*

A mi Jesús no abandono BWV 124

Génesis: para el 7 de enero de 1725
Destino: 1° domingo después de la Epifanía
Texto: Según el cántico de igual inicio de Christian Keymann (1658). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6). Re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

En el servicio divino de aquel Domingo se dio lectura al Evangelio que describe como Jesús discute a la edad de doce años en el templo con los doctores de la ley y al entrar sus padres que lo han buscado el día entero, se justifica diciendo: "¿No sabíais que en los negocios de mi Padre me es necesario estar?" (San Lucas 2, 41-52). Aquí se manifiesta en sentido figurado su desapego de lo terrenal en favor de lo celestial. Este tema parece haber interesado más al autor de la cantata coral que la letra del cántico que se ciñe con bastante rigor al acontecer bíblico. De allí se desprende una paráfrasis bíblica cuya musicalización fue un verdadero desafío para los compositores del Barroco. Bach, como de costumbre, desarrolla recursos muy especiales para representarla.

En el coro inicial dedica especial atención al verso que dice "Flores blancas de bardana ponerle". El preludio instrumental que en sus demás pasajes es brioso y punteado, se rodea aquí de tresillos curiosamente espinosos, mientras que el movimiento coral, encabezado por el cantus firmus en soprano presenta las tres voces inferiores al unísono. El oboe d'amore de deja escuchar antes del movimiento de cuerdas, destacándose como solista hasta que lo vuelven al alcanzar los motivos principales. Es éste un recurso válido para reproducir una sucesión de atracciones y rechazos. El Aria N° 3 prepara ya en el preludio al oyente para presenciar el denominado "duro golpe de la muerte". Los medios musicales para lograrlo son la llamativa conducción del bajo en intervalos de trítono ("Diabolus in musica"), empezando por el segundo compás. El movimiento diferenciado de la voz cantante reproduce el contraste entre miedo y terror por un lado y consuelo y optimismo por el otro.

El siguiente recitativo para bajo está sustentado por el continuo. Las posibilidades de interpretación del texto se limitan por tanto a la conducción y el movimiento de la voz cantante y al soporte armónico a cargo del bajo instrumental. Resulta ejemplar en esta pieza la manera en que se manifiesta la maestría de Bach en esta modesta forma. La exclamación "¡Ay sí!" parece imponer atención a lo que sigue: Bach elige un acorde ascendente de séptima que busca un desenlace. La frase "Qué desdicha no ha de sentir" se arrastra en cambio con pasos diminutos a intervalos de segunda. "No será desierto y gran martirio" y "Con el dolor de la pérdida" enturbian su armonía modulando hacia la tonalidad menor y acaban por deslizarse hasta la séptima disminuida. "Mas mi espíritu contempla fervoroso" y "Allí donde la fe y la esperanza medran" ascienden en cambio a las alturas celestiales mientras que "Tras concluir la carrera" parece forzar en efecto a la voz cantante para que se ponga en movimiento.

El la última Aria (N° 5) es quizá la palabra "gozo" la que induce a Bach a elegir un ritmo casi de minué. El verso "Retírate con premura" es entonado por las dos voces cantantes en coloraturas ascendentes como queriendo decir que el gozo genuino no se disfruta en un baile cortesano sino en el cielo y solo allí. La línea del bajo, que se eleva una y otra vez a la octava superior, podría representar asimismo esa ascensión que parte de las honduras terrenales. Redondea este pensamiento una especie de

"bajo andante" en el coral conclusivo. Porque yo, según dice el creyente en la letra de la cantata, "Eternamente a Su lado iré". El rumbo que ha de elegir es algo que Bach insinúa en este verso con la voz del tenor que asciende a las alturas.

*

Con paz y alegría voy BWV 125

Génesis: para el 2 de febrero de 1725
Destino: Fiesta de la Purificación de María
Texto: Según el cántico de igual comienzo de Martín Lutero (1524, según San Lucas 2, 29-32). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6) y 2 (al interior del movimiento 3). Re-escritas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 y 4 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Los antecedentes litúrgicos y los referidos al calendario eclesiástico de la fiesta de la Purificación de María figuran en el comentario introductorio a la grabación de la cantata "Tengo suficiente" BWV 82 (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 26). Con esta fiesta culmina el ciclo navideño; el viejo Simeón puede abandonar en paz el mundo de los vivos después de haber contemplado al Redentor (San Lucas 2, 22-32). El cántico inspirador de esta cantata es una adaptación del "Canticum Simeonis" intitulado "Ahora, Señor, despides a su siervo en paz" que Martín Lutero vertió al alemán; el autor aborda esta versión teniendo en mente al creyente en singular.

La cantata empieza en un ambiente entre melancólico y pastoril, con dulzura y en silencio, como dice la letra al tiempo que la flauta, el oboe d'amore y las cuerdas se suceden y compiten entre sí. Su motivo se desprende del intervalo de quinta que ha inaugurado el coral. La voz de soprano lo articula verso por verso con el soporte polifónico de las demás. Los versos 4 y 6, que hablan de "dulzura y silencio", han de ejecutarse *piano* por indicación expresa del compositor; Bach encuentra un recurso más para esta circunstancia particular en tonalidades y armonías lejanas.

El estilo del Aria N° 2 para contralto evoca un aria del mismo género titulada "Mirad, Jesús extiende la mano para tocarnos" perteneciente a la Pasión según San Mateo (N° 60); los dos instrumentos de viento ejecutan intervalos de tercera en ritmo punteado por encima del bajo continuo; se trata sin duda de una pieza muy expresiva plena de acordes suspendidos y ornamentos. Le sucede el Recitativo N° 3 para bajo en el que Bach va insertando verso a verso la melodía y la letra de la segunda estrofa del coral; las cuerdas interpretan un motivo ondulante cuyos matices intentan reproducir la angustia y la alegría tal y como el oyente cree haberlo percibido en una pieza similar: el Recitativo N° 49 ("¿Por qué queréis angustiarme?") del Oratorio de Navidad.

Cuatro voces – dos violines con tenor y bajo – intervienen en el aria que se escucha a continuación. ¿Será una alegoría de los cuatro puntos cardinales que representan "toda la tierra" junto a las coloraturas que describen amplios movimientos circulares? Lo que sí se entiende sin más trámites es la retórica con la que Bach hace reverberar "una promesa bendita". "La Salvación" y "la bendita luz" son también objeto de una viva descripción: las voces inferiores se elevan al comienzo casi una octava mientras que "la luz de los paganos" se reproduce en una evolución armónica de si menor a Si mayor.

Vol. 40

Kantaten • Cantatas

BWV 126-129

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik- und Klangregie/Producer/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/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
BWV 126-127: Februar/April 1980, BWV 128: Dezember 1980/März 1981, BWV 129: Februar/Oktober 1982

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/Textos introductories y redacción:
Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre Muñoz de Morales, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort *BWV 126 (17'45)*

Maintain us, Lord, within Thy word • Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole • Manténnos, Señor, en Tu palabra

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Rodney Miller - Tromba • Simon Dent, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott *BWV 127 (20'08)*

Lord Jesus Christ, true man and God • Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu • Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios

Arleen Augér - soprano • Lutz-Michael Harder - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hans Wolf - Tromba • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker - Flauto dolce • Simon Dent, Hedda Rothweiler - Oboe • Jakoba Hanke - Violoncello • Peter Nitsche - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Auf Christi Himmelfahrt allein *BWV 128 (16'22)*

On Christ's ascent to heav'n alone • Seule l'ascension du Christ • En la Ascensión de Cristo sólo

Gabriele Schreckenbach - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Johannes Ritzkowsky, Friedhelm Pütz - Corno • Friedemann Immer - Tromba • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gelobet sei der Herr, mein Gott *BWV 129 (18'36)*

Give honor to the Lord, my God • Loué soit le Seigneur, mon Dieu • Alabado sea el Señor, mi Dios

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes, Wolfgang & Bernhard Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Renate Greiss - Flauto • Günther Passin, Joachim Rau – Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Otto Armin - Violino • Helmut Veihelmann, Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 126 **„Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“** 17:45

No. 1	Coro:	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	1	2:55
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Sende deine Macht von oben	2	4:14
	Oboe I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 3	Recitativo e Choral (A, T):	Der Menschen Gunst und Macht	3	2:02
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Stürze zu Boden schwülstige Stolze!	4	5:26
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	So wird dein Wort und Wahrheit offenbar	5	1:01
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Verleih uns Frieden gnädiglich	6	2:07
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 127 **„Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“** 20:08

No. 1	Coro:	Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott	7	5:55
	Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet	8	1:29
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (S):	Die Seele ruht in Jesu Händen	9	7:20
	Flauto dolce I+II, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo ed Aria (B):	Wenn einstens die Posaunen schallen	10	4:16
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Ach, Herr, vergib all unser Schuld	11	1:08
	Flauto dolce I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 128 **„Auf Christi Himmelfahrt allein“** 16:22

No. 1	Coro:	Auf Christi Himmelfahrt allein	12	4:52
	Corno I+II, Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Ich bin bereit, komm, hole mich!	13	0:54
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria e Recitativo (B):	Auf, auf, mit hellem Schall	14	3:45
	Tromba, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (Duetto A, T):	Sein Allmacht zu ergründen	15	5:36
	Oboe d’amore I, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Alsdenn so wirst du mich	16	1:15
	Corno I+II, Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 129 **„Gelobet sei der Herr, mein Gott“** 18:36

No. 1	Coro Versus I:	Gelobet sei der Herr	17	4:00
	Tromba I-III, Timpani, Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria Versus II (B):	Gelobet sei der Herr	18	3:57
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria Versus III (S):	Gelobet sei der Herr	19	4:15
	Flauto, Violino I solo, Violoncello, Organo			
No. 4	Aria Versus IV (A):	Gelobet sei der Herr	20	4:45
	Oboe d’amore, Fagotto, Organo			
No. 5	Choral Versus V:	Dem wir das Heilig itzt	21	1:39
	Tromba I-III, Timpani, Flauto, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 126, 127, 128, 129 72:51

BWV 126

1. Coro

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
Und steurt des Papsts und Türken Mord,
Die Jesum Christum, deinen Sohn,
Stürzen wollen von seinem Thron.

2. Aria

Sende deine Macht von oben,
Herr der Herren, starker Gott!
Deine Kirche zu erfreuen
Und der Feinde bittern Spott
Augenblicklich zu zerstreuen.

3. Recitativo e Choral

Alt
Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,

Wenn du nicht willt das arme Häuflein schützen,
beide
Gott Heilger Geist, du Tröster wert,
Tenor
Du weißt, daß die verfolgte Gottesstadt
Den ärgsten Feind nur in sich selber hat
Durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.
beide
Gib deinm Volk einerlei Sinn auf Erd,
Alt
Daß wir, an Christi Leibe Glieder,
Im Glauben eins, im Leben einig sei'n.

1. Chorus 1

Maintain us, Lord, within thy word,
And fend off murd'rous Pope and Turk,
Who Jesus Christ, thy very Son,
Strive to bring down from his throne.

2. Aria 2

Send down thy great strength from heaven,
Prince of princes, mighty God,
This thy church to fill with gladness
And the foe's most bitter scorn
In an instant far to scatter!

3. Recitative and Chorale 3

Alto
All human will and might will little help us,

If thou wouldst not protect thy wretched people.
Both
God, Holy Ghost, dear comforter;
Tenor
Thou see'st that this tormented city of God
The worst of foes but in itself doth have
Through the great danger posed by untrue brothers.
Both
Thy people make of one mind on earth,
Alto
That we, the members of Christ's body,
In faith agree, in life united be.

1. Chœur

Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole
Et réprime le crime du pape et des Turcs
Qui veulent détrôner
Jésus-Christ, ton Fils.

2. Air

Fais descendre sur nous ta puissance,
Seigneur des Seigneurs, Dieu puissant!
Afin de réjouir ton église
Et de dissiper instantanément
Les âpres railleries de nos ennemis.

3. Récitatif et Choral

Alto
Le népotisme et le pouvoir de l'homme seront de peu d'utilité
Si tu ne veux pas protéger cette pauvre poignée de soldats,
Les deux
Ô Dieu Esprit saint, précieux consolateur,
Ténor
Tu sais que la ville divine en butte aux persécutions
Cache en son sein le pire des ennemis,
Ces faux frères qui représentent le danger.
Les deux
Donne à ton peuple le sens de l'égalité sur cette terre,
Alto
Pour que nous soyons unis dans la vie,
Nous qui sommes les membres du Corps du Christ, unis dans la foi.

1. Coro

Manténnos, Señor, en Tu Palabra,
Y deshaz las maldades del papa y de los turcos,
Quienes Jesucristo, Tu Hijo,
Derrocar quieren de Su Trono.

2. Aria

Envía Tu poder desde arriba,
¡Señor de los señores, fuerte Dios!
Para alegrar a Tu Iglesia
Y para amargura de los enemigos,
Dispérsalos al instante.

3. Recitativo y Coral

Alto
Los favores y el poder de las personas poco pueden

Si Tú no quieres proteger al pobre rebaño,
Ambos
Dios Espíritu Santo, Tú Consolador,
Tenor
Tú sabes que la ciudad perseguida de Dios
Al peor de los enemigos en sí misma alberga
Por el peligro de los falsos hermanos.
Ambos
Da a Tu pueblo unidad en la tierra,
Alto
Que nosotros, en tanto miembros del Cuerpo de Cristo,
En la fe uno seamos, y unidos en la vida estemos.

beide
Steh bei uns in der letzten Not!
Tenor
Es bricht alsdann der letzte Feind herein
Und will den Trost von unsern Herzen trennen;
Doch laß dich da als unsern Helfer kennen.
beide
G'leit uns ins Leben aus dem Tod!

Both
Stand by us in extremity!
Tenor
Although e'en now the final foe break in
And seek thy comfort from our hearts to sever,
Yet in that moment show thyself our helper.
Both
Lead us to life and free from death!

4. Aria

Stürze zu Boden schwülstige Stolze!
Mache zunichte, was sie erdacht!
Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
Wehre dem Toben feindlicher Macht,
Laß ihr Verlangen nimmer gelingen!

4. Aria 4

Crash down in ruin, arrogant bombast!
Hurl to destruction what it conceives!
Let the abyss now quickly devour them,
Fend off the raging of the foe's might,
Let their desires ne'er find satisfaction!

5. Recitativo

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar
Und stellet sich im höchsten Glanze dar,
Daß du vor deine Kirche wachst,
Daß du des heilgen Wortes Lehren
Zum Segen fruchtbar machst;
Und willst du dich als Helfer zu uns kehren,
So wird uns denn in Frieden
Des Segens Überfluß beschieden.

5. Recitative 5

Thus will thy word and truth be manifest
And set themselves in highest glory forth,
Since thou dost for thy church keep watch,
Since thou thy holy Gospel's teachings
To prosp'rous fruit dost bring;
And if thou dost as helper seek our presence,
To us will then in peacetime
Abundant blessing be apportioned.

6. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, alleine.

6. Chorale 6

Grant to us peace most graciously,
Lord God, in our own season;
For there is surely no one else
Who for us could do battle
Than thou who our God art only.

Les deux
Seconde-nous à l'heure de la dernière détresse!
Ténor
Le dernier ennemi pénètre alors dans nos murs
Voulant nous arracher du cœur le réconfort;
Alors fais-toi reconnaître comme notre salut.
Les deux
Escorte-nous sur le chemin de la mort à la vie!

Ambos
¡Auxílianos en la última necesidad!
Tenor
Pronto el último enemigo entrará
Y el consuelo de nuestro corazón quitarnos querrá;
Muéstrate, pues, como nuestro Auxiliador.
Ambos
¡Condúcenos a la vida desde la muerte!

4. Air

Fais chuter l'arrogance des orgueilleux!
Anéantis ce qu'ils ont créé!
Laisse les abysses les engloutir soudainement,
Oppose-toi à cette puissance hostile déchaînée,
Et que ses aspirations ne parviennent plus à leurs fins.

4. Aria

¡Derriba a los arrogantes!
¡Destruye cuanto han maquinado!
Haz que repentinamente el abismo los devore,
Rechaza al furioso poder enemigo,
¡No dejes que jamás sus propósitos consiga!

5. Récitatif

Et c'est ainsi que ton nom et la vérité se révéleront
Et resplendiront d'un vif éclat,
Que tu veilleras sur ton église
Que tu fructifieras l'enseignement
De ta parole sainte;
Et si tu veux te tourner vers nous en tant que Sauveur,
Alors la bénédiction en profusion
Nous sera accordée dans la paix.

5. Recitativo

Así será manifiesta Tu Palabra y Verdad
Mostrándose en todo su fulgor,
El que Tú ante Tu Iglesia vigilas
Que Tú la doctrina de la Santa Palabra
Fertilizas para bendición;
Y puesto que tú nuestro Auxiliador quieres ser,
Sobre nosotros en paz
Abundantes bendiciones desciendan.

6. Choral

Accorde-nous la paix dans ta grâce,
Seigneur Dieu, en nos temps;
Car il n'existe aucun autre
Qui saurait lutter pour nous
Que toi notre Dieu, toi seul.

6. Coral

Concédenos paz por Tu Gracia,
Señor Dios, en nuestros días;
Pues nadie más hay
Que por nosotros combata,
Sino Tú, nuestro Dios, sólo Tu.

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Daß wir unter ihnen
Ein geruh'g und stilles Leben führen mögen
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

Give to our lords and all authority
Peace and good governance,
So that we beneath them
A most calm and quiet life may lead forever
In godliest devotion and honesty.
Amen.

BWV 127

1. Coro

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
Der du littst Marter, Angst und Spott,
Für mich am Kreuz auch endlich starbst
Und mir deins Vaters Huld erwarbst,
Ich bitt durchs bittre Leiden dein:
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

1. Chorus

Lord Jesus Christ, true man and God,
Thou who bore torture, fear and scorn,
For me on cross at last didst die
And me thy Father's grace didst win,
I beg by thy most bitter pain:
For all my sins be merciful.

2. Recitativo

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet,
Und wenn ein kalter Todesschweiß
Die schon erstarrten Glieder netzet,
Wenn meine Zunge nichts, als nur durch Seufzer spricht
Und dieses Herze bricht:
Genung, daß da der Glaube weiß,
Daß Jesus bei mir steht,
Der mit Geduld zu seinem Leiden geht
Und diesen schweren Weg auch mich geleitet
Und mir die Ruhe zubereitet.

2. Recitative

When ev'rything at that last hour strikes terror,
And when a chilling sweat of death
My limbs, all stiff with torpor, moistens,
When this my tongue can nought but feeble sighing speak,
And this my heart doth break:
Enough is it that faith doth know
That Jesus by me stands,
Who with great patience to his passion goes
And through this toilsome way doth lead me also
And my repose is now preparing.

Donne à nos princes et à tous les puissants
La paix et un bon gouvernement,
Que nous puissions mener avec eux
Une vie paisible et calme
En toute piété et honnêteté
Amen.

Concede a nuestros príncipes y toda autoridad
Paz y un buen gobierno,
El que nosotros bajo ellos
Una tranquila y pacífica vida vivamos
Con las bendiciones de Dios y toda honra.
Amén.

1. Chœur

Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu
Toi qui souffris le martyre, l'angoisse et la dérision
Et finalement mourut sur la croix pour moi
Et acquit pour moi la grâce de Ton Père,
Je t'implore par tes souffrances amères:
Aie pitié de moi, pauvre pécheur.

1. Coro

Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios,
Que martirio sufriste, temor y ultraje,
Y por mí, al fin, en la cruz pereciste
La benevolencia de Tu Padre para mí adquiriendo,
Ruego por Tu amarga Pasión:
Que a mí, pecador, Tu Gracia me concedas.

2. Récitatif

Lorsqu'à la dernière heure, tous s'épouvantent
Et que la sueur froide de l'agonie
Qui baignent les membres déjà engourdis
Lorsque ma langue ne sait plus rien prononcer d'autre
que des soupirs
Et que ce cœur se brise:
Il suffit que la foi sache alors
Que Jésus se trouve auprès de moi,
Lui qui supporta avec patience son martyre
Et qui m'accompagne moi aussi sur ce dur chemin
Et me prépare le repos.

2. Recitativo

Cuando todo en la postrera hora espanto sea
Y el frío sudor de la muerte
A los ya rígidos miembros humedezca,
Cuando mi lengua sino pronunciar suspiros pueda

Y este corazón se rompa:
Sea suficiente que la fe crea,
Que Jesús junto a mí se halle,
Que con paciencia a su sufrimiento vaya
Y que por este duro camino me conduzca
Y la paz me prepare.

3. Aria

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

4. Recitativo ed Aria

Wenn einstens die Posaunen schallen,
Und wenn der Bau der Welt
Nebst denen Himmelsfesten
Zerschmettert wird zerfallen,
So denke mein, mein Gott, im besten;
Wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,
Da die Gedanken sich verklagen,
So wollest du allein,
O Jesu, mein Fürsprecher sein
Und meiner Seele tröstlich sagen:

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:
Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,
So soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.
Er wird nicht kommen ins Gericht
Und den Tod ewig schmecken nicht.
Nur halte dich,
Mein Kind, an mich:
Ich breche mit starker und helfender Hand
Des Todes gewaltig geschlossenes Band.

3. Aria

My soul shall rest in Jesus' bosom,
When earth doth this my body hide.
Ah, call me soon, O deathly tolling,
I am at dying undismayed,
For me my Jesus shall awake.

4. Recitative and Aria

When once at last the trumps have sounded,
And when the world's own frame
With heaven's firm foundation
Is smashed and sunk in ruin,
Then think on me, my God, with favor;
When once thy thrall before thy court doth stand,
Where e'en my thoughts seek to accuse me,
Then may'st thou wish alone,
O Jesus, my defense to be
And to my spirit speak with comfort:

In truth, in truth, I say to you:
When heaven and earth shall in fire have perished,
Yet shall all believers eternally prosper.
They will not come into the court
And death eternal shall not taste.
But ever cleave,
My child, to me:
I'll break with my mighty and rescuing hand
The violent bonds of encompassing death.

3. Air

L'âme repose entre les mains de Jésus
Quand la terre recouvrira ce corps.
Ô glas, ne tarde pas à m'appeler,
Je suis prêt à mourir vaillamment
Puisque mon Jésus me réveillera.

4. Récitatif et Air

Lorsqu'un jour les trompettes retentiront
Et que toutes les constructions de l'univers
Avec les cieux qui les recouvrent,
S'écrouleront en mille morceaux,
Pense alors, mon Dieu, en bien;
Lorsque ton serviteur comparaîtra un jour devant le tribunal
Que les pensées s'accuseront,
Ô veuille alors toi seul,
Ô Jésus, être mon intercesseur
Et dire à mon âme en consolation:

En vérité, en vérité, je vous le dis:
Lorsque le ciel et la terre seront en feu,
Celui qui croira vivra éternellement.
Il ne passera pas en jugement
Et ne goûtera pas l'éternité de la mort.
Seulement, tiens-toi
À moi, mon enfant:
Je brise d'une main forte et secourable
Les puissantes chaînes verrouillées de la mort.

3. Aria

El alma en las manos de Jesús descansará,
Cuando la tierra a este cuerpo cubra.
¡Ay, llamadme pronto, campanas de la muerte!
La muerte no me espanta,
Pues mi Jesús me despertará.

4. Recitativo y Aria

Cuando suenen las trompetas
Y la construcción del mundo
Junto con el fundamento del cielo
Se destruyan y caigan,
Acuérdate de mí, Dios mío, para mi bien;
Cuando Tu siervo al juicio se presente,
Y los pensamientos se acusen,
Que sólo Tú,
oh Jesús, mi abogado seas,
Y a mi alma consolándola digas:

En verdad, en verdad os digo:
Cuando la tierra y el cielo en fuego se consuman,
El creyente por siempre permanecerá.
No será juzgado
Ni por siempre la muerte conocerá.
Ahora manténte,
Niño mío, en mí:
Con fuerte y auxiliadora mano desgarro
Los violentos lazos de la muerte.

5. Choral

Ach, Herr, vergib all unser Schuld;
Hilf, daß wir warten mit Geduld,
Bis unser Stündlein kömmt herbei,
Auch unser Glaub stets wacker sei,
Dein'm Wort zu trauen festiglich,
Bis wir einschlafen seliglich.

5. Chorale 11

Ah, Lord, forgive us all our sins,
Help us with patience to abide
Until our hour of death shall come,
And help our faith e'er steadfast be,
Thy word to trust tenaciously,
Until we rest in blessed sleep.

BWV 128

1. Coro

Auf Christi Himmelfahrt allein
Ich meine Nachfahrt gründe
Und allen Zweifel, Angst und Pein
Hiermit stets überwinde;
Denn weil das Haupt im Himmel ist,
Wird seine Glieder Jesus Christ
Zu rechter Zeit nachholen.

1. Chorus 12

On Christ's ascent to heav'n alone
I base my journey to him,
And all my doubting, fear and pain
Thereby I'll ever conquer;
For as the head in heaven dwells,
So shall its members Jesus Christ
In all due time recover.

2. Recitativo

Ich bin bereit, komm, hole mich!
Hier in der Welt
Ist Jammer, Angst und Pein;
Hingegen dort in Salems Zelt,
Werd ich verkläret sein.
Da seh ich Gott von Angesicht zu Angesicht,
Wie mir sein heilig Wort verspricht.

2. Recitative 13

I am prepared, come, summon me!
Here in the world
Is trouble, fear and pain;
But there instead, in Salem's tent,
Will I transfigured dwell.
There I'll see God from countenance to countenance,
As me his holy word assures.

5. Choral

Ah, Seigneur, pardonne-nous tous nos péchés,
Aide-nous à attendre patiemment
Que notre dernière heure arrive,
Ainsi qu'à garder éveillée notre foi,
À conserver fermement la confiance en ta parole
Jusqu'à ce que nous nous endormions dans la félicité.

5. Coral

Ay, Señor, perdónanos todas nuestras culpas,
Ayúdanos a que pacientemente esperemos
Hasta que nuestra postrera hora llegue,
Nuestra fe constantemente firme sea
Y en Tu palabras festivamente confiemos
Hasta que benditamente durmamos.

1. Chœur

Seule l'ascension du Christ
Est à l'origine de ma propre ascension
Et c'est elle qui me permet de surmonter
Tout doute, angoisse et souffrance;
En effet, puisque la tête est au ciel,
Jésus-Christ viendra chercher en temps voulu
Ceux qui sont ses membres.

1. Coro

En la Ascensión de Cristo sólo
Mi viaje fundo
Y todas las dudas, temores y sufrimientos
De este modo venceré;
Puesto que la cabeza en el cielo está,
Jesucristo sus miembros
En el justo momento irá a buscar.

2. Récitatif

Je suis prêt, viens me chercher!
Ici dans ce monde
Il n'y a que pleurs, angoisse et souffrance;
Par contre là-bas, dans la tente de Salem,
Je serai transfiguré.
C'est là que je verrai Dieu face à face,
Comme l'a promis sa Sainte Parole.

2. Recitativo

¡Listo estoy, ven, ven a por mí!
Aquí, en el mundo,
Las lamentaciones son, el temor y el sufrimiento;
Mientras que allí, en la tienda de Salem,
Transfigurado seré,
Allí a Dios cara a cara contemplaré,
Según Su Santa Palabra me promete.

3. Aria e Recitativo

Auf, auf, mit hellem Schall
Verkündigt überall:
Mein Jesus sitzt zur Rechten!
Wer sucht mich anzufechten?
Ist er von mir genommen,
Ich werd einst dahin kommen,
Wo mein Erlöser lebt.
Mein Augen werden ihn in größter Klarheit schauen.
O könnt ich im voraus mir eine Hütte bauen!
Wohin? Vergebner Wunsch!
Er wohnet nicht auf Berg und Tal,
Sein Allmacht zeigt sich überall;
So schweig, verwegner Mund,
Und suche nicht dieselbe zu ergründen!

3. Aria and Recitative 14

Up, up, with lively sound
Announced to all the world:
My Jesus sits beside him!
Who seeks now to oppose me?
Though he is taken from me,
I shall one day come thither
Where my redeemer lives.
With mine own eyes will I in perfect clearness see him.
If I could but before that time a shelter build me!
But why? O useless wish!
He dwelleth not on hill, in vale,
His power is o'er all revealed;
So hush, presumptuous mouth,
And do not strive this very might to fathom!

4. Aria (Duetto)

Sein Allmacht zu ergründen,
Wird sich kein Mensche finden,
Mein Mund verstummt und schweigt.
Ich sehe durch die Sterne,
Daß er sich schon von ferne
Zur Rechten Gottes zeigt.

4. Aria (Duet) 15

His boundless might to fathom
No mortal will be able,
My mouth falls dumb and still.
I see, through, though the heavens
That he e'en at this distance
At God's right hand appears.

5. Choral

Alsdenn so wirst du mich
Zu deiner Rechten stellen
Und mir als deinem Kind
Ein gnädig Urteil fällen,
Mich bringen zu der Lust,
Wo deine Herrlichkeit
Ich werde schauen an
In alle Ewigkeit.

5. Chorale 16

Therefore then shalt thou me
Upon thy right hand station
And me as to thy child
A gracious judgment render,
Bring me into that joy
Where on thy majesty
I will hold fast my gaze
For all eternity.

3. Air et Récitatif

Allons, allons, de toute la force de votre voix
Annoncer partout:
Mon Jésus est assis à la droite du Seigneur!
Qui essaierait de me troubler?
S'il est écarté de moi,
Je parviendrai un jour aussi
Où demeure mon Sauveur.
Mes yeux pourront le voir en toute clarté.
Ô puissé-je m'y construire une tente!
Où? Souhait vain!
Il n'habite ni montagne ni vallée
Sa toute-puissance se manifeste partout;
Tais-toi donc, bouche téméraire,
Et ne cherche pas à pénétrer son secret!

4. Air (Duo)

À pénétrer sa toute-puissance
Personne n'y parviendra,
Ma bouche devenue muette, se tait.
Je vois au travers des étoiles
Qu'il se montre déjà de très loin
À la droite de Dieu.

5. Choral

Alors tu me placeras
Aussi à ta droite
Et tu rendras un jugement de clémence
Envers moi, ton enfant
Tu me conduiras à la béatitude
D'où je pourrai contempler
Ta magnificence
Pour l'éternité.

3. Aria y Recitativo

Alto, alto, con brillante sonido
Anunciad por doquier:
¡Mi Jesús a la derecha se sienta!
¿Quién impugnarme podrá?
Si me lo han quitado,
Allí una vez iré,
Donde mi Salvador vive.
Mis ojos con toda claridad lo verán.
¡Oh, si previamente construirme una cabaña pudiera!
¿Dónde? ¡En vano deseo!
El no vive en montes ni valles,
Su absoluto poder por doquier manifiéstase;
¡Calla pues, alocada boca,
Y no intentes comprender!

4. Aria (Dueto)

Su poder absoluto ninguna persona
Comprender puede,
Mi boca calla y enmudece.
A través de las estrellas contemplo
Que El ya a lo lejos
A la derecha de Dios está.

5. Coral

Entonces me colocarás
A Tu derecha
Y a mí como hijo Tuyo
La sentencia de Gracia me concederás,
Y a la delectación me llevarás
Donde Tu magnificencia
Contemplaré
Por toda la eternidad.

1. Coro [Versus I]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Licht, mein Leben,
Mein Schöpfer, der mir hat
Mein' Leib und Seel gegeben,
Mein Vater, der mich schützt
Von Mutterleibe an,
Der alle Augenblick
Viel Guts an mir getan.

1. Chorus [Verse 1] 17

Give honor to the Lord,
My God, my light, my being,
My maker, who hath me
My soul and body given,
My Father, who hath kept
Me since my mother's womb,
Who ev'ry moment hath
Much good for me fulfilled.

2. Aria [Versus II]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Heil, mein Leben,
Des Vaters liebster Sohn,
Der sich für mich gegeben,
Der mich erlöset hat
Mit seinem teuren Blut,
Der mir im Glauben schenkt
Sich selbst, das höchste Gut.

2. Aria [Verse 2] 18

Give honor to the Lord,
My God, my health, my being,
The Father's dearest Son,
Himself for me hath given,
Himself hath me redeemed
With his own precious blood,
Who me through faith doth give
Himself, the highest good.

3. Aria [Versus III]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, mein Trost, mein Leben,
Des Vaters werter Geist,
Den mir der Sohn gegeben,
Der mir mein Herz erquickt,
Der mir gibt neue Kraft,
Der mir in aller Not
Rat, Trost und Hülfe schafft.

3. Aria [Verse 3] 19

Give honor to the Lord,
My God, my hope, my being,
The Father's Holy Ghost,
Whom me the Son hath given,
Who doth my heart restore,
Who me doth give new strength,
Who me in all distress
Word, hope and help provides.

1. Chœur (Verset I)

Loué soit le Seigneur,
Mon dieu, ma lumière, ma vie,
Mon créateur qui m'a donné
Mon corps et mon âme,
Mon Père qui me protège
Sous le cœur de ma mère
Qui m'a fait tant de bienfaits
À tout moment.

2. Air (Verset II)

Loué soit le Seigneur,
Mon Dieu, mon salut, ma vie,
Le Fils bien-aimé du Père
Qui s'est donné pour moi
Qui m'a racheté
Avec son précieux sang
Qui me fait don dans la foi
De soi-même, ce bien suprême.

3. Air (Verset III)

Loué soit le Seigneur,
Mon Dieu, mon réconfort, ma vie
L'esprit précieux du Père
Que le Fils m'a donné
Et qui réjouit mon cœur
Qui me donne une force nouvelle
Qui me procure dans la détresse
Conseil, réconfort et aide.

1. Coro (Verso I)

Alabado sea el Señor,
mi Dios, mi luz, mi vida,
mi Creador, que me ha dado
mi cuerpo y mi alma,
mi Padre que me protege
desde el seno materno,
quien en todo momento
me ha brindado plena bondad.

2. Aria (Verso II)

Alabado sea el Señor,
mi Dios, mi Salvador, mi vida,
el más querido hijo del Padre,
que por mí se dio,
y que me ha redimido
con su valiosa sangre,
quien a través de la fe se ha brindado
a si mismo, Supremo bien.

3. Aria (Verso III)

Alabado sea el Señor,
mi Dios, mi esperanza, mi vida,
el más valioso Espíritu del Padre,
quien me ha entregado su Hijo,

quien me ha dado nueva fuerza,
quien en toda necesidad
me da consejo, consuelo y ayuda.

4. Aria [Versus IV]

Gelobet sei der Herr,
Mein Gott, der ewig lebet,
Den alles lobet, was
In allen Lüften schwebet;
Gelobet sei der Herr,
Des Name heilig heißt,
Gott Vater, Gott der Sohn
Und Gott der Heilge Geist.

5. Choral [Versus V]

Dem wir das Heilig itzt
Mit Freuden lassen klingen
Und mit der Engel Schar
Das Heilig, Heilig singen,
Den herzlich lobt und preist
Die ganze Christenheit:
Gelobet sei mein Gott
In alle Ewigkeit!

4. Aria [Verse IV] 20

Give honor to the Lord,
My God, who always liveth,
Whom all things honor which
In ev'ry sphere now hover;
Give honor to the Lord,
Whose name is holy called,
God Father, God the Son
And God the Holy Ghost.

5. Chorale [Verse V] 21

Whom we that "Holy" now
With gladness make to echo
And with the angels' host
Are "Holy, Holy" singing,
Whom deeply laud and praise
Doth all Christianity:
Give honor to my God
For all eternity!

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".

4. Air (Verset IV)

Loué soit le Seigneur,
Mon Dieu qui vit éternellement,
Que tout ce qui vole dans les airs
Remplit de louanges;
Loué soit le Seigneur
Dont le nom est sanctifié,
Dieu le Père, Dieu le Fils
Et Dieu le Saint-Esprit.

5. Choral (Verset V)

Celui pour qui maintenant
Nous faisons retentir avec joie
Et avec le chœur des anges
Le chant du Sanctus,
Que loue de tout cœur et glorifie
La chrétienté toute entière;
Loué soit mon Dieu
Pour l'éternité.

4. Aria (Verso IV)

Alabado sea el Señor,
mi Dios, que vive eternamente,
a quien alaba todo
lo que flota en los aires;
Alabado sea el Señor,
cuyo nombre es sagrado,
Dios Padre, Dios el Hijo
y Dios el Espíritu Santo.

5. Coral (Verso V)

A aquel a quien ahora el "Santo"
entonamos con alegría,
y con la legión de ángeles
le cantamos el "Santo, Santo",
a quien de todo corazón, alaba
y ensalza toda la cristiandad:
¡Alabado sea mi Dios
por toda la eternidad!

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.

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126

Entstehung: zum 4. Februar 1725
Bestimmung: Sonntag Sexagesimae
Text: Nach einer in den Gesangbüchern der Bachzeit gebräuchlichen, siebenstrophigen Zusammenfassung mehrerer Lieder. Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 6 und 7 (Sätze 1 und 6) und 3 (innerhalb des Satzes 3); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Alle vier auf dieser CD vereinten Kantaten Johann Sebastian Bachs erheben den Anspruch, Choralkantaten zu sein. Das heißt: der Textdichtung liegt jeweils ein gebräuchliches Kirchenlied zugrunde. Meist in der Form, daß der erste und der letzte Satz der Kantaten den Text einer Choralstrophe unverändert übernehmen, in den anderen Sätzen der Choraltext, meist in Beziehung zum Evangelium des Sonntags, umgedichtet wird. Anders ist es bei Kantate BWV 128, während die Kantate BWV 129 aus einem besonderen Grund den kompletten Choraltext ohne Zusätze und Paraphrasen vertont.

Die Kantaten BWV 126, 127 und 128 komponierte Bach in seinem zweiten Leipziger Amtsjahr. Zwischen dem 11. Juni 1724 und dem 27. Mai 1725 wollte er an jedem Sonn- und Feiertag eine Choralkantate aufführen; um die Osterzeit jedoch sah er sich gezwungen, dieses Vorhaben abzubrechen. Als Grund wird allgemein der Ausfall des Textdichters angenommen. Auf der Suche nach der Identität dieses Dichters hat Hans-Joachim Schulze, der Direktor des Leipziger Bach-Archivs, nun einen aussichtsreichen Weg beschritten. Es war üblich, Kantatentexte zur Erbauung, zum privaten Gebet oder auch zum lesenden Nachvollzug während der Aufführung drucken zu lassen. Gedruckt wurden solche Kantatentexte nicht einzeln, sondern in Gruppen oder auch ganzen Jahrgängen. Schulze schlägt für die Choralkantaten einen Zweimonatsturnus vor; der wählerische Bach vertonte hier keine bereits vorhandenen, sondern neue Texte. Zurückgerechnet von Bachs letzter ausgeführter Choralkantate („Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 1, am 25. März 1725), könnte die am Sonntag Septuagesima, dem 28. Januar 1725 aufgeführte Kantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ BWV 92 die erste Kantate eines solchen Drucks gewesen sein. Danach müßte der Dichter Leipzig verlassen haben bzw. verstorben sein – was Schulze auf die Spur des am 31. Januar 1725 verstorbenen ehemaligen Konrektors der Thomasschule, Andreas Stöbel bringt (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, 1999, S. 116). Die Kantate BWV 125 zum Fest Mariä Reinigung (2. Februar 1725) (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) sowie die am 4. Februar aufgeführte, vorliegende Kantate BWV 126 wären somit die ersten Stücke, die Bach im Wissen um den Tod des Dichters und den wahrscheinlichen Abbruch seines Vorhabens geschrieben hätte! –

Der Sonntag Sexagesimae ist der zweite Sonntag vor Beginn der vierzigtägigen, vorösterlichen Fastenzeit. Von hier aus sind es ungefähr sechzig Tage bis Ostern – daher das lateinische Zahlwort als Name. Gelesen wurde im Gottesdienst das Gleichnis vom Sämann (Lk. 8, 4-15), in dem Jesus diejenigen als „fruchtbaren Boden“ bezeichnet, die das Wort Gottes mit gutem und aufrichtigem Herzen hören. Der Choraltext bittet den Herrn, diesen guten Boden zu schützen und in Frieden zu bewahren. Dabei ist die Konsistenz des Liedes an sich nicht wenig kurios: die ersten drei Strophen stammen von Martin Luther, die beiden anschließenden von Justus Jonas, bevor Luthers Verdeutschung der Antiphon „Da pacem Domine“ – „Verleih uns Frieden gnädiglich“ und eine weitere

Strophe Johann Walters folgen. Die Eckstrophen gebärden sich sogar politisch: während am Ende ausdrücklich Fürsten und Obrigkeit Gott anempfohlen werden, nimmt die erste Strophe militant Stellung gegen Papst und Türken – jene Bedrohungen also, die Luther zu seiner Zeit als Gefahren für das rechte christliche Leben ausmachte, und die heute, im Zeitalter von Ökumene und Völkerverbindung, keinesfalls dazu führen dürfen, die Kantate auf dem Altar der politischen Korrektheit zu opfern.

Musikalisch fällt sogleich die ungewöhnliche Kombination auf, daß die solistisch geführte Trompete einen Eingangssatz in a-Moll zu dominieren hat – kein leichtes Unterfangen für den normalerweise D-Dur (mit cis!) umfassenden Tonvorrat dieses Instruments! Das fanfarenartige Motiv ist aus der ersten Choralzeile gewonnen; der Chorsatz unterstützt in freier Polyphonie den vom Sopran zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus. Daß Gott seine Macht von oben senden soll, hört man sofort zu Beginn der folgenden Tenor-Arie. Sie verleiht außerdem der kommenden Freude koloraturenreichen Ausdruck. In gleicher Weise bestimmen, in der dramatischen Baß-Arie Nr. 4, plastische Ausdeutungen des Textes („Stürze zu Boden!“) die Musik. In das dazwischenliegende Rezitativ (Nr. 3) flicht Bach auf höchst raffinerte Weise eine Choralstrophe ein. Er läßt an bestimmten Punkten zusätzlich zum Alt eine zweite Vokalstimme, den Tenor, mit dem verzierten Cantus firmus einsetzen. Nach dem Vortrag einer Choralzeile führt dieser das Rezitativ fort, bis die Altstimme in gleicher Weise mit der zweiten Zeile einsetzt. So geht es im Wechsel bis zum Ende dieses Satzes. Die Bedeutung des anderen Rezitativs dieser Kantate (Nr. 5) besteht dagegen in der inhaltlichen Rückführung auf das im Evangelium geschilderte Gleichnis – und natürlich verzichtet Bach nicht darauf, den im Text beschworenen „höchsten Glanz“ selbst in diesem bescheidenen Rahmen zu versinnbildlichen.

*

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127

Entstehung: zum 11. Februar 1725
Bestimmung: Sonntag Estomihi
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Paul Eber (1562). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 8 (Sätze 1 und 5); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 7 (Sätze 2 bis 4).
Gesamtausgaben: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

Der dem Sonntag Sexagesimae folgende Sonntag trägt den Namen „Estomihi“. Mit diesem Wort beginnt der lateinische Eingangsgesang (Introitus) der Messe an diesem Sonntag: „Esto mihi in Deum protectorem“ – „Sei mir ein schützender Fels...“ (Psalm 31). Bach verband mit dem Sonntag Estomihi auch ein biographisch einschneidendes Ereignis: zwei Jahre vor der Aufführung der vorliegenden Choralkantate hatte Bach an diesem Sonntag in Leipzig nämlich mit den Kantaten BWV 22 und 23 seine Probestücke abgelegt (s. Vol. 7 & 8) und dabei den Rat der Stadt von seiner sehr speziellen Auffassung gottesdienstlicher Musik überzeugt.

Mit dem Evangelium des Sonntags (Lk. 18, 31 – 45: Leidensverkündigung, Heilung eines Blinden) hat der originale wie auch der umgedichtete Choraltext viele Verbindungen, verstärkt durch musikalische Klammern. In den großangelegten Eingangssatz von gleichwohl verhaltenem Charakter montiert Bach zusätzlich, als „theologisches Rätselspiel“ (M. Petzoldt) den instrumentalen Cantus firmus des Passionsliedes „Christe, du Lamm

Gottes“ – Leidensverkündigung! Man hört das Lied in langen Notenwerten im Vor- und in den Zwischenspielen, zunächst von den Streichern, dann auch von Oboe und Blockflöte vorgetragen, verknüpft mit thematischem Material des anderen, der Kantate als Vorlage dienenden Chorals. In ähnlicher Weise hatte Bach das Passionslied schon in seiner Mühlhausener Zeit mit einen Satz anderen Inhalts verwoben, der Bitte um Erbarmen „Kyrie eleison“ (BWV 233a, s. Vol. 71).

Bemerkenswert am folgenden Tenor-Rezitativ ist, neben vielen, bachtypischen Details der Textausdeutung, die Verknüpfung der letzten Zeile mit dem musikalischen Gestus der anschließenden Sopran-Arie. Solo-Oboe zu gezupften Streichern und gestoßenen Flötenakkorden – da läuten die Sterbeglocken, schon bevor von ihnen im Text die Rede ist (eine Parallele dazu findet sich in der Trauerode BWV 198, Satz 4; s. Vol. 60)! Bach schließt an ein Abbild des Jüngsten Gerichts (Nr. 4): die Trompete erschallt, der Bau der Welt stürzt ein. Danach mutiert der Baß zur „Vox Christi“, indem er *arioso* („fürwahr, fürwahr!“) dem Gläubigen, der vor dem Gericht besteht, die Zukunft verkündet. Deshalb gewinnen die instrumentalen Turbulenzen nun freudig-erregten Charakter. Daß Bach im Schlußchoral den „wackeren Glauben“ in markanter Stimmführung ausdeutet und das „seligliche Einschlafen“ elegisch harmonisiert, gehört zu den unbegreiflichen Selbstverständlichkeiten einer Kunst, die sich ohne jede Eitelkeit in den Dienst der Wortverkündung stellt.

*

Auf Christi Himmelfahrt allein BWV 128

Entstehung: zum 10. Mai 1725
Bestimmung: Fest Christi Himmelfahrt
Text: Christane Mariane von Ziegler (gedruckt 1728). Satz 1: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von Ernst Sonnemann (1661, nach Josua Wegelin, 1636). Satz 5: Strophe 4 des Liedes „O Jesu, meine Lust“ von Matthäus Avenarius (1673).
Gesamtausgaben: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

Diese Kantate ist eigentlich keine Choralkantate, sondern vertont Teile eines Textes von Christiane Mariane von Ziegler (zu dieser Person s. Vol. 22). Insofern steht das Stück organisch in der Reihe der nach dem Abbruch des Choralkantatenjahrgangs verwendeten Texte. Im Gegensatz zu den meisten anderen dieser Kantaten ersetzte Bach sie jedoch später nicht durch eine neue, „richtige“ Choralkantate; vielleicht genügte ihm der große, choralgebundene Eingangschor als Ausweis für die Gattung.

Der Choral „Auf Christi Himmelfahrt allein“ von Ernst Sonnemann wurde auf die Weise des bekannten Gloria-Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ gesungen. Die ersten fünf Töne dieses Liedes sind im eingangs gespielten Motiv zu hören. Das Thema der folgenden, von den ersten Violinen eingeleiteten Fuge enthält die komplette Melodie der ersten Choralzeile. Diese wird dann vom Sopran vorgetragen und unterstützt von den thematisch sich am konzertanten Instrumentalsatz anlehnenden Unterstimmen.

Schon das Vorspiel zur Baß-Arie Nr. 3 kündet davon, daß Jesus nun zur Rechten des Vaters sitzt – Bach verwendet das „königliche“ Instrument Trompete und erfindet einen markanten, fanfarenartigen, „himmelfah-

renden“ Gestus. Plötzlich aber verwandelt sich dieses affirmative Stück in ein nachdenkliches Rezitativ; die Rede ist von der fragenden Gewißheit, in der der Gläubige die Nachfolge Christi antreten kann. An dieser Stelle hat, so vermutet Alfred Dürr (Die Kantaten, 1995, S. 375), Bach selbst die Textzeile „Wo mein Erlöser lebt“ eingefügt, um zwei getrennte Abschnitte des Zieglerschen Textes miteinander zu verbinden.

Im Kontrast zum wiederaufgenommenen Ritornell folgt ein eher intimes Duett, dessen Solostimme Bach in der Partitur mit „Organo“ beschreibt. Im Stimmensatz findet sich diese Partie allerdings in der Oboenstimme; realisierbar ist der verlangte Umfang schließlich nur mit der Oboe d’amore; in dieser Form ist dieser Satz hier eingespielt. An den Schluß der Kantate setzt Bach eine Strophe des Liedes „O Gott, du frommer Gott“; allein dieser Unterschied zum Eingangschor widerspricht dem Charakter einer Choralkantate, die sich stets nur auf einen einzigen Choral bezieht. Gleichwohl: hohe Lage und die festliche instrumentale Einkleidung mit obligaten Hörnern dienen wieder dem feiertäglichen Charakter des Festes Christi Himmelfahrt.

*

Gelobet sei der Herr, mein Gott BWV 129

Entstehung: zum 16. Juni 1726 (wahrscheinlich).
Bestimmung: Sonntag Trinitatis
Text: Johann Olearius (1665)
Gesamtausgaben: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Wenn Musiker zu Bachs Zeiten verpflichtet waren, zur Gestaltung des Gottesdienstes regelmäßig Kantaten zu komponieren, pflegten sie diese Stücke üblicherweise in Jahrgänge zu ordnen. Solche Jahrgänge konnten sich dem Kirchenjahr anlehnen, welches – anders als das Kalenderjahr – vom 1. Advent bis zum Totensonntag dauert. Johann Sebastian Bach soll, so berichtet der Nekrolog, in Leipzig fünf Kantatenjahrgänge komponiert haben; von ihnen sind jedoch nur drei Jahrgänge und einige Einzelstücke auf uns gekommen. Diese Jahrgänge beginnen jeweils mit dem ersten Sonntag nach Trinitatis, ganz einfach, weil Bach an diesem Sonntag im Jahre 1723 mit einer Aufführung der Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 24) seinen Dienst in Leipzig angetreten hatte. Dies bedeutet, daß jeweils am Dreifaltigkeitssonntag selbst ein Kantatenjahrgang Bachs zu Ende ging.

Sein erstes Leipziger Amtsjahr schloß Bach mit der Aufführung einer Weimarer Kantate (BWV 165) sowie der Wiederaufführung der ein gutes halbes Jahr zuvor, zur Orgelweihe in Störmthal entstandenen Kantate BWV 194. Am Ende des zweiten Jahres, dem 27. Mai 1725, hätte – wie eingangs gezeigt – eine Choralkantate stehen sollen, es erklang jedoch die Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ (BWV 176) auf einen Text von Christiane Mariane von Ziegler. Mit der (wahrscheinlich) zum Trinitatisfest im Folgejahr aufgeführten, vorliegenden Kantate BWV 129 beabsichtigte Bach jedoch offenbar, die Idee des Choralkantatenjahrgangs doch noch zu Ende zu bringen. Er ordnete sie, wie noch ein Dutzend weitere, später komponierte Choralkantaten dem abgebrochenen Jahrgang nachträglich zu und ersetzte mit ihnen die Stücke auf Zieglersche Texte (mit Ausnahme der zuvor besprochenen Kantate BWV 128 und der Kantate BWV 68).

Einige dieser neukomponierten Kantaten verzichten dabei gänzlich auf freie bzw. dem Choraltext nachgedichteten Texte und vertonen den unveränderten Liedtext. So

verhält es sich auch mit der Kantate „Gelobet sei der Herr, mein Gott“. Ihr liegt ein fünfstrophiges Lied von Johann Olearius zugrunde, einem Mitglied jener in Mitteldeutschland weit verbreiteten Theologen- und Juristenfamilie, der auch der gleichnamige, Fürstlich Magdeburgische Oberhofprediger und Hallenser Generalsuperintendent (1611 – 1684) angehörte. Aus der Feder dieses Johann Olearius stammt jene „Biblische Erklärung“, die Martin Petzoldt für den Schlüssel des Verständnisses von Bachs Kantatenschaffen hält: „Die Nähe der von Bach vertonten Texte zu den Auslegungen dieser Bibel lassen den Eindruck entstehen, Bachs Textautoren hätten einfach die von Olearius zur Erklärung (im Sinne des Grundsatzes der sich selbst auslegenden Bibel) angeführten Bibelstellen in madrigalische Dichtungen umgeformt“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, 1999, S. 132).

Der Text des Olearius-Liedes nimmt keinen Bezug auf das Evangelium des Tages. Es ist ein Loblied auf die göttliche Dreifaltigkeit und deshalb dem Feiertag angemessen, ähnlich wie das von Bach in den Rahmensätzen verwendete, festliche Instrumentarium. In den ersten drei Strophen geht es um Vater, Sohn und Heiligen Geist, in den folgenden beiden werden die Dimensionen angesprochen, in denen die Trinität wirkt: Zeit (Ewigkeit), Ort (alle Lüfte), sowie die ganze Christenheit.

Gesungen wurde das Lied auf eine relativ neue, erst 1698 gedruckte Melodie. Sie hatte sich in Verbindung mit Johann Heermanns Lied „O Gott, du frommer Gott“ durchgesetzt; Bach widmete ihr schon zu Beginn seiner Laufbahn, bald nach 1700, eine Choralpartita auf der Orgel. Keinerlei Anklänge an diese Melodie zeigen die drei Arien im Zentrum der Kantate. Die Baß-Arie (Nr. 2) bringt mit bloßer Continuo-Begleitung in umfänglichen Melismen das Lob zum Ausdruck und betont weitere Schlüsselworte wie „erlösen“ und „Höchstes Gut“. In der folgenden Arie, einem Quartettsatz, fällt ein immer wiederkehrendes, auf- und absteigendes Sechzehntelmotiv auf, das an die feurigen Zungen erinnern mag, ein Bild, das am Sonntag zuvor, dem Pfingstfest, mit dem Wirken des Heiligen Geistes in Verbindung gebracht wurde. Die folgende Alt-Arie ist ein fröhliches Loblied im 6/8-Takt.

Nur in den Rahmensätzen kommt die pauken- und trompetengekrönte Pracht des Fest-Orchesters zum Tragen. Der Eingangschor ist eine freithematische Cantus-firmus-Bearbeitung; haben hier die Trompeten eher die Aufgabe, die Kadenzen akkordisch zu markieren, bekommen sie im Schlußchoral thematische Funktion zwischen den blockartig vorgetragenen Choralzeilen. Entfernt erinnert dieses finale Stück an die Technik, mit der Bach achteinhalb Jahre später sein großes Weihnachts-Oratorium (BWV 248, s. Vol. 76) ausklingen lassen wird – auch dies eine zyklische Form, die den Willen Bachs belegt, Außergewöhnliches für die ihm wichtigste und zentrale Aufgabe, die Musik für den Gottesdienst, zu schaffen.

Maintain us, Lord, within thy word BWV 126

Composed for: 4 February 1725
Performed on: Sexagesima Sunday
Text: After a seven-verse compilation of several hymns often found in the hymnbooks of Bach's day. Identical wording: verses 1, 6 and 7 (movements 1 and 6) and 3 (in movement 3); reworded and extended (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

All four of the Bach cantatas featured on this CD are supposedly chorale cantatas. In other words, the lyrics are based on a well-known church hymn. In most cases the first and last movements of the cantata feature the unchanged text of a chorale verse each, while the other movements reword and adapt chorale text mostly to the Gospel reading of the same day. This does not apply to BWV 128, and for some special reason cantata BWV 129 features the complete chorale lyrics without additions or paraphrases.

Bach composed cantatas BWV 126, 127 and 128 in his second year at Leipzig. Between 11 June 1724 and 27 May 1725 he planned to perform a chorale cantata on every Sunday and holiday; but around Easter he was forced to cancel this project. The reason for this is generally assumed to be the absence of his lyricist. In his attempts to discover the identity of the poet, Hans-Joachim Schulze, director of the Leipzig Bach Archives, has explored a promising avenue. In Bach's day it was customary to print cantata texts for edification, private prayer or even for perusal during the performance. These cantatas weren't printed individually, but in groups or even entire annual volumes. Schulze assumes that the chorale cantatas were printed every two months; not wanting to use available texts, picky Bach opted for new lyrics. Counting back from Bach's last chorale cantata (*How beauteous beams the morning star* (BWV 1), performed on 25 March 1725, the cantata performed on Septuagesima Sunday, 28 January 1725, *I have to God's own heart and mind* (BWV 92), could have been the first cantata of such a printed edition. Then the poet probably left Leipzig or died – which put Schulze on the track of the former deputy headmaster of St. Thomas School Andreas Stöbel, who died on 31 January 1725, (*Die Welt der Bach-Kantaten,* volume 3, 1999, p. 116). Cantata BWV 125 for the Purification of Our Lady (2 February 1725) (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 39) and this cantata (BWV 126), which was performed on 4 February, would have thus been the first compositions Bach wrote, knowing of the poet's death and the probable cancellation of his project!

Sexagesima Sunday is the second Sunday before the start of the forty-day pre-Easter period of Lent. From this date it is approximately sixty days to Easter – which is the reason for the Latin numeral in its name. The Gospel reading of the day was the parable of the sower (Luke 8, 4-15), where Jesus calls those "good ground" who hear the word of God with a good and honest heart. The chorale text asks the Lord to protect this good ground and keep it in peace. The texture of the hymn itself is rather strange: the first three verses are by Martin Luther, the two following verses by Justus Jonas, followed by Luther's German version of the antiphon *Da pacem Domine – Grant to us peace most graciously* und another verse by Johann Walter. The framing verses are even political in content: while the last verse expressly appeals to God to take care of the rulers and powers that be, the first verse takes a militant stance against the pope and Turks – threats that Luther considered dangers to righteous Christian living and that should by no means compel us

to sacrifice the cantata on the altar of political correctness in our age of ecumenicalism and friendship between nations.

Musically the cantata is striking for its unusual combination of a solo trumpet dominating the opening movement in A minor – no mean feat, if you consider that this instrument's register normally comprises D major (with C sharp!)! The fanfare-like motif is taken from the first line of the chorale; the free polyphonic chorale setting accompanies the cantus firmus performed line by line in the soprano. The appeal to God to send his great strength from heaven marks the beginning of the following tenor aria. In addition, it expresses coming pleasures in rich coloraturas. In the same way the music features plastic interpretations of the text ("Crash down in ruin!") in the dramatic bass aria no. 5. In the recitative between the arias (no. 4) Bach intricately interposes a verse of the chorale. In certain places the alto is accompanied by a second voice, the tenor, singing the embellished cantus firmus. After the performance of a chorale line the tenor continues the recitative until the alto likewise comes in again with the second line. And this interchange goes on until the end of the movement. But the other recitative of this cantata (no. 5) owes its importance to the return to the parable from the Gospel reading – and, of course, Bach doesn't fail to symbolise the "highest glory" hailed in the lyrics even in this modest setting.

*

Lord Jesus Christ, true man and God BWV 127

Composed for: 11 February 1725
Performed on: Estomihi (Quinquagesima Sunday)
Text: After the hymn with the same opening line by Paul Eber (1562). Identical wording: verses 1 and 8 (movements 1 and 5); reworded (unknown poet): verses 2 to 7 (movements 2 to 4).
Complete editions: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

The Sunday following Sexagesima Sunday is also known as *Estomihi*. This is the first word of the Latin introit of the mass on this Sunday: *Esto mihi in Deum protectorem* – "Be thou my strong rock..." (Psalm 31). For Bach Estomihi Sunday was connected with a major biographical event: two years before the performance of this chorale cantata Bach had auditioned with cantatas BWV 22 and 23 on this Sunday in Leipzig (see vol. 7 & 8) and convinced the city council of his very special approach to liturgical music.

Both the original and the reworded chorale lyrics are closely associated with the Gospel reading of the day (Luke 18, 31 – 45: We go up to Jerusalem), reinforced by musical brackets. In the grand but restrained opening movement Bach includes a "theological riddle" (M. Petzoldt) – the instrumental cantus firmus of the Passion hymn *Christe, du Lamm Gottes* – forecast of Christ's suffering! The hymn appears in long notes in the prelude and episodes, first performed by the strings, then by the oboe and recorder, intertwined with thematic material from the other chorale on which this cantata is based. In his Mühlhausen period Bach had similarly combined the Passion hymn with a differently themed movement, the plea for mercy *Kyrie eleison* (BWV 233a, s. vol. 71).

Along with many text interpretation details that are typical of Bach, the following tenor recitative is striking for the connection of the last line with the musical spirit of the following soprano aria. A solo oboe with plucked strings and driving flute chords – we can already hear the death knells before the text speaks of them (like in the Ode to Grief BWV 198, movement 4, vol. 60)! This is followed by a scene of the Last Judgment (no. 4): the trumpet sounds, the world is smashed and sunk in ruin. After that the bass turns into the *Vox Christi,* giving the believer, who stands before court, an *arioso* forecast ("in truth, in truth!") of his future. This turns the instrumental turbulence into pure excitement. Bach's distinctive voice leading in the final chorale on the words "steadfast faith" and elegiac harmonies on "blessed sleep" are cases in point for the unbelievably matter-of-fact way in which his art modestly serves to spread the word of the Gospel.

*

On Christ's ascent to heav'n alone BWV 128

Composed for: 10 May 1725
Performed on: The Ascension
Text: Christiane Mariane von Ziegler (printed in 1728). Movement 1: verse 1 of the hymn with the same opening line by Ernst Sonnemann (1661, after: Josua Wegelin, 1636). Movement 5: verse 4 of *O Jesu, meine Lust* by Matthäus Avenarius (1673).
Complete editions: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

This cantata isn't really a chorale cantata but sets parts of a text by Christiane Mariane von Ziegler (see vol. 22) to music. Therefore, the composition is organically part of the text series Bach used after abandoning his chorale cantata cycle. Unlike most other cantatas, Bach didn't replace it later by a new "proper" chorale cantata; perhaps he considered the grand, chorale-bound opening chorus a sufficient mark of the genre.

The chorale *On Christ's ascent to heav'n alone* by Ernst Sonnemann was performed to the tune of the well-known Gloria hymn *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. The first five notes of this hymn can be heard in the opening motif. The theme of the following fugue, introduced by the first violins, contains the entire melody of the first line of the chorale. It is then performed by the soprano accompanied by the lower voices that borrow from the concertante instrumental theme.

The prelude to bass aria no. 3 tells us that Jesus now sits at the right hand of the Father – Bach uses the trumpet as the "royal" instrument, creating a distinctive, fanfare-like "ascending" line. But suddenly this affirmative piece turns into a contemplative recitative; speaking of the questioning certainty, in which the believer can join the Christian discipleship. Alfred Dürr assumes that Bach himself added the line "Where my redeemer lives" here (*Die Kantaten,* 1995, p. 375) to connect two separate lines from Ziegler's text.

Contrasting with the resumed ritornello, this is followed by an intimate duet, with a solo voice Bach describes as *organo* in the score. In the voice score, we find this in the oboe part, however; but the demanded register can only be realised by an oboe d'amore, the instrument used in our recording. Bach adds a verse of the hymn *O Gott, du frommer Gott* to the end of this cantata; this deviation from the opening chorus is atypical of a chorale cantata, which always refers to a single chorale only. Neverthe-

less, the high register and festive instrumentation with obbligato horns serve to convey the holiday mood of the Ascension.

*

Give honor to the Lord BWV 129

Composed for: 16 June 1726 (probably).
Performed on: Trinity Sunday
Text: Johann Olearius (1665)
Complete editions: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

In Bach's day musicians who regularly had to compose cantatas for church services would usually arrange these compositions in annual cycles. These cycles could be based on the ecclesiastical year, which – unlike the calendar year – went from the 1st Sunday in Advent to the last Sunday before Advent. According to the obituary, Johann Sebastian Bach composed five cantata cycles in Leipzig; but only three cycles and a few individual compositions have come down to us. Each of these cycles starts on the first Sunday after Trinity, simply because Bach had started service in Leipzig on this Sunday in 1723 with a performance of cantata 75 *The hungering shall be nourished* (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 24). This means that each of Bach's cantata cycles ended on Trinity Sunday.

Bach completed his first year in Leipzig with the performance of a cantata (BWV 165) from Weimar and with a new performance of a cantata created a good six months beforehand for the consecration of the organ in Störmthal BWV 194. At the end of his second year, 27 May 1725, he should have performed – as shown above – a chorale cantata, but the congregation heard the cantata *There is a daring and a shy thing* (BWV 176) on a text by Christiane Mariane von Ziegler. However, with this cantata, BWV 129, (probably) performed on Trinity Sunday of the following year, Bach obviously intended to complete his project of a chorale cantata cycle after all. Like a dozen other later chorale cantatas, he added this one belatedly to the abandoned cycle to replace compositions on Ziegler's texts (except cantata BWV 128 discussed above and cantata BWV 68).

Some of these newly composed cantatas do completely without free texts or adaptations of the chorale lyrics and use the unchanged hymn text. This goes for the cantata *Give honour to the Lord*. It is based on a five-verse hymn by Johann Olearius, a member of the widespread central German family of theologists and lawyers, to whom the eponymous court chaplain at the royal court of Magdeburg and dean of Halle (1611 – 1684) was also related. This Johann Olearius was the author of the *Biblische Erklärung*, which Martin Petzoldt considers the key to understanding Bach's cantatas: "The proximity of Bach's lyrics to the interpretations of this Bible give us the impression that Bach's lyricists simply turned the passages from the Bible which Olearius quoted by way of explanation (following the principle of the self-explanatory Bible) into madrigals" (*Die Welt der Bach-Kantaten*, vol. 3, 1999, p. 132).

The text of the Olearius hymn bears no reference to the Gospel reading of the day. It is a song of praise dedicated to the divine Trinity, as befits the feast day, just like the festive instrumentation in the framing movements. In the first three verses the focus is on the Father, Son and Holy Spirit, and the following two verses tell us of the dimen-

sions where the Trinity operates: time (eternity), place (every sphere), and all Christianity.

This hymn had a comparatively new melody, which was only printed in 1698. It had already become established with Johann Heermann's hymn *O Gott, du frommer Gott;* Bach had already used it for a chorale partita for the organ at the start of his career, around 1700. The three arias at the heart of this cantata bear no reference whatsoever to this melody. The bass aria (no. 2) with its continuo-only accompaniment expresses praise in spacious melismas and emphasises further key words like "redeem" and "highest good". The following aria, a quartet setting, is striking for its constantly recurring, undulating semi-quaver motif, which may be a reminder of the fiery tongues, an image that had been associated with the Holy Spirit the Sunday before, Whit Sunday. The following alto aria is a joyful song of praise in 6/8 time.

Only in the framing movements do we hear the trumpet and drum-crowned festive orchestra in all its glory. The opening chorus is a cantus firmus adaptation with a free theme; while the trumpets mark the cadences with chords and receive a thematic function in the final chorale between the lines of the chorale performed here in blocks. This final piece reminds us vaguely of the technique with which Bach's major Christmas Oratorio (BWV 248, s. vol. 76) ends eight and a half years later – again this is a cyclical form that shows Bach's intention to create something extraordinary for his most important and central task, writing music for the divine service.

Laisse-nous subsister, Seigneur, fidèles à ta parole
BWV 126

Création: le 4 février 1725
Destination: pour le dimanche de la Sexagésime
Texte: selon un regroupement de sept strophes tirées de plusieurs lieder usuels dans les livres de cantiques de l'époque de Bach. Conservées mot pour mot: strophes 1, 6 et 7 (Mouvements 1 et 6) et 3 (au sein du mouvement 3); remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).
Éditions complètes: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Toutes les quatre cantates de Johann Sebastian Bach réunies sur ce CD ont la prétention d'être des cantates-chorals. Ceci signifie qu'à la base de chaque texte se trouve un cantique usuel. Ces cantates se présentent la plupart du temps sous la forme suivante: le premier et le dernier mouvement de la cantate reprennent le texte d'une strophe choral sans la modifier, mais le texte du choral est remanié dans les autres mouvements, en général en rapport avec l'Évangile du dimanche. Il en est tout autrement de la cantate BWV 128, alors que la cantate BWV 129 met en musique le texte intégral du choral sans ajouts ni paraphrases pour une raison bien particulière.

Bach composa les cantates BWV 126, 127 et 128 durant sa deuxième année de fonction à Leipzig. Il s'était imposer l'exécution d'une cantate-choral chaque dimanche et jour de fête entre le 11 juin 1724 et le 27 mai 1725; cependant à l'époque de Pâques, il dut interrompre son projet. On en attribue, en général, la raison à l'absence de poète en mesure d'écrire les textes. À la recherche de l'identité de ce poète, Hans-Joachim Schulze, directeur des Archives Bach à Leipzig, s'est engagé à présent sur une voie offrant de nombreuses perspectives. Il était d'usage de faire imprimer des textes de cantates qui visaient à l'édification, à la prière en privé ou aussi à une meilleure compréhension de la lecture durant l'exécution même. Ces textes de cantates ne furent pas imprimés isolément mais par groupes ou même par cycles annuels complets. Schulze propose un cycle de deux mois pour les cantates-chorals; Bach qui était très exigeant, ne mit là en musique aucun texte déjà existant mais de nouveaux textes. Partant de la cantate-choral exécutée en dernier («Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) BWV 1, le 25 mars 1725), la cantate exécutée le dimanche de la Septuagésime, le 28 janvier 1725 «Ich hab in Gottes Herz und Sinn» (J'ai remis mon cœur et mon âme en Dieu) BWV 92 serait la première cantate issue de cette série de textes imprimés. Ensuite le poète semble avoir quitté Leipzig ou être décédé – ce qui conduit Schulze sur les traces de l'ancien correcteur de l'école Saint-Thomas décédé le 31 janvier 1725, Andreas Stöbel (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, 1999, page 116). La cantate BWV 125 créée pour la fête de la Purification de la Vierge (2 février 1725) (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) ainsi que la cantate ci-présente, exécutée le 4 février BWV 126 seraient ainsi les premiers morceaux que Bach aurait écrit tout en ayant connaissance de la mort du poète et de l'interruption probable de son projet! –

Le dimanche de la Sexagésime est le deuxième dimanche avant le début de la période de Carême qui durait quarente jours et qui précédait la Pâques. À partir de cette date, il reste soixante jours environ jusqu'à Pâques – ce qui explique le chiffre latin donné en guise de nom à ce jour. Au cours du service religieux, on lisait la Parabole du semeur (Luc 8, 4-15) dans laquelle Jésus désigne ceux qui écoutent la Parole de Dieu avec un cœur honnête et bon de «terre fertile». Le texte du choral demande au Seigneur de protéger cette bonne terre et de la garder en

paix. En ce fait, la structure du lied n'est pas des moins bizarres: les deux premières strophes sont issues de la plume de Martin Luther, les deux strophes suivantes de celle de Justus Jonas, suivent alors la traduction allemande de Luther de l'antiphonaire «da pacem domine» – «Donne-nous ta paix bienveillante» et une autre strophe de Johann Walter. Les strophes extrêmes trahissent même un engagement politique: alors que, à la fin, les princes et les puissants sont exhortés auprès de Dieu, la première strophe prend position activement contre le pape et les Turcs – cette menace donc que Luther considérait à son époque comme danger pour la vraie vie chrétienne et auquel, à notre époque, à l'heure de l'œcuménisme et du rapprochement des peuples, on ne doit en aucun cas succomber et risquer ainsi de sacrifier cette cantate sur l'autel de la correction politique.

Au niveau musical, on ne manque pas de s'apercevoir tout de suite de sa combinaison inhabituelle qui consiste dans la domination de la trompette jouée en soliste dans un mouvement introductif en la mineur – ce qui n'est pas une entreprise facile pour cet instrument dont l'ampleur tonale normale s'étend sur la tonalité en ré majeur (avec ut dièse!). Le motif en fanfare provient du premier vers du choral; le mouvement du chœur sous-tend en polyphonies libres le cantus firmus chanté vers après vers par le soprano. Le ténor lance son appel à Dieu, lui demandant de faire descendre sa puissance, dès le début de l'air suivant. Il relève, en outre, la joie future de l'église en une grande richesse de vocalises. Le texte domine la musique de par ses interprétations évocatrices, de la même manière, dans l'air de basse n° 4 aux élans dramatiques («Stürze zu Boden!»). Dans le récitatif situé entre les deux airs (n° 3), Bach insère avec un raffinement extrême une strophe choral. À certains endroits, il fait intervenir au-delà de l'alto, un deuxième registre vocal, le ténor, avec le cantus firmus ornementé. Après avoir exposé un vers de choral, ce dernier poursuit le récitatif jusqu'à ce que la voix alto intervienne en chantant le deuxième vers de la même manière. Et cette structure se poursuit en alternance jusqu'à la fin de ce mouvement. L'autre récitatif de cette cantate (n° 5) entreprend au contraire le retour à la teneur de la parabole racontée dans l'Évangile – et bien sûr, Bach ne se prive pas de représenter symboliquement le «höchsten Glanz» (vif éclat) invoqué dans le texte même dans ce cadre modeste.

*

Seigneur Jésus-Christ, homme véritable et Dieu
BWV 127

Création: le 11 février 1725
Destination: pour le dimanche de la Quinquagésime (Estomihi)
Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Paul Eber (1562). Conservées mot pour mot : strophes 1 et 8 (Mouvements 1 et 5); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 7 (mouvements 2 à 4).
Éditions complètes: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

Le dimanche qui suit le dimanche de la Sexagésime, porte le nom de «Estomihi». Le chant d'ouverture latin (introït) de la messe de ce dimanche commence par ces mots: «Esto mihi in Deum protectorem» – «Sois pour moi un rocher protecteur,...» (Psaume 31). Ce dimanche Estomihi rappelait à Bach également un événement autobiographique qui fut décisif: en effet, deux ans avant l'exécution de la cantate-choral ci-présente, Bach avait présenté ce même dimanche à Leipzig ses morceaux de candidature, les cantates BWV 22 et 23 (cf. Vol. 7 & 8) et avait ainsi convaincu le Conseil de la ville de sa conception très spéciale de la musique d'église.

Le texte choral original ainsi que le texte remanié rappellent en grande partie l'Évangile de ce dimanche (Luc 18, 31 – 45: Jésus annonce sa mort, la guérison d'un aveugle), et le tout est renforcé par des parenthèses musicales. Dans le mouvement d'ouverture de grande envergure et pourtant au caractère retenu, Bach ajoute le cantus firmus instrumental du chant de la Passion «Christe, du Lamm Gottes» (équivalent de l'Agnus Dei) – annonciation de la mort, pour ainsi dire sous la forme d'une «énigme théologique» (M. Petzoldt)! Le lied paraît en valeurs longues dans le prélude et dans les intermèdes, tout d'abord interprété par les cordes, puis aussi par le hautbois et la flûte à bec, et relié au matériel thématique de l'autre choral qui servit de modèle à la cantate. Bach avait déjà à l'époque de Mühlhausen étroitement lié d'une manière semblable le lied de la Passion à un mouvement d'une autre teneur, la demande de miséricorde «Kyrie eleison» (BWV 233a, cf. Vol. 71).

Dans le récitatif du ténor, le lien qu'établissent les derniers vers au mouvement musical de l'air de soprano suivant est remarquable, au-delà des nombreux détails d'interprétation du texte bien typiques pour Bach. Un hautbois soliste accompagné de cordes pincées et d'accords de flûte heurtés – on entend là le glas sonner, même avant qu'il en soit question dans le texte (nous en trouvons un parallèle dans l'Ode funèbre BWV 198, mouvement 4, Vol. 60)! Bach reproduit l'image du Jugement Dernier (n° 4) : les trompettes retentissent, les constructions de l'univers s'écroulent. Ensuite la basse se transforme en «vox Christi» qui se met à prédire l'avenir en *arioso* «fürwahr, fürwahr!» (En vérité, en vérité) au croyant qui se trouvera devant son juge. C'est ainsi que les turbulences instrumentales prennent un caractère animé et joyeux. Le fait que Bach interprète dans le choral final la «foi éveillée» en une conduite prononcée des voix et traduit le «sommeil dans la félicité» en harmonies élégiaques, fait partie de cette normalité inexplicable que l'on retrouve sans cesse dans cet art qui se met au service de l'annonciation de la Parole sans pourtant faire étalage d'une quelconque vanité.

*

Seule l'Ascension du Christ BWV 128

Création: le 10 mai 1725
Destination: pour la Fête de l'Ascension
Texte: Christane Mariane von Ziegler (imprimé en 1728). Mouvement 1: strophe 1 du lied dont l'incipit est le même que celui de Ernst Sonnemann (1661, selon Josua Wegelin, 1636). Mouvement 5: strophe 4 du lied «O Jesu, meine Lust» de Matthäus Avenarius (1673).
Éditions complètes: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

En réalité, cette cantate n'est pas une cantate-choral mais met en musique des parties d'un texte de Christiane Mariane von Ziegler (au sujet de cette personne cf. Vol. 22). Sur ce point, le morceau a bien trouvé sa place dans la série des textes utilisés après l'interruption du cycle annuel des cantates-chorals. À l'opposé de la plupart de ces cantates, Bach ne la remplaça pas plus tard par une nouvelle «vraie» cantate-choral; le lien existant entre le choral et le grand chœur d'ouverture semblait lui suffire pour la considérer comme digne de ce nom.

Le choral «Auf Christi Himmelfahrt allein» de Ernst Sonnemann était chanté sur la mélodie du lied connu du Gloria «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (Gloire soit à Dieu seul). On entend les cinq premiers sons de ce lied dans le motif du début. Le sujet de la fugue suivante, introduite par les premiers violons, contient la mélodie intégrale du premier vers choral. Cette mélodie est alors interprétée par le soprano et soutenue par les voix infé-

rieures, s'appuyant elles sur le mouvement instrumental concertant au niveau du sujet.

Le prélude de l'air de basse n° 3 annonce déjà que Jésus est à présent assis à la droite du Père – Bach utilise l'instrument «royal» qu'est la trompette et invente un mouvement «ascendant», prononcé, en fanfare. Mais soudainement ce morceau affirmatif se transforme en récitatif méditatif, il est alors question de la certitude interrogatrice posée par le croyant en ce qui concerne l'exemple du Christ. À cet endroit, comme le présume Alfred Dürr (Les Cantates, 1995, page 375), Bach ajouta le vers «Wo mein Erlöser lebt» (Où demeure mon Sauveur) afin de relier deux phrases du texte de Ziegler qui étaient désunies.

Un duo plutôt intime suit alors contrastant avec la reprise de la ritournelle, duo dont Bach décrit dans sa partition les registres solistes par «organo». Cependant dans la phrase des registres, cette partie se trouve dans la voix des hautbois, mais finalement seul le hautbois d'amour est en mesure de réaliser l'ampleur attendue; ce mouvement est enregistré ici sous cette forme. À la fin de la cantate, Bach place une strophe du lied «O Gott, du frommer Gott» (Ô Dieu, Ô Dieu pieu); rien que cette différence par rapport au chœur d'ouverture représente une contradiction au caractère de cantate-choral qui ne peut se référer qu'à un seul choral. Néanmoins: les notes élevées et l'habillement instrumental solennel des cors obligés sont à nouveau au service du caractère solennel de la fête de l'Ascension du Christ.

*

Loué soit le Seigneur, mon Dieu BWV 129

Création: le 16 juin 1726 (probablement).
Destination: Fête de la Trinité
Texte: Johann Olearius (1665)
Éditions complètes: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Quand les musiciens de l'époque de Bach avaient pour mission de composer régulièrement des cantates pour encadrer le service religieux, ils avaient l'habitude de classer ces morceaux en cycles annuels. De tels cycles annuels pouvaient se référer à l'année ecclésiastique qui s'étalait – à la différence de l'année civile – du premier jour de l'Avent au dimanche des morts. Johann Sebastian Bach a, selon son nécrologue, semble-t-il, composé cinq cycles annuels de cantates à Leipzig ; mais nous ne sommes en possession que de trois cycles et de quelques morceaux isolés. Ces cycles commencent respectivement le premier dimanche après la Fête de la Trinité, tout simplement parce que l'entrée en fonction à Leipzig de Bach en l'année 1723 se fit par l'exécution de la cantate 75 «Die Elenden sollen essen» (Les pauvres auront à manger) (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 24). Ceci signifie qu'un cycle de cantate de Bach s'achevait à la Fête de la Trinité de chaque année.

Bach conclut sa première année de fonction à Leipzig par l'exécution d'une cantate datant de l'époque de Weimar (BWV 165) ainsi que par la reprise de la cantate BWV 194 qui avait été créée une bonne demi-année auparavant, à savoir à l'occasion de l'inauguration de l'orgue de Störmthal. À la fin de la deuxième année, le 27 mai 1725, on aurait dû entendre – comme nous l'avons montré au début – une cantate-choral, on entendit cependant la cantate «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» (Le cœur de l'homme est obstiné et craintif) (BWV 176) composée sur un texte de Christiane Mariane von Ziegler. Bach semblait pourtant vouloir parachever quand même sa conception de cycle de cantates-chorals par la cantate BWV 129 ci-présente, qui fut (probablement) exécutée lors de la Fête de la Trinité de l'année suivante. Il les classa et ajouta aussi ultérieurement à ce cycle interrompu une douzaine d'autres cantates-cho-

rals qui avaient été composées plus tard et remplaça ainsi les morceaux composés sur des textes de Ziegler (à l'exception de la cantate BWV 128 dont nous avons parlé auparavant et de la cantate BWV 68).

Quelques-unes d'entre elles, nouvellement composées, renoncent entièrement aux textes libres ou aux textes de choral remaniés et mettent en musique le texte du lied inchangé. Il en est de même pour la cantate «Gelobet sei der Herr, mein Gott». La base de cette cantate est un lied en cinq strophes, issus de la plume de Johann Olearius, qui était membre de cette famille de théologiens et de juristes que l'on rencontraient souvent en Allemagne centrale et à laquelle le prêtre de la Haute cour du Prince de Magdeburg et superintendant général de Halle (1611 – 1684) appartenait également. La «Biblische Erklärung» (Explication biblique) que Martin Petzoldt considère comme la clé qui permet de mieux comprendre le travail de création de Bach au niveau des cantates, provient de la plume de ce Johann Olearius: «La ressemblance des textes mis en musique par Bach avec les interprétations de cette bible donne l'impression que les auteurs des textes qui écrivaient pour Bach, s'étaient servis des passages bibliques cités par Olearius en guise d'explication (dans le sens du principe d'une bible qui fait sa propre exégèse) et les avaient remaniés en poésies de style madrigal» (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, 1999, S. 132).

Le texte du lied de Olearius ne fait pas référence à l'Évangile du jour. Il s'agit plutôt d'une louange à l'adresse de la Trinité divine et ainsi malgré tout adaptée au jour de fête en question, ainsi que les instruments solennels que Bach utilisa dans les mouvements extrêmes. Dans les trois premières strophes, il est question du Père, du Fils et du Saint Esprit, dans les deux suivantes on aborde les différentes dimensions au niveau desquelles la Trinité agit: le temps (éternité), le lieu (dans les airs) ainsi que la chrétienté toute entière.

Le lied était chanté sur une mélodie relativement nouvelle, qui ne fut imprimée qu'en 1698. Elle s'était imposée avec le lied de Johann Heermann «O Gott, du frommer Gott» (Ô Dieu, Ô Dieu pieu); Bach lui consacra dès le début de sa carrière, peu après 1700, une partita choral sur l'orgue. Les trois airs situés au centre de la cantate n'ont gardé aucune réminiscence de cette mélodie. L'air de basse (n° 2) exprime la louange en larges mélismes avec l'unique accompagnement de la basse continue et met l'accent sur d'autres mots-clés comme «erlösen» (racheté) et «Höchstes Gut» (bien suprême). Dans l'air suivant, qui est un mouvement de quatuor, le motif en doubles croches ascendantes et descendantes, revenant constamment, attire l'attention et semble rappeler les langues enflammées, une image qui a été mise en relation avec l'action du Saint-Esprit lors du dimanche précédent, le dimanche de Pentecôte. L'air d'alto suivant est une joyeuse louange en mesures à 6/8.

Le caractère festif de cette cantate couronné par les trompettes et les trombones ne s'impose que dans les mouvements extrêmes. Le chœur introductif est un arrangement de cantus firmus à thème libre; les trompettes ont ici plutôt la mission de marquer les cadences par des accords, mais remplissent dans le choral final la fonction de lien thématique entre les vers chorals interprétés par blocs. Cette pièce finale rappelle vaguement la technique que Bach employa huit années plus tard pour la clôture de son grand Oratorio de Noël (BWV 248, cf. Vol. 76) – qui est également une forme cyclique et une nouvelle preuve de la volonté de Bach de créer quelque chose d'exceptionnel, remplissant ainsi sa mission centrale qui était de composer de la musique encadrant le service religieux.

Manténnos, Señor, en Tu palabra BWV 126

Génesis: para el 4 de febrero de 1725
Destino: Domingo de Sexagésima
Texto: Según una composición de varios cánticos de siete estrofas, habitual en los cancioneros de la época de Bach. Conservadas literalmente: estrofas 1, 6 y 7 (movimientos 1 y 6) y 3 (dentro del movimiento 3); modificadas o ampliadas (por autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 26: 113 – NBA I/7: 157

Las cuatro cantatas de Johann Sebastian Bach reunidas en este CD reivindican su condición de cantatas corales. Es decir que la composición del texto se apoya en un cántico religioso usual. La mayoría de las veces ocurre de forma que el primero y el último movimiento de las cantatas asumían inalterado el texto de una estrofa coral, mientras que en los otros movimientos del texto coral se modificaba generalmente en relación con el Evangelio del domingo. Distinto es el caso de la cantata BWV 128, mientras que la cantata BWV 129 pone en música por una razón extraordinaria el texto coral completo sin parafrasearlo ni añadirle nada.

Bach compuso las cantatas BWV 126, 127 y 128 en el segundo año del ejercicio de su cargo en Leipzig. Entre el 11de junio de 1724 y el 27 de mayo de 1725 quiso interpretar una cantata coral cada domingo y cada día festivo; pero en torno al tiempo de Pascua se veía obligado a interrumpir este propósito. En general se ha aducido como razón para ello la ausencia de un compositor del texto. En busca de la identidad de este poeta, Hans-Joachim Schulze, director del Archivo de Bach en Leipzig, ha recorrido una vía con muchas perspectivas. Era habitual mandar imprimir textos de cantatas para edificar a los fieles, para la oración privada o también para complemento de lectura durante la interpretación. Estos textos de cantatas no se imprimieron de forma individualizada sino en grupos o también por cursos anuales completos. Schulze propone para las cantatas corales un turno bimensual; el selectivo Bach no componía en este caso su música sobre textos ya existentes sino sobre textos nuevos. Descontando desde la última cantata coral interpretada por Bach ("Qué hermoso brilla el lucero del alba" BWV 1, de 25 de marzo de 1725), la cantata interpretada el domingo de Septuagésima, (que cayó en el 28 de enero de 1725) bajo el título "Tengo en Dios el corazón y el alma" BWV 92, pudo haber sido la primera cantata de semejante impresión. Después el poeta tuvo que haberse marchado de Leipzig o haber fallecido, circunstancia que coloca a Schulze en la pista del entonces corrector de la escuela de Santo Tomás Andreas Stöbel fallecido el 31 de enero de 1725 (El mundo de las cantatas de Bach, Volumen 3, 1999, página. 116). La cantata BWV 125 compuesta para la festividad de la Purificación de María (2 de febrero de 1725) (véase EDITION BACHAKADEMIE Vol. 39) así como la presente cantata BWV 126, interpretada el 4 de febrero, serían de esta forma las primeras piezas que Bach habría escrito con conocimiento de la muerte del poeta y de la probable interrupción de su propósito.

El domingo de Septuagésima es el segundo domingo antes del comienzo del período de ayuno de cuarenta días que antecede a la Pascua. Desde él hasta el día de Pascua transcurren aproximadamente sesenta días: de ahí el numeral latino que lo designa. En la misa se leía la parábola del sembrador (Lucas 8, 4-15), en la que Jesús describe como "terreno fértil" a aquellos que escuchan la palabra de Dios con corazón bueno y sincero. El texto coral pide al Señor que proteja este suelo fructífero y lo

guarde en paz. De ahí que la consistencia del cántico no sea poco curiosa de por sí: las primeras tres estrofas proceden de Martín Lutero, y las dos siguientes de Justus Jonas, antes de la traducción que hiciera Lutero al alemán de la antífona "Da pacem Domine" – "Danos la paz" – y sigue otra estrofa de Johann Walter. Las estrofas extremas adquieren incluso un tinte político: mientras que al final se encomiendan expresamente a Dios los príncipes y las autoridades, la primera estrofa toma partido beligerante contra el Papa y los turcos, es decir, contra aquellas amenazas que Lutero consideraba en su tiempo como los peligros que acechaba a una auténtica vida cristiana y que hoy día en la época del Ecumenismo y de la unión de los pueblos en ningún caso deben llevarnos a sacrificar esta cantata en aras de la corrección política.

Musicalmente llama incluso la atención la insólita combinación de que la trompeta interpretada en solitario haya dominado un movimiento de entrada en la-menor, lo que no representa un leve aprisionamiento para el amplio repertorio de tonalidades que normalmente aparecen en Re-mayor (con sostenido) y de este instrumento. El motivo a modo de fanfarria se obtiene de los primeros versos corales; el movimiento coral apoya en polifonía libre al cantus firmus que interpreta el soprano verso a verso. El hecho de que Dios envíe desde arriba su poder se percibe inmediatamente al oído nada más comenzar la siguiente aria de tenor. Así además imprime a la inminente alegría una expresión de gran riqueza cromática. De la misma forma, también en la dramática aria de bajo, número 4, viene marcada la música por una serie de interpretaciones plásticas del texto ("derriba"). En el recitativo (nº 3) que se encuentra en el medio desliza Bach de una forma sumamente refinada una estrofa coral. Y hace que en determinados puntos intervenga adicionalmente al contralto una segunda voz vocal, el tenor, con el engalanado cantus firmus. Después de interpretar un verso coral, éste continúa el recitativo hasta que la voz del contralto entre de igual forma en el segundo verso. Y así continúa alternándose hasta el final de este movimiento. El significado del otro recitativo de esta cantata (nº 5) estriba por el contrario en el retorno del contenido a la parábola descrita en el Evangelio y lógicamente Bach no renuncia a visualizar el "todo su fulgor" conjurado en el texto incluso en este marco tan modesto.

*

Señor Jesucristo, verdadero hombre y Dios BWV 127

Génesis: para el 11 de febrero de 1725
Destino: Domingo de Estomihi
Texto: Según la canción del mismo comienzo de Paul Eber (1562). Conservadas literalmente: estrofas 1 y 8 (movimientos 1 y 5); modificadas (por autor desconocido): estrofas 2 a 7 (movimientos 2 a 4).
Ediciones completas: BG 26: 135 – NBA I/8.1, 107

El domingo que sigue al de Sexagésima lleva el apellido de "Estomihi". Con esta palabra comienza el introito latino de la misa de este día: "Esto mihi in Deum protectorem" – "Sé para mí una roca protectora..." (salmo 31). Bach combinó con el domingo de Estomihi también un acontecimiento biográfico decisivo: dos años antes de la interpretación de la presente cantata coral, había depositado Bach este mismo domingo en Leipzig sus piezas de examen con las cantatas BWV 22 y 23 (véase volumen 7 y 8) y de esta forma había convencido al Consistorio de la ciudad sobre su concepción tan especial de la música litúrgica.

Con el Evangelio del domingo (Lucas 18, 31 – 45: anuncio de la Pasión y curación de un ciego) tiene muchas conexiones el texto coral, tanto el original como tam-

bién el modificado, las cuales se refuerzan con vínculos musicales. En el movimiento de entrada de grandes dimensiones que así mismo tienen carácter contenido monta Bach adicionalmente como "enigma teológico " (M. Petzoldt) el Cantus firmus instrumental de la Pasión "Cristo, Cordero de Dios ", como proclamación de su pasión y muerte. El canto se deja oír en valores de notas prolongadas tanto en el preámbulo como en los intermedios, siendo interpretado primero por los instrumentos de arco y soportado después también por el oboe y las flautas dulces, para combinarse con el material temático del otro coral que sirve de antecedente a la cantata. De manera semejante había tejido ya Bach el canto de la Pasión en su época de Mühlhausen con un movimiento de distinto contenido: la súplica de misericordia "Kyrie eleison" (BWV 233a, véase Vol. 71).

Es digno de tenerse en cuenta en el siguiente recitativo de tenor, junto a otros muchos detalles típicamente bachianos la interpretación del texto, la vinculación de los últimos versos con el gesto musical del aria de soprano subsiguiente. En el oboe solista con instrumentos de arco punteados y acordes de flauta impactados... suenan las campanas fúnebres ya antes de que se hable de ellas en el texto (un paralelo de ellas se encuentra en la oda funeraria BWV 198, movimiento 4, volumen 60). Bach conecta con una imagen del Juicio Final (nº 4): suena la trompeta y se derrumba la estructura del mundo. A continuación hace la mutación el bajo pasando a la "Vox Christi" para anunciar el futuro en forma de *arioso* ("enverdad, enverdad") al fiel que se encuentra a las puertas del juicio. De ahí que las turbulencias instrumentales adquieran ahora un carácter alegremente excitado. El hecho de que Bach interprete en el coral de cierre la "fe firme" con una marcada conducción de las voces y armonice en forma de elegía el "bendidamente durmanos", forma parte de las evidencias incomprensibles de un arte que ya se pone al servicio de la proclamación de la Palabra sin ningún tipo de vanidad.

*

En la Ascensión de Cristo sólo BWV 128

Génesis: para el 10 de mayo de 1725
Destino: Festividad de la Ascensión de Cristo
Texto: Christane Mariane von Ziegler (impreso en 1728). Movimiento 1: estrofa 1 del cántico del mismo comienzo original de Ernst Sonnemann (1661, según Josua Wegelin, 1636). Movimiento 5: estrofa 4 del cántico "Oh Jesús, mi gozo" de Matthäus Avenarius (1673).
Ediciones completas: BG 26: 163 – NBA I/12: 103

Esta cantata no es propiamente una cantata coral sino que pone música a partes de un texto de Christiane Mariane von Ziegler (sobre esta persona véase Volumen 22). La pieza se sitúa orgánicamente en la serie de textos utilizados después de la ruptura del curso anual de cantatas corales. Sin embargo en contraposición a la mayor parte de las demás cantatas de este tipo, Bach no las sustituye posteriormente por otra nueva cantata coral, "auténtica"; tal vez le baste el gran coro de entrada vinculado al coral como acreditación de pertenencia al género.

El coral "En la Ascensión de Cristo sólo" se cantaba al estilo del conocido cántico de gloria "Sólo a Dios gloria en las alturas". Los cinco primeros tonos de esta canción deben oírse en la línea de un motivo interpretado al comienzo. El tema de la fuga subsiguiente introducida por los primeros violines contiene la melodía completa del primer verso del coral. Éste es interpretado a continuación por el soprano y apoyado por las voces bajas que se apoyan temáticamente en el movimiento instrumental concertante.

Ya en el preámbulo del aria de bajo nº 3 anuncia que Jesús está sentado a la derecha del Padre... Bach utiliza el instrumento "regio" que es la trompeta y desvela un gesto muy marcado a modo de fanfarria de "ascensión al cielo". Pero de pronto esta pieza afirmativa se transforma en un recitativo meditabundo; se trata de la seguridad interrogativa en la que el creyente puede emprender el seguimiento de Cristo. En este punto, como sospecha Alfred Dürr (Las Cantatas, 1995, página 375), Bach mismo ha insertado los versos textuales "Donde mi Salvador vive" con el fin de unir entre sí dos movimientos separados del texto de Ziegler.

En contraste con el ritornello que reaparece, sigue un dueto más bien íntimo cuya voz de solo describe Bach en la partitura con "Órgano". En todo caso, en el movimiento vocal se encuentra esta parte en la voz del oboe; finalmente la envergadura requerida es realizable con el oboe d'amore; de esta forma se inserta aquí este movimiento. Al final de la cantata sitúa Bach una estrofa del cántico "Oh Dios, Dios de piedad"; ya de por sí esta diferencia con el coro de entrada contradice el carácter de una cantata coral que siempre hace referencia a un sólo coral. En todo caso: el alto posicionamiento y el festivo revestimiento instrumental con trompetas obligadas contribuyen de nuevo a dar realce al carácter solemne que corresponde a la festividad de la Ascensión de Cristo.

*

Alabado sea el Señor mi Dios BWV 129

Génesis: para el 16 de junio de 1726 (probablemente).
Destino: Festividad de la Santísima Trinidad
Texto: Johann Olearius (1665)
Ediciones completas: BG 26: 187 – NBA I/15: 39

Si los músicos de la época de Bach estaban obligados a componer periódicamente cantatas para la ordenación del servicio religioso, cultivaban esta pieza habitualmente en cursos anuales. Estos cursos anuales podían guiarse por el año litúrgico que, a diferencia del año natural, dura desde el primer domingo de Adviento hasta el día de los Santos. Según relata el autor de la necrología. Johann Sebastian Bach debió haber compuesto en Leipzig cinco cursos anuales de cantatas; pero de ellas sólo han llegado hasta nosotros tres cursos anuales y algunas piezas aisladas. Estos cursos anuales comienzan cada uno con el primer domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad, simple y llanamente porque Bach había iniciado el ejercicio de su cargo en Leipzig este domingo del año 1723 con una interpretación de la cantata 75 "Los indigentes habrán de comer " (véase EDITION BACHAKADEMIE Volumen 24). Esto significa que cada fiesta de la Santísima Trinidad finalizaba un curso anual de cantatas de Bach.

A su primer año de servicio en Leipzig puso fin Bach con la interpretación de una cantata de Weimar (BWV 165) así como la nueva interpretación de la cantata BWV 194 que tuvo su origen un semestre largo antes con motivo de la consagración del órgano en Störmthal. Al final del segundo año, el 27 de mayo de 1725, habría tenido su origen – tal como se ha indicado al principio – una cantata coral, si bien la que se interpretó fue la cantata "Cosa es obstinada y apocada" (BWV 176) sobre un texto de Christiane Mariane von Ziegler. Pero lo que obviamente pretendía Bach con la presente cantata BWV 129 interpretada (probablemente) para la fiesta de la Santísima Trinidad del año siguiente, era completar la idea del curso anual de cantatas corales. Posteriormente las asignó, igual que otra docena de cantatas corales compuestas posteriormente, al curso anual interrumpi-

do, y sustituyó con ellas las piezas sobre textos de Ziegler (con excepción de la cantata anteriormente comentada BWV 128 y de la cantata BWV 68).

Para ello, algunas de estas cantatas de nueva composición prescinden totalmente de textos libres o compuestos a imitación del texto coral, e interpretan musicalmente el texto del cántico sin cambio alguno. Lo mismo sucede con la cantata "Alabado sea el Señor". Se basa en un cántico de cinco estrofas de Johann Olearius, que era un miembro de aquella familia de teólogos y juristas ampliamente extendida en la Alemania Central, y a la que también pertenecía su homónimo el predicador principal de la corte del príncipe de Magdeburgo y superintendente general de Halle (1611 – 1684). De la pluma de este Johann Olearius salió aquella "explicación bíblica", que Martín Petzoldt considera la clave para el entendimiento de la creación bachiana de cantatas: "La cercanía de los textos musicados por Bach respecto a las interpretaciones de esta Biblia dan pie a la impresión de que los autores de los textos de Bach no habrían hecho otra cosa que dar forma de composición poética madrigal a los pasajes bíblicos aducidos por Olearius a modo de explicación (en el sentido del principio de la autointerpretación de la Biblia)" (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 3, 1999, página 132).

El texto del cántico de Olearius no hace ninguna referencia al Evangelio del día. Se trata de un cántico de alabanza a la Divina Trinidad y por tanto está adaptado a la festividad de manera semejante a lo que sucede con el instrumentario festivo utilizado por Bach en los movimientos extremos. En las tres primeras estrofas trata del Padre, Hijo y Espíritu Santo, y en las dos siguientes se alude a las dimensiones en las que actúa la Trinidad: tiempo (eternidad), espacio (todos los ámbitos), y toda la Cristiandad. Se cantaba el cántico sobre una melodía relativamente nueva que se imprimió en 1698. Ésta se había difundido en unión del cántico de Johann Heermann "Oh Dios, Dios de piedad"; Bach le había dedicado ya al comienzo de su andadura poco después del año 1700 una partida coral para órgano. Ningún tipo de alusiones musicales a esta melodía muestra a las tres arias en el centro de la cantata. El aria de bajo (nº 2) viene a expresar la alabanza con simple acompañamiento de continuo en amplios melismas y acentúa otras palabras clave como "redimir" y "Supremo bien". En el aria siguiente, un movimiento de cuarteto, llama la atención un motivo de corcheas que se repite incesantemente en forma ascendente y descendente y que puede recordar las lenguas de fuego, una imagen que el domingo anterior se ponía en combinación con la festividad de Pentecostés y la acción del Espíritu Santo. La siguiente aria de contralto es una jubilosa canción de alabanza en compás de 6/8.

Sólo en los movimientos extremos viene a manifestarse el esplendor de la orquesta festiva coronada con timbales y trompetas. El coral de entrada es una reelaboración de tema libre del Cantus firmus; si las trompetas tienen aquí más bien la misión de marcar en acordes las cadencias, en el coral final reciben la función temática entre los versos corales interpretados a modo de bloques. Esta pieza final recuerda de lejos la técnica con la que Bach hará que suene ocho años y medio después su gran Oratorio de Navidad (BWV 248, véase volumen 76), el cual también tiene forma cíclica, con lo que se ratifica la voluntad de Bach de crear algo extraordinario para la importantísima y central misión que en su opinión corresponde a la música en el contexto del servicio religioso.

hänssler CLASSIC
P.O.Box
D-71087 Holzgerlingen/Germany
www.haenssler-classic.com
classic@haenssler.de

© 2010 hänssler CLASSIC im SCM-Verlag GmbH & Co. KG