hänssler CLASSIC

Geistliche Kantaten
Church Cantatas

Vol. 41-60

Vol. 41

Kantaten • Cantatas

BWV 130-132

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 130-132), Friedrich Mauermann (BWV 130), Heinz Jansen (BWV 131)

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 130: Januar/Februar 1974, BWV 131: Januar 1975, BWV 132: September 1976 /Januar/April 1977

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, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Herr Gott, dich loben alle wir *BWV 130 (16'23)*

Lord God, we praise thee ev'ry one • Seigneur Dieu, nous te louons tous • Señor Dios, a Ti todos Te alabamos

Kathrin Graf - soprano • Gabriele Schnaut - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Tromba • Hans-Joachim Schmukalla - Timpani • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz, Hedda Rothweiler - Oboe • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom, Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir *BWV 131 (23'18)*

From the depth now do I call, Lord to thee • Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur • Desde la profundidad clamo a Ti, Señor

Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Günther Passin - Oboe • Hermann Herder - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn *BWV 132 (21'02)*

Make ready the pathways, make ready the road • Préparez les chemins, préparez la voie • Preparad los caminos, preparad el sendero

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Ingo Goritzki - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 130) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 130 **„Herr Gott, dich loben alle wir“** 16:23

No. 1	Coro:	Herr Gott, dich loben alle wir	1	3:47
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt	2	1:14
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Der alte Drache brennt vor Neid	3	4:16
	Tromba I-III, Timpani, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S, T):	Wohl aber uns, daß Tag und Nacht	4	1:31
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Laß, o Fürst der Cherubinen	5	4:24
	Flauto, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Choral:	Darum wir billig loben dich	6	1:11
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 131 **„Aus der Tiefen rufe ich, Herr zu dir“** 23:18

No. 1	Sinfonia e Coro:	Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir	7	4:49
	Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Arioso (B) con Choral:	So du willst, Herr, Sünde zurechnen	8	4:09
	Oboe, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Coro:	Ich harre des Herrn, meine Seele harret	9	3:24
	Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (T) con Choral:	Meine Seele wartet auf den Herrn	10	5:39
	Violoncello, Organo			
No. 5	Coro:	Israel hoffe auf den Herrn	11	5:17
	Oboe, Violino, Viola I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 132 **„Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“** 21:02

No. 1	Aria (S):	Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!	12	7:33
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (T):	Willst du dich Gottes Kind und Christi Bruder nennen	13	2:29
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Wer bist du? Frage dein Gewissen	14	3:16
	Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen	15	2:30
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (A):	Christi Glieder, ach bedenket	16	4:14
	Violino solo, Violoncello, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ertöt uns durch dein Güte	17	1:00
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 130, 131, 132 60:43

BWV 130

1. Coro

Herr Gott, dich loben alle wir
Und sollen billig danken dir
Für dein Geschöpf der Engel schon,
Die um dich schwebn um deinen Thron.

2. Recitativo

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,
Wie Gott sich zu uns Menschen neigt,
Der solche Helden, solche Waffen
Vor uns geschaffen.
Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;
Ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gericht',
Daß sie, Herr Christe, um dich sein
Und um dein armes Häufelein:

Wie nötig ist doch diese Wacht
Bei Satans Grimm und Macht?

3. Aria

Der alte Drache brennt vor Neid
Und dichtet stets auf neues Leid,
Daß er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist,
Bald braucht er List,
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

1. Chorus

Lord God, we praise thee ev'ry one
And shall give willing thanks to thee
For this thy work, the angels, now,
Which round thee flock about thy throne.

2. Recitative

Their radiance and lofty wisdom show
How God doth to us mortals bend,
Who such defenders, such great armor
For us hath fashioned.
In praising him they take no rest;
Their whole endeavor hath but one intent,
That they, Lord Christ, round thee be
And round thy wretched company:

How needed is indeed this care
Midst Satan's rage and might?

3. Aria

The ancient serpent burns with spite,
Contriving e'er to bring new pain,
To bring our little band division.
He seeks to crush what God doth own,
And ply deceit,
For he no rest or slumber knoweth.

1. Chœur

Seigneur Dieu, nous te louons tous
Et nous te remercions justement
Pour les créatures que sont les anges
Qui planent dans les airs autour de ton trône.

2. Récitatif

Leur éclat brillant et leur grande sagesse montrent
Comment Dieu se penche vers les hommes
Lui qui créa de tels héros, de telles armes
Pour nous.
Ils ne se reposent pas pour sa gloire;
Toute leur application se concentre
Uniquement à t'entourer, toi,
Seigneur Jésus-Christ et cette poignée de pauvres créatures:
Combien nécessaire est pourtant cette garde
Face à la fureur et à la puissance de Satan?

3. Air

Le vieux Dragon brûle d'envie
Et prépare constamment une nouvelle souffrance
Pour diviser ces pauvres créatures.
Il aimerait exterminer ce qui est à Dieu.
Il a recours tantôt à la ruse
Car il ne connaît ni trêve ni repos.

1. Coro

Señor Dios, a Ti todos Te alabamos
Y prontos debemos estar a darte gracias
Por haber creado a los ángeles
Que junto a Tu trono Te rodean.

2. Recitativo

Su brillante refulgir y gran sabiduría muestra
Cómo Dios hacia nosotros, los hombres, se inclina,
Que semejantes héroes, semejantes armas
Ante nosotros ha creado.
Por su Gloria no descansan;
Todos sus esfuerzos dirigidos están
A estar junto a Ti,
Señor Cristo,
Y junto a Tu pobre rebaño:
¡Cuán necesaria esta guarda es
Por causa de la furia y el poder de Satán!

3. Aria

La vieja serpiente de envidia arde
Y piensa cómo poder dañar
Separando al pequeño rebaño.
Anular quisiera cuanto Dios es,
Pronta está a emplear la sagacidad
Pues no conoce descanso ni paz.

4. Recitativo

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht
Die Schar der Engel wacht,
Des Satans Anschlag zu zerstören!
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.
Wenn dort die Glut
In Babels Ofen keinen Schaden tut,
So lassen Gläubige ein Danklied hören,
So stellt sich in Gefahr
Noch itzt der Engel Hülfe dar.

5. Aria

Laß, o Fürst der Cherubinen,
Dieser Helden hohe Schar
Immerdar
Deine Gläubigen bedienen,
    Daß sie auf Elias Wagen
    Sie zu dir gen Himmel tragen.

6. Choral

Darum wir billig loben dich
Und danken dir, Gott, ewiglich,

Wie auch der lieben Engel Schar
Dich preisen heut und immerdar.

Und bitten dich, wollst allezeit
Dieselben heißen sein bereit,
Zu schützen deine kleine Herd,
So hält dein göttlichs Wort in Wert.

4. Recitative 4

Well though for us that day and night
The host of angels watch,
That Satan's onslaught might be broken!
A Daniel who amidst the lions sits
Doth learn how him the hand of angels guards.
As once the coals
In Babel's furnace did no injury,
So let the faithful raise their thankful voices,
That still in danger's midst
E'en now the angel's help comes forth.

5. Aria 5

Let, O Prince of holy Cherubs,
This heroic lofty throng
Evermore
O'er thy faithful flock be tending;
    That they on Elijah's chariot
    Them to thee in heaven carry.

6. Chorale 6

For this we give thee willing praise
And give thee thanks, God, evermore,

Just as thine own dear angel host
Thee laud today and ever shall.

And ask that thou shouldst ever wish
To order them to be prepared
To shelter this thy tiny flock,
Which keeps thy sacred word intact.

4. Récitatif

Mais quel bienfait pour nous que jour et nuit
La légion des anges monte la garde,
Pour détruire l'offensive de Satan!
Un Daniel dans la fosse des lions
A fait l'expérience de la protection des anges.
Lorsque les flammes brûlantes
De la fournaise de Babylone ne font plus de dégâts,
Les croyants font entendre un chant d'actions de grâces,
Voilà comment dans le danger
La protection des anges se présente encore maintenant.

5. Air

Ô prince des Chérubins,
Laisse servir cette noble légion de héros
À jamais
Ceux qui croient en toi;
    Fais qu'elle les transporte vers le ciel
    Dans le char d'Élie.

6. Choral

C'est pourquoi, il n'est que justice que nous te louons
Que nous te rendions des actions de grâces, à toi,
    Dieu, éternellement
Comme la légion aimable des anges,
Que nous te glorifions aujourd'hui et à jamais.

Et nous te prions, demande-leur
D'être en tous temps prêts
À défendre ton petit troupeau,
Ainsi ta parole divine restera pérenne.

4. Recitativo

¡Gracias que de día y de noche
El ejército de los ángeles protege
Y pronto está a destruir los ataques de Satán!
Daniel, estando con los leones,
Percibió cómo la mano del ángel lo protegía.
Y porque las ascuas
Del horno de Babilonia ningún daño hacían,
Entonan los creyentes un cántico de gratitud,
Así pues, en los momentos de peligro,
Como ahora, auxilian los ángeles.

5. Aria

Deja, oh príncipe de los querubines,
A este heroico y alto ejército
Por siempre
A tus creyentes auxiliar;
    Que en el carro de Elías ellos
    A los creyentes al cielo, hacia ti, conduzcan.

6. Coral

Por eso de grado Te alabamos
Y te damos gracias, Dios, eternamente,

Como también el amoroso ejército angelical
Te alaba hoy y por siempre.

Y te pedimos que en todo tiempo
Los ángeles siempre preparados estén
A proteger a tu pequeño rebaño
De modo que Tu divina palabra se cumpla.

BWV 131

1. Coro

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken
auf die Stimme meines Flehens!

2. Arioso con Choral

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen? Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf daß ich nicht mit großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.

3. Coro

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

1. Chorus 7

From the depth now do I call, Lord, to thee.
Lord, hear my voice's crying, and let thine ears
consider well the voice of my complaining.

2. Arioso and Chorale 8

If thou wilt, Lord, mark what is sinful, Lord, who will abide it? For with thee there is forgiveness, that we might fear thee.

Have mercy on me in such grief,
Remove it from my bosom,
Because thou hast now paid for it
On wood with pains of dying.
So that I might with grievous woe
Within my sinful state not die,
Nor give up hope forever.

3. Chorus 9

I wait for the Lord, this my spirit waiteth, and I put trust in his word.

1. Chœur

Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur.
Seigneur, entends ma voix, prête ton oreille
À mes supplications!

2. Arioso avec Choral

Selon ta volonté, Seigneur, fais le compte des péchés, Seigneur, qui donc résisterait? Car auprès de toi, il y a le pardon afin que l'on te craigne.

Aie pitié de moi écrasé d'un tel fardeau
Sors-le de mon cœur
Puisque tu l'as expié
Sur la croix par tes douleurs d'agonie,
Afin que je ne meure pas
En grandes douleurs dans mes péchés
Et que je ne désespère pas éternellement encore.

3. Chœur

J'attends avec impatience le Seigneur, mon âme espère en lui et j'espère en sa parole.

1. Coro

Desde la profundidad clamo a Ti, Señor.
¡Señor, escucha mi voz, deja que tus oídos atiendan a la voz de mis suplicas!

2. Arioso con Coral

Si quieres, Señor, tomar en cuenta las culpas, Señor ¿quién podrá resistir? Pues junto a Ti está el perdón, para que seas temido.

Apiádate de mí en semejante congoja,
Quítala de mi corazón,
Pues Tú la has expiado
Con angustias mortales en el madero.
Para que, con gran aflicción,
No sucumba yo en mis pecados,
Ni me desanime eternamente.

3. Coro

Yo espero al Señor, mi alma espera,
y yo confío en su palabra.

4. Aria con Choral

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.

Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.

4. Aria and Chorale 10

This my spirit waiteth for the Lord before one morning watch until the next watch.

Especially that in my heart,
As I have long lamented,
I, too, an anxious sinner am,
Who is by conscience rankled,
And would so glad within thy blood
From sinfulness be washed and pure
Like David and Manasseh.

5. Coro

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.
Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

5. Chorus 11

Israel, trust now in the Lord; for with the Lord there is mercy, and much redemption with him.
And shall Israel deliver from all of her transgressions.

BWV 132

1. Aria

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn!
Bereitet die Wege
Und machet die Stege
Im Glauben und Leben
Dem Höchsten ganz eben,
Messias kömmt an!

1. Aria 12

Make ready the pathways, make ready the road!
Make ready the pathways
And make ev'ry byway
In faith and in living
Now smooth for the Highest,
Messiah shall come!

4. Air avec choral

Mon âme attend le Seigneur d'une veille matinale à l'autre.

Et puisque je sais très bien,
Comme je viens de le déplorer,
Que je suis un pécheur affligé,
Qui est rongé par sa conscience.
Je voudrais tant être lavé,
Dans ton sang, de tous mes péchés
Comme David et Manassé.

5. Chœur

Israël espère en Dieu: car la grâce et le rachat sont dans l'Éternel.
Et il rachètera Israël de tous ses péchés.

4. Aria con Coral

Mi alma aguarda al Señor como centinela de una aurora a otra.

Y como en lo más recóndito de mí,
tal como antes lamentara,
soy un acongojado pecador,
a quien su conciencia carcome,
y quisiera fervientemente, en Tu sangre,
ser lavado de los pecados
como David y Manasés.

5. Coro

Israel, confía en el Señor; pues en el Señor está la gracia y mucha redención junto a Él.
Y Él liberará a Israel de todas sus culpas.

1. Air

Préparez les chemins, préparez la voie!
Préparez les chemins
Et aplanissez les allées
Dans la foi et la vie
Pour le Très-Haut,
Que vienne le Messie!

1. Aria

¡Preparad los caminos, preparad el sendero!
¡Preparad los caminos
Y construid las vías
En fe y vida
Al Altísimo,
El Mesías llega!

2. Recitativo

Willst du dich Gottes Kind
und Christi Bruder nennen,
So müssen Herz und Mund
den Heiland frei bekennen.
Ja, Mensch, dein ganzes Leben
Muß von dem Glauben Zeugnis geben!
Soll Christi Wort und Lehre
Auch durch dein Blut versiegelt sein,
So gib dich willig drein!
Denn dieses ist der Christen Kron und Ehre!
Indes, mein Herz, bereite
Noch heute
Dem Herrn die Glaubensbahn
Und räume weg die Hügel und die Höhen,
Die ihm entgegen stehen!
Wälz ab die schweren Sündensteine,
Nimm deinen Heiland an,
Daß er mit dir im Glauben sich vereine!

3. Aria

Wer bist du? Frage dein Gewissen,
Da wirst du sonder Heuchelei,
Ob du, o Mensch, falsch oder treu,
Dein rechtes Urteil hören müssen.
Wer bist du? Frage das Gesetze,
Das wird dir sagen, wer du bist:
Ein Kind des Zorns in Satans Netze,
Ein falsch- und heuchlerischer Christ.

2. Recitative

If thou wouldst call thyself God's child and Christ's
own brother,
Then freely thy heart and mouth the Savior must
acknowledge.
Yes, man, thy life entirely
Must by its faith give constant witness!
If Christ's own word and teaching
E'en through thy blood is to be sealed,
Thyself then willing give!
Because this is the Christian's crown and glory.
Meanwhile, my heart, make ready,
Today yet,
To God the way of faith
And clear away the high hills and the mountains
Which in the path oppose him!
Roll back the heavy stones of error,
Receive thy Savior now,
That he with thee in faith may be united!

3. Aria

Who art thou? Question thine own conscience,
Thou shalt without hypocrisy,
If thou, O man, art false to hear now.
Thy proper judgment have to hear now.
Who art thou? Question the commandment
Which will then tell thee who thou art,
A child of wrath in Satan's clutches,
A Christian false and hypocrite.

2. Récitatif

Si tu veux qu'on te nomme fils de Dieu et frère
du Christ,
Ton cœur et ta bouche devront professer
librement le Sauveur.
Oui, être humain, ta vie entière
Devra porter témoignage de ta foi!
Si la parole et l'enseignement du Christ
Doivent être aussi scellés par ton sang,
Alors montre ta bonne volonté!
En effet ceci est la couronne et l'honneur d'un chrétien.
En attendant, mon cœur, prépare
Dès aujourd'hui
La voie de la foi dans le Seigneur
Et fais disparaître les collines et les sommets
Qui pourraient se dresser sur son chemin!
Fais rouler les lourdes pierres du péché,
Accepte ton Sauveur
Pour qu'il s'unisse à toi dans la foi!

2. Recitativo

Si quieres nombrarte hijo de Dios
y hermano de Cristo,
El corazón y la boca al Salvador
han de confesar.
¡Sí, hombre, toda tu vida
Ha de manifestar la fe!
¡Para que la Palabra y la doctrina de Cristo
También por medio de tu sangre confirmada sea,
Date a ello de fervorosamente!
Pues ésta es la corona y el honor de los cristianos.
¡Y tu, mi corazón, prepara
Hoy aún
El camino de la fe al Señor
Y allánale los collados y altozanos
Que ante El se hallen!
¡Arroja las pesadas piedras del pecado,
Acepta a tu Salvador,
Para que El contigo en la fe uno sea!

3. Air

Qui es-tu? Demande ta conscience,
Tu l'apprendras là sans détours hypocrites,
Que tu sois, ô être humain, faux ou fidèle,
Ton juste jugement.
Qui es-tu? Demande à la loi,
Elle te dira qui tu es,
Un enfant de la colère dans les rets de Satan,
Un faux chrétien et hypocrite.

3. Aria

¿Quién eres tú? Pregunta tu conciencia,
Entonces, sin engaño,
Oh tu, oh hombre, falso o fiel,
Habrás de oír tu justo juicio,
¿Quién eres tú? Pregunta la ley,
Entonces se te dirá quién eres tú,
Un hijo de la ira en las redes de Satán,
Un falso e hipócrita cristiano.

4. Recitativo

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen,
Ich habe dich bisher nicht recht bekannt.
Ob Mund und Lippen gleich dich Herrn und Vater nennen,
Hat sich mein Herz doch von dir abgewandt.
Ich habe dich verleugnet mit dem Leben!
Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben?
Als, Jesu, mich dein Geist und Wasserbad
Gereiniget von meiner Missetat,
Hab ich dir zwar stets feste Treu versprochen;

Ach! aber ach! der Taufbund ist gebrochen.
Die Untreu reuet mich!
Ach Gott, erbarme dich,
Ach hilf, daß ich mit unverwandter Treue
Den Gnadenbund im Glauben stets erneue!

4. Recitative 15

I will, my God, to thee make free confession,
I have not thee till now in truth confessed.
Although my mouth and lips have named thee Lord and Father,
My heart ne'erless hath from thee turned away.
I have thee disavowed within my living!
How canst thou then for me good witness offer?
When, Jesus, me thy Spirit's waters bathed
And made me clean of all my sinful deeds,
I did in truth swear constant faith unto thee;

Ah! Ah, alas! Baptism's bond is broken.
I rue my faithlessness!
Ah, God, be merciful,
Ah, help that I with loyalty unswerving
The bond of grace through faith renew forever!

5. Aria

Christi Glieder, ach bedenket,
Was der Heiland euch geschenket
Durch der Taufe reines Bad!
Bei der Blut- und Wasserquelle
Werden eure Kleider helle,
Die befleckt von Missetat.
Christus gab zum neuen Kleide
Roten Purpur, weiße Seide,
Diese sind der Christen Staat.

5. Aria 16

Christ's own members, ah; consider
What the Savior you hath granted
Through baptism's cleansing bath!
By this spring of blood and water
Are your garments all made radiant
Which were stained by sinful deeds.
Christ then gave as your new raiment
Chrimson purple, silken whiteness,
These now are the Christians' dress.

4. Récitatif

Je veux, mon Dieu, te professer librement,
Je t'ai méconnu jusqu'à présent.
Bien que ma bouche et mes lèvres te nommaient
Seigneur et Père,
Mon cœur s'est pourtant éloigné de toi.
Je t'ai renié avec ma vie!
Comment pourrais-tu dire du bien de moi?
Jésus, lorsque ton esprit et le bain d'eau
Me purifieront de mes méfaits,
Je t'ai certes promis fidélité immuable;

Hélas! mais hélas! Le lien du baptême est rompu.
Je me repens de mon infidélité!
Hélas Dieu, aie pitié de moi,
Hélas, aide-moi à renouveler le lien de grâce
Dans la foi, par une fidélité à toute épreuve!

5. Air

Ô membres du Christ, pensez
À ce que le Sauveur vous offre
Par le bain purifiant du baptême!
Par la source de sang et d'eau,
Vos habits s'éclairciront
Ceux qui sont entachés par vos méfaits.
Christ ajouta aux nouveaux vêtements
Le pourpre rouge, la soie blanche,
Ce sont les couleurs des chrétiens.

4. Recitativo

A Ti, Dios mío, libremente confesarte quiero,
Pues hasta ahora no Te he confesado justamente.
Aunque la boca y los labios juntos Señor y Padre Te
nombren,
Mi corazón se a apartado de Ti.
¡Con la vida te he negado!
¿Cómo podrás dar buen testimonio de mí?
Cuando Jesús con Tu Espíritu y bautizo
Me libró de mis miserias
Verdaderamente Te prometí firme fidelidad por
siempre;
¡Ay, ay! La alianza del bautismo quebrada está.
¡Me arrepiento de la infidelidad!
¡Ay, Dios, ten piedad,
Ay, haz que yo con permanente fidelidad
Constantemente renueve en la fe la alianza de la Gracia!

5. Aria

¡Miembros de Cristo, ay, considerad
Lo que el Salvador os ha dado
Por medio de la pura inmersión del bautismo!
Por medio de la fuente de agua y de sangre
Vuestras vestimentas se purifican,
Vuestras vestimentas ensuciadas por el pecado.
En tanto nueva indumentaria Cristo nos dio
Roja púrpura y blanca seda,
Este es el estado de los cristianos.

6. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu leben mag
Wohl hie auf dieser Erden,
Den Sinn und Begehrden
Und Gdanken habn zu dir.

6. Chorale

Us mortify through thy kindness,
Arouse us through thy dear grace;
The ancient man make weaker,
So that the new may live
E'en here while on earth dwelling,
His mind and ev'ry yearning,
His thoughts inclined 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".

6. Choral

Fais nous périr par ta bonté,
Réveille-nous par ta grâce;
Blesse le vieil homme
Pour que le nouveau puisse vivre
Dans le bonheur sur cette terre,
Notre cœur et nos désirs
Et nos pensées se dirigent vers toi.

6. Coral

Mortifícanos por Tu bondad,
Despiértanos por Tu Gracia;
Al viejo hombre le duele
Que el nuevo hombre viva
Aquí, en esta misma tierra,
El tener el sentido y los anhelos
Y los pensamientos puestos en Ti.

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

Herr Gott, dich loben alle wir BWV 130

Entstehung: zum 29. September 1724
Bestimmung: zum Michaelisfest
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Paul Eber (1554, nach „Dicimus gratias tibi“ von Philipp Melanchthon, 1539). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 11, 12 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 10 (Sätze 2 bis 5)
Gesamtausgaben: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Die Kantaten zum Fest des Erzengels Michael gehören zu den wirkungsvollsten Stücken, die Bach zur Kantatenliteratur beigesteuert hat. Das mag verwundern, da dieses Fest selbst im kirchlichen Leben heute kaum eine Rolle mehr spielt. Zu Bachs Zeit war das anders. Insbesondere in Deutschland galt der Erzengel als volkstümliche Figur (daher der „deutsche Michel“); am Michaelistag wurden Steuern bezahlt, und seit dem Mittelalter wußte jedermann, der von diesem Tag sprach, daß es sich um den 29. September handelte (s. auch die Einführung zur Michaeliskantate BWV 19 „Es erhub sich ein Streit“, EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 6).

Gelesen wurde im Gottesdienst dieses Feiertages aus der Offenbarung. Diese Schrift berichtet in Kap. 12, 7 ff., im Zeichen des Kampfes Satans gegen das Volk Gottes, vom siegreichen Kampf des Erzengels gegen den Drachen, der auch als Schlange, Teufel oder Satan bezeichnet wird und damit eine Fülle von Konkordanzen und Assoziationen auslöst, etwa in das Buch Daniel. Aus diesem Text erklärt sich unmittelbar die musikalische Faktur von Bachs Kantaten zum Michaelisfest (neben BWV 130 noch 19, 149 und 50) mit der starken Bläserbesetzung. Nicht nur läßt sich mit Pauken und Trompeten der Sieg des Gottesvolkes feiern, sondern auch das Schlachtengetümmel abbilden, wie etwa im Eingangschor der Kantate BWV 19. Bei der vorliegenden, 1724 musizierten Kantate handelt es sich um eine Choralkantate; während der Text des langen Liedes von Paul Eber die genannten Konkordanzen und Assoziationen weidlich ausschöpft, gelingt Bach das Kunststück, die scheinbar so enge Bindung an Text und Musik des Chorals in den gewohnten Kontext zu bringen. Die Kantate beginnt in einer Art mehrchörigem Festkonzert über einen Baß, dessen Bewegung das Hin- und Herwogen des Kampfes ebenso noch ahnen läßt wie die Führung der Vokalstimmen, die den zeilenweise vom Sopran vorgetragenen Cantus firmus grundieren. Nach dem ersten Rezitativ, das die Rolle der Engel beschreibt, setzt mit einer Siegesfanfare die Baß-Arie (Nr. 3) ein. Auch in diesem Stück scheint die Besetzung beide Aspekte zu bezeichnen: Kampf und Gefahr hier, Sieg und Triumph dort; Bach hat die Trompeten bei einer späteren Aufführung durch Streicher ersetzt.

Einen maximalen Kontrast hierzu schafft Bach mit dem folgenden Rezitativ, einem streicherbegleiteten Duett, dessen Text Schutz durch die Hand des Engels verheißt – eine ähnliche Funktion erfüllte die herrliche Tenor-Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir“ mit instrumentalem Cantus firmus in Kantate BWV 19. Ebenfalls dem Tenor hat Bach die folgende Arie zugewiesen – eine Gavotte mit gelöstem Charakter, in deren Mittelteil man die Gläubigen „auf Elias Wagen“ gen Himmel fahren hört. Diesen Gestus greifen die Trompeten in den beiden Strophen des abschließenden Chorals auf, indem sie jeden Zeilenschluß mit aufwärtsweisenden Kadenzen überhöhen.

*

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131

Entstehung: 1707
Bestimmung: 11. Sonntag nach Trintatis (?)
Text: Psalm 130. Dazu innerhalb der Sätze 2 und 4 die Strophen 2 und 5 des Liedes „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt (1588).
Gesamtausgaben: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Schon die äußere Form weist darauf hin, daß diese Kantate eine besondere Stellung im Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs einnimmt. Drei Chöre und zwei Arien wechseln sich ohne Unterbrechung ab; die Chöre sind in sich mehrfach unterteilt, während die Arien jeweils von einer gesungenen Choralmelodie kontrapunktiert werden. Tatsächlich gehört das Stück zu den frühesten erhaltenen Kantaten Bachs, genauer: es ist, nach BWV 150, 196, 106 und 4 seine fünfte Kantate.

Sie einem bestimmten Sonntag zuzuordnen ist lange Zeit schwergefallen. Das liegt zunächst am Text, einer Verschränkung des 130. Psalms mit zwei Choralstrophen, die nur ganz allgemein auf einen Bußgottesdienst hindeutet. Diesen Typ eines Textes ohne freie, d.h. nicht der Bibel oder einem Choral entnommene Worte kennt man auch aus anderen frühen Kantaten Bachs, etwa aus BWV 71 (s. Vol. 23) oder BWV 106 (s. Vol. 34). Auch hier kombiniert Bach Arien auf biblische Texte mit gesungenen Choralstrophen. Besetzt ist die Kantate mit vier Vokal- und fünf Instrumentalstimmen; die Viola ist, wie auch in anderen frühen Kantaten Bachs, geteilt, die Solo-Oboe mag den sich gerade in Mitteldeutschland verbreitenden französischen Stil repräsentieren. Peter Wollny hat die Kantate (Die Welt..., Band 1, S. 43) mit norddeutschen Orgelstücken verglichen, in ihr eine ähnliche „Individualität und offenbare Traditionsarmut“ gefunden und die Echopassage im Schluß als Manualwechsel interpretiert.

Daß es sich um eine frühe Kantate handelt, weiß man aber nicht nur durch die Indizien des stilistischen Befunds, sondern in erster Linie aus einer handschriftlichen Bemerkung auf der autographen Partitur: „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh. Seb. Bach Org. Molhusion“. In Mühlhausen wirkte Bach von Juni 1707 bis Juni 1708. Hier schrieb er Kantaten nur zu besonderen Gelegenheiten – wie z.B. BWV 71 für den Ratswahl-Gottesdienst –, weil er als Organist an der Kirche „Divi Blasii“ für diese Form von regelmäßiger Gottesdienstgestaltung nicht zuständig war.

Zurück zu den fünf Abschnitten. Der Leipziger Theologe und Bachforscher Martin Petzoldt, der die 1678 erschienene „Biblische Erklärung“ von Johann Olearius für den exegetischen Schlüssel zum Bachschen Kantatenwerk hält, hat aus der Kenntnis dieser „Erklärung“ folgende These entwickelt: „Wenn man z.B. von ihm (Olearius) erfahren hat, daß die Fünfzahl der Worte des Zöllnerbekenntnisses aus Lk 18, 9-14 (Gleichnis von Pharisäer und Zöllner) ‚Gott sei mir Sünder gnädig’ Anlaß ist, theologische Auslegung damit zu betreiben, dann erschließen sich die Kantaten zum 11. Sonntag nach Trinitatis in ganz anderer Weise...“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Band 3, S. 139). Das hieße umgekehrt: weil BWV 131 fünf Abschnitte umfaßt, könnte die Kantate „in dieser Zuordnung ihre Bestimmung finden“. Damit bedingten sich also, aus theologischen Gründen, Komposition und Struktur des Textes gegenseitig.

Die Anlage der Chöre folgt jener verbreiteten Form Präludium und Fuge, die dem Organisten Bach nahegelegen haben mag. Zunächst bereitet er in einer instrumentalen Sinfonia, um gleichsam mit seufzender Motivik einen Grundaffekt herzustellen, das thematische Material des

folgenden Chores vor. Dann beginnt das vokale Präludium mit homophonen und imitierenden Passagen, danach, auf die zweite Texthälfte, die *vivace* bezeichnete Fuge. Daraus entwickelt sich, in Form eines geistlichen Konzerts, ein Dialog zwischen Baß und Solo-Oboe, den die Altstimme mit dem Choral flankiert (Nr. 2). Auch der zweite Chor teilt sich in ein von zwei rezitativischen Wendungen gegliedertes Präludium („Ich harre“ – bezeichnenderweise ein *Adagio*) sowie eine Fuge von lamentoartigem Charakter. Darauf folgt eine Arie über eine ostinate, von einem Oktavsprung abwärts geprägte Baßfigur. In der nach oben weisenden Gestik der Vokalpartie und den langgehaltenen Tönen zum Wort „wartet“ mag man den Text („Meine Seele wartet auf den Herrn“) abgebildet finden.

Der abschließende Abschnitt gliedert sich noch einmal in fünf Teile. Drei homophone Rufe „Israel“ leiten ihn ein; „hoffe auf den Herrn“ enthält die bereits erwähnten Echowirkungen; das *Adagio* „denn bei dem Herrn ist die Gnade“ wird durch ein expressives Oboen-Solo umspielt. Nach einem kurzen Intermezzo („und viel Erlösung bei ihm“) beginnt die Schlußfuge. In ihr weist Bach jedem Textpartikel eigenes thematisches Material zu und führt die Motive in dichter Polyphonie durch. Insbesondere das chromatisch aufsteigende „Erlösungs“-Thema formuliert eine deutliche Aussage und hilft, den Gedanken an die Sünde im finalen Dur-Akkord zu überwinden.

*

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn BWV 132

Entstehung: zum 22. Dezember 1715
Bestimmung: 4. Advent
Text: Salomo Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ von Elisabeth Creutziger (1524).
Gesamtausgaben: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Die Stadt Mühlhausen verließ Bach im Juni 1708, um in den Dienst der Weimarer Herzöge zu treten. Am hiesigen, auch späterhin so kunstsinnigen Hof schrieb er viele seiner Orgelwerke und entdeckte, als „Kammermusiker“, vor allem die moderne Form des Konzerts für sich. 1714, mit seiner Ernennung zum Konzertmeister, übernahm er zusätzlich die Verpflichtung, im monatlichen Turnus Kirchenkantaten zu komponieren. Damit rückte Bachs Ziel, mit dem er in der von einer Brandkatastrophe heimgesuchten Reichsstadt Mühlhausen nicht reüssieren konnte, nämlich eine „regulierte Kirchenmusik“ zu installieren, wieder näher. Sicher hat die Möglichkeit, in Weimar mit dem Hofpoeten Salomo Franck zusammenzuarbeiten, Bach in seiner Arbeit beflügelt; jedenfalls stammen die Texte zu den meisten Weimarer Kantaten von diesem Dichter.

Danach wechselte Bach nach Köthen. Hier, am reformierten anhaltinischen Hof, hatte Bach, der Hofkapellmeister, nur zweimal im Jahr Gelegenheit, Kirchenkantaten aufzuführen, nämlich zum Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember und zum Neujahrsfest. Bach benötigte, wie Martin Petzoldt es ausgedrückt hat, ein „eigenes konfessionelles Umfeld“ (Die Welt..., Band 1, S. 137), das er wohl in der lutherischen Agnuskirche fand. Hier hat Bach vermutlich einige seiner Weimarer Kantaten wiederaufgeführt, darunter die, nach Ausweis der auto-

graphen Partitur, im Jahre 1715 entstandene Adventskantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“. Für solche Stücke hatte Bach später, bei seiner letzten Station in Leipzig, keine Verwendung mehr, weil hier zur Adventszeit keine Figuralmusik im Gottesdienst erklang. Deutschland – schon damals ein kleinteiliges Land mit vielen unterschiedlichen Sitten und Gebräuchen auf engstem Raum nebeneinander!

Der Text lehnt sich deutlich an die Lesungen des Tages an. Der Eingangssatz paraphrasiert die Verheißung des Erlösers nach Jesaja 40, 3 – 4; Bach findet dazu einen gelösten, konzertanten Charakter für das Duett Sopran / Solo-Oboe; Koloraturen und aufwärtsweisende Gestik legen den Text ebenso aus wie die signalartige Deklamation „Messias kömmt an!“ ihn betont. Das folgende Rezitativ wechselt mehrfach über in *arioso*-Passagen; mit ihrer Hilfe hebt Bach die jeweils vertonten Texte hervor. Gegen Ende verwendet er besondere Sorgfalt auf die Abbildung von Worten wie „Höhen“, „entgegen“ und „schwere Sündensteine“; daß der Heiland sich mit dem angesprochenen Christen „im Glauben sich vereine“, markiert der Kanon des Continuo mit der Singstimme in schöner Deutlichkeit.

Der Sänger der folgenden Arie scheint Christus zu sein – oder der Täufer Johannes, von dem im Evangelium die Rede war? Jedenfalls spricht er den Hörer direkt an und konfrontiert ihn mit seiner heuchlerischen Haltung. Eine insisterende „Suspirans“-Figur des Continuo (drei auf- und abwärtsspringende Sechzehntel plus über eine Oktave abfallende Achtel), die Bach und andere Komponisten besonders in der Orgelmusik immer wieder verwenden, unterstreichen die Eindringlichkeit dieser existenziellen Frage. Gelegentlich erhebt sich aus dieser Figur das solistisch geführte Violoncello, gerät die Gesangsstimme zwischen dieses Instrument und den Continuo-Baß oder läßt sich von ihr noch intensiver unterstützen.

Es folgen ein streicherbegleitetes, damit bedeutungsvoll unterstrichenes Rezitativ sowie eine konzertante Arie. In der Partie der Solo-Violine wird höfisches Musizieren und damit eine Assoziation an das Bild „roten Purpur, weiße Seide“ hervorgerufen, während die Altstimme den eher nachdenklichen Teil des Textes zu interpretieren scheint. Aus diesem reizvollen Kontrast gewinnt das Stück große Spannung in der intimen Atmosphäre einer kleinen Besetzung.

Der Schlußchoral ist nur im Text Salomo Francks überliefert. Daß Bach verzichtet hat, ihn singen zu lassen, ist wenig wahrscheinlich. Alfred Dürr vermutet eher, daß „ein ‚Choral in simplice stylo’ folgen sollte, der nur auf einem losen Zettel notiert worden war – die 3 Bogen der Partitur waren eben voll – und daß dieser Zettel ebenso wie die Stimmen der Kantate verlorengegangen ist.“ (Die Kantaten, S. 116). In dieser Aufnahme wird der zum gleichen Lied gehörige Satz aus Kantate BWV 164 „Die, die ihr euch von Christo nennt“ gesungen.

Lord God, we praise thee ev'ry one BWV 130

Composed for: 29 September 1724
Performed on: St. Michael
Text: After the hymn with the same opening line by Paul Eber (1554, after *Dicimus gratias tibi* by Philipp Melanchthon, 1539). Identical wording: verses 1, 11, 12 (movements 1 and 6); reworded (unknown poet): verses 2 to 10 (movements 2 to 5)
Complete editions: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Cantatas for the feast of St. Michael are among the most effective compositions Bach contributed to cantata literature. This may come as a surprise, as this holiday has become rather insignificant in today's ecclesiastical life. In Bach's day this was different. In Germany in particular the archangel was a popular figure (hence "German Michel"); St. Michael's was pay-day for taxes, and since the Middle Ages everyone knew that it fell on 29 September (s. introduction to St. Michael's cantata BWV 19 *There arose a great strife,* EDITION BACHAKADEMIE, vol. 6).

The reading of this day was from the Revelation. Chapter 12, 7ff with its focus on Satan's war against Christendom, tells us of the archangel's victory over the dragon, also described as a serpent, devil or Satan, which generates a wealth of concordances and associations, for example in the book of Daniel. This text offers an immediate explanation of the musical structure of Bach's St. Michael's cantatas (BWV 130 19, 149 and 50) with their powerful cast of trumpets. Drums and trumpets are not only ideal celebration instruments for the victory of Christendom but can also portray turbulent battle scenes, like in the opening chorus of cantata BWV 19. First performed in 1724, this is a chorale cantata; while the lyrics of the long hymn by Paul Eber abound with the mentioned concordances and associations, Bach manages to put the seemingly close connection between lyrics and music of the chorale into the familiar context. The cantata starts with a kind of multichoral festive concert over a bass movement that alludes to the to and fro of the battle and voice leading in the vocals as a background to the cantus firmus in the soprano. After the first recitative that describes the role of the angels, bass aria (no. 3) sets in with a victory fanfare. In this piece the cast also seems to portray both sides of the coin: battle and danger here, victory and triumph there; Bach replaced the trumpets by strings for a later performance. He creates a maximum contrast with the following recitative, a strings-accompanied duet, with a text promising protection by the hand of the angel. The magnificent tenor aria *Stay, ye angels, stay by me!* with its instrumental cantus firmus had a similar function in cantata BWV 19. Bach also assigns the following aria to the tenor – a laid-back gavotte, in the course of which we hear of the faithful flock riding to heaven "on Elijah's chariot". The trumpets in the two verses of the final chorale evoke the same mood, superelevating the end of each line with soaring cadences.

*

From the depth now do I call, Lord, to thee BWV 131

Composed: 1707
Performed on: 11th Sunday after Trinity (?)
Text: Psalm 130. And within movements 2 and 4 verses 2 and 5 of *Herr Jesu, Christ, du höchstes Gut* by Bartholomäus Ringwaldt (1588).
Complete editions: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Its structure alone makes this an important composition within the cantata works of Johann Sebastian Bach. Three choral movements and two arias alternate without interruption; the choral movements are in turn divided within themselves, while the arias are accompanied by a sung chorale backdrop in counterpoint. In fact, this is one of the earliest surviving cantatas of Bach, to be more precise: it is his fifth cantata after BWV 150, 196, 106 and 4.

For a long time, it was difficult to allocate it to a specific Sunday. First of all, this was due to the text – psalm 130 interspersed with two chorale verses, which is only a very general allusion to a penitential service. We also find this lack of free lyrics, i.e. text not sourced from the Gospel or a chorale, in other early cantatas by Bach, for example BWV 71 (s. vol. 23) or BWV 106 (s. vol.34). Here Bach also combines arias on Bible texts with sung chorale verses. The cantata features a cast of four vocal and five instrumental voices; the viola is divided, like in other early Bach cantatas, the solo oboe may represent the French style, which was then gradually becoming popular in central Germany. Peter Wollny compared the cantata (*Die Welt*..., vol. 1, p. 43) to north German organ compositions and discovered a similar "individuality and obvious lack of tradition " and interpreted the echo passage at the end as a change of manual.

Not just the findings of a stylistic assessment tell us that this is an early cantata but even more so a hand-written note on the autograph score: "Composed at the request of: Mr. D: Georg: Christ: Eilmars by Joh. Seb. Bach Org. Molhusion". Bach worked in Mühlhausen from June 1707 to June 1708. He only wrote cantatas for special occasions there – such as BWV 71 for the council election service – because, as an organist of Divi Blasii church, he was not responsible for regular liturgical contributions of this kind.

Back to the five movements. Leipzig-based theologist and Bach expert Martin Petzoldt, who believes that Johann Olearius' *Biblische Erklärung*, published in 1678, is the exegetic key to Bach's cantatas, has formulated the following hypothesis based on his knowledge of the *Biblische Erklärung:* "For example, if one has been told by him (Olearius) that the five words of the publican's confession in Luke 18, 9-14 (parable of the Pharisee and the publican) "God have mercy on me" is a topic of theological interpretation, the cantatas for the 11th Sunday after Trinity appear in a completely different light..." (*Die Welt der Bach-Kantaten,* vol. 3, p. 139). Conversely, this would mean that, since BWV 131 has five movements, the cantata "could find its definition in this allocation". Hence, for theological reasons, composition and structure of the text are mutually conditional.

The structure of the choral movements follows the widespread form of prelude and fugue, which may have been obvious to Bach as an organist. First he anticipates the thematic material of the following chorus in an instrumental sinfonia, as if to create a basic *affekt* with sigh motifs. Then the vocal prelude begins with homophonic and imitating passages, followed by the *vivace* fugue on the second half of the lyrics. This develops, in the form of a sacred concerto, into a dialogue between the bass and solo oboe with a chorale accompaniment in the alto voice (no. 2). The second chorus also splits up into a prelude structured by two recitative-like phrases ("I wait" – interestingly an *adagio*) and the lamenting fugue. This is followed by an aria over a ostinato bassline, marked by a downward leap of an eighth. The rising movement of the vocal part and the long notes on the word "waits" may represent the text ("This my spirit waiteth for the Lord "). The final movement is again divided into five parts. It starts with three homophonic calls of "Israel"; "trust

now in the Lord " already features the mentioned echo effects; the *adagio* "for with the Lord there is mercy" is accompanied by an expressive oboe solo. The final fugue starts after a short intermezzo ("and much redemption with him"). Here Bach provides every text particle with a theme of its own and develops the motifs in dense polyphony. The chromatically soaring "redemption" theme, in particular, offers a clear message and helps overcome thoughts of sin in the final major chord.

*

Make ready the pathways, make ready the road
BWV 132

Composed for: 22 December 1715
Performed on: 4th Sunday in Advent
Text: Salomo Franck 1715. Movement 6: verse 5 of *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* by Elisabeth Creutziger (1524).
Complete editions: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach left the town of Mühlhausen in June 1708, to enter into the service of the Duke of Weimar. At the local court, which was always partial to the arts, he composed many of his organ works and discovered, as a "chamber musician", the modern form of the concerto for himself. In 1714, when he was appointed concert master, he took on the additional duty of composing church cantatas every month. This brought Bach closer to his goal of installing a "regular church music", which he had not succeeded with in fire-stricken Mühlhausen. The opportunity to work with court poet Salomo Franck in Weimar must have inspired Bach; in any case the lyrics of most of his Weimar cantatas were written by this poet.

Then Bach moved to Köthen. Here at the reformed court of Anhalt, Bach, as musical director only had the opportunity to perform church cantatas twice a year, on the prince's birthday on 10 December and on New Year's Day. As Martin Petzoldt said, Bach needed a "religious environment of his own" (*Die Welt...*, vol. 1, p. 137), which he probably found in the Lutheran Agnus Church. Here Bach must have performed some of his Weimar cantatas again, including the Advent cantata *Make ready the pathways, make ready the road*, which, as the autograph score tells us, was composed in 1715. Bach didn't need such compositions in his last position at Leipzig, because figural music was not played in service during Advent. Germany – was already a country with lots of different customs and mentalities even within such a small region!

The text is obviously closely connected to the Gospel readings of the day. The opening movement paraphrases the promise of the redeemer after Isaiah 40, 3 – 4; for this Bach composed a relaxed, concerto-like duet between soprano and solo oboe; coloraturas and soaring movements interpret the text, while the signal-like declamation on "Messiah shall come!" emphasises it. The following recitative shifts several times into *arioso* passages; with their help Bach highlights the individual texts set to music. In the end he takes particular care to represent words like "high hills", "oppose him" and "heavy stones of error"; and the continuo's canon with the singing voice is an obvious image of the Saviour uniting with the addressed Christians "in faith".

The singer of the following aria seems to be Christ – or John the Baptist, as featured in the Gospel? In any case he addresses the listener directly and confronts him with his own hypocritical attitude. An insistent *suspirans* fi-

gure in the continuo (three semi-quavers leaping up and down plus quavers descending over an eighth), which Bach and other composers used particularly in organ music time and again, emphasises the intensity of this existential question. Occasionally the solo cello rises over this figure, and the singing voice blends with the instrument and the basso continuo or uses it for more intensive accompaniment.

This is followed by a string-accompanied and thus meaningfully emphasised recitative and a concerto-like aria. The part of the solo violin evokes court music and thus an association with the image of "crimson purple, silken whiteness", while the alto voice seems to interpret the rather contemplative part of the text. This attractive contrast gives the composition great suspense in the intimate atmosphere of a small cast.

Only the text of the final chorale by Salomo Franck has survived. It is highly improbable that Bach simply did without the movement. Alfred Dürr rather assumes that "this was to be followed by a 'chorale in simplice stylo', only noted down on a loose leaf – as the three sheets of the score were already full – and that this leaf was lost just like the parts of the cantata." (*Die Kantaten*, p. 116). In this recording the text is set to the music used for the same lyrics in cantata BWV 164 *Ye who the name of Christ have taken.*

Seigneur Dieu, nous te louons tous BWV 130

Création: le 29 septembre 1724
Destination: pour la Saint-Michel
Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Paul Eber (1554, selon «Dicimus gratias tibi» de Philipp Melanchton, 1539). Conservées mot pour mot: strophes 1, 11, 12 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 10 (Mouvements 2 à 5)
Éditions complètes: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Les cantates écrites pour la fête de l'archange Michel font partie des pages les plus forte de la littérature de cantates que Bach sut ainsi enrichir. Ceci étonnera sans doute, car cette fête ne joue presque plus aucun rôle dans la vie religieuse actuelle. Mais à l'époque de Bach, ceci fut différent. L'archange est considéré comme personnage populaire surtout en Allemagne (c'est de là que vient le symbole du «Michel allemand»); le jour de la Saint-Michel, on payait des impôts, et depuis le Moyen Âge, tout un chacun qui parlait de ce jour, savait qu'il s'agissait du 29 septembre (voir aussi l'introduction sur la cantate de la Saint-Michel BWV 19 «Es erhub sich ein Streit» (Un conflit s'enflamma), EDITION BACHAKADEMIE, Vol. 6).

La lecture de ce jour de fête était tirée de l'Apocalypse. Ces écritures rapportent au chapitre 12, 7 et suivants par analogie à la lutte de Satan contre le peuple de Dieu, la lutte victorieuse de l'archange contre le dragon qui est également qualifié de serpent, de diable ou de Satan, ce qui est une image qui fait naître une multitude de concordances et d'associations, avec le livre de Daniel par exemple. La facture musicale des cantates de Bach écrites pour la fête de la Saint-Michel (au-delà de la BWV 130, il y a aussi 19, 149 et 50) qui contient un effectif important en instruments à vent, s'explique directement à partir de ce texte. On peut fêter non seulement la victoire du peuple de Dieu avec des trombones et des trompettes mais aussi on peut très bien illustrer ainsi la mêlée de la bataille, comme dans le chœur d'ouverture de la cantate BWV 19. La cantate ci-présente est une cantate-choral exécutée en 1724; alors que le texte du long lied de Paul Eber épuise amplement les concordances et associations déjà citées, Bach réussit un tour de force en remettant le lien semble-t-il si étroit entre le texte et la musique du choral dans le contexte habituel. La cantate commence comme une sorte de concert de fête à plusieurs chœurs au-dessus d'une basse dont le mouvement laisse deviner les allées et venues du combat ainsi que la conduite des registres vocaux qui forment la base du cantus firmus chanté vers après vers par le soprano. Après le premier récitatif qui décrit le rôle de l'ange, l'air de basse (n° 3) attaque par une fanfare victorieuse. L'effectif semble dans cette section aussi caractériser les deux aspects présentés: la lutte et le danger d'une part, la victoire et le triomphe d'autre part; Bach a remplacé les trompettes par des cordes lors d'une reprise ultérieure. Bach crée ainsi un contraste extrême avec le récitatif suivant, un duo accompagné des cordes dans le texte sur le quel plane la promesse de protection des anges – le merveilleux air de ténor ,«Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir», de la cantate BWV 19 accompagné du cantus firmus instrumental remplissait une fonction semblable. Bach a également confié l'air suivant au ténor – une gavotte au caractère joyeux au centre de laquelle on entend les fidèles monter au ciel «auf Elias Wagen» (dans le char d'Élie). Les trompettes reprennent ce mouvement dans les deux strophes du choral final en relevant chaque fin de vers par des cadences ascendantes.

*

Du fond de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur
BWV 131

Création: 1707
Destination: le onzième dimanche après la Trinité (?)
Texte: Psaume 130. De plus au sein des mouvements 2 et 4, les strophes 2 et 5 du lied «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême) de Bartholomäus Ringwaldt (1588).
Éditions complètes: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

La forme extérieure de cette cantate nous indique qu'elle prend une place particulière dans le corpus des cantates de Johann Sebastian Bach. Trois chœurs et deux airs s'alternent incessamment; les chœurs eux sont divisés en plusieurs parties alors qu'une mélodie choral s'oppose en contrepoint à chaque air. En réalité, le morceau appartient au corpus des premières cantates de Bach qui nous sont parvenues, plus précisément: elle est sa cinquième cantate après BWV 150, 196, 106 et 4.

Il a été très longtemps difficile d'attribuer sa destination à un dimanche précis. Ceci est dû au texte, une combinaison du Psaume 130 et de deux strophes chorals qui ne permet que très vaguement de croire à une exécution lors d'un service religieux de pénitence. On a déjà rencontré ce type de livret sans texte libre, c'est à dire composé de paroles qui n'ont pas été tirées de la Bible ou d'un choral, dans d'autres cantates précoces de Bach, comme dans la BWV 71 (cf. Vol. 23) ou la BWV 106 (cf. Vol.34). Bach combine là aussi des airs composés sur des textes bibliques à des strophes chorals. L'effectif de la cantate est de quatre registres vocaux et de cinq registres instrumentaux; le registre de la viole est partagé comme dans d'autres cantates précoces de Bach, le hautbois soliste se doit de représenter le style à la française qui était en train de se répandre en Allemagne centrale. Peter Wollny a comparé la cantate (Le Monde..., Volume 1, page 43) à des morceaux pour orgue d'Allemagne du nord et y a trouvé une «individualité et un manque sensible de tradition» et pense que le passage en échos en fin de cantate était en fait un changement de clavier.

Non seulement les indices concernant le style mais en premier lieu la remarque manuscrite trouvée sur la partition autographe nous indiquent qu'il s'agit d'une cantate précoce: «À la demande de: Monsieur D: Georg: Christ: Eilmars, musique écrite par Joh. Seb. Bach pour orgue Molhusion». Bach remplit ses fonctions à Mühlhausen de juin 1707 à juin 1708. Il y écrivit des cantates pour des occasions particulières – comme la BWV 71 pour le service religieux accompagnant l'élection du Conseil de la ville – parce qu'il n'était pas responsable en tant qu'organiste de l'Église «Divi Blasii» (Saint Blaise) de l'arrangement régulier des services religieux.

Retournons aux cinq sections. Le théologien de Leipzig et spécialiste de Bach, Martin Petzoldt, qui considère l'«Explication biblique» de Johann Olearius paru en 1678 comme clé de l'exégèse des cantates de Bach, a développé la thèse suivante en s'appuyant sur les informations que «l'Explication» lui avait livré: «Lorsque l'on a appris par exemple par lui (Olearius) que les paroles de la confession du publicain au nombre de cinq, tirées de Luc 18, 9-14 (parabole du pharisien et du publicain), Gott sei mir Sünder gnädig' (Ô Dieu, sois apaisé envers moi) est l'occasion de pratiquer une exégèse théologique là-dessus, les cantates exécutées pour le onzième dimanche après la Trinité se montrent sous une tout autre aspect...» (Le Monde des Cantates de Bach, Volume 3, page 139). Ceci voudrait dire en sens inverse: puisque la BWV 131 comprend cinq sections, la cantate pourrait «trouver sa

destination du fait de cette attribution». Ainsi la composition et la structure du texte se conditionnent mutuellement pour des raisons théologiques.

La structure des chœurs suit cette forme largement répandue du prélude et de la fugue que Bach en tant qu'organiste connaissait très bien. Il prépara tout d'abord le matériel thématique du chœur suivant par une sinfonie instrumentale afin d'élaborer pour ainsi dire une émotion de base aux motifs gémissants. Ensuite le prélude vocal débute en passages homophones et d'imitation, suivi d'une fugue désignée *vivace* sur la deuxième moitié du texte. À partir de cela, un dialogue entre la basse et le hautbois soliste, flanqué de la voix d'alto et du choral (n° 2) se développe sous la forme d'un concert spirituel. Le deuxième chœur également se divise en un prélude structuré en deux revirements récitatifs («J'attends» – un *adagio* typique) ainsi qu'en une fugue au caractère lamento. Un air suit alors sur une basse contrainte, marquée par un saut d'octave vers le bas. On semble retrouver le texte imagé dans la gestique aspirant vers les hauteurs de la partie vocale et des tons longtemps tenus sur le mot «wartet» («Mon âme attend le Seigneur»). La section finale se divise encore une fois en cinq parties. Elle est introduite par trois appels homophones «Israël»; «hoffe auf den Herrn» (espère en Dieu) contient les effets d'écho déjà mentionnés; l'*Adagio* «denn bei dem Herrn ist die Gnade» (car la grâce et le rachat sont dans l'Éternel) est interprété par un hautbois soliste expressif. Après un court intermezzo «und viel Erlösung bei ihm», la fugue finale débute. Bach attribue là à chaque partie de texte son propre matériel thématique et exécute les motifs dans une polyphonie dense. Le thème du «rachat» aux ascendances chromatiques est formulé en déclaration franche et aide à surmonter l'idée des péchés dans l'accord final en tonalité majeure.

Préparez les chemins, préparez la voie BWV 132

Création: le 22 décembre 1715
Destination: le 4ème dimanche de l'Avent
Texte: Salomo Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» de Elisabeth Creutziger (1524).
Éditions complètes: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach quitta la ville de Mühlhausen en juin 1708 pour entrer au service des ducs de Weimar. Il écrivit de nombreuses œuvres pour orgue alors qu'il était en fonction pour cette cour qui fit preuve plus tard d'un goût artistique particulier et y découvrit surtout , en tant que «musicien de chambre», la forme moderne de concerto. En 1714, lors de sa nomination en tant que maître de concert, il ajouta à ses tâches normales l'obligation de composer des cantates d'église à un rythme mensuel. C'est ainsi que l'objectif que Bach poursuivait depuis longtemps et qui était d'installer une «musique d'église régulière», projet qu'il n'a d'ailleurs pas réussi à accomplir dans la ville impériale de Mühlhausen qui avait été sinistrée par un grave incendie, devenait de plus en plus réalisable. Bien sûr la possibilité de travailler à Weimar en coopération avec le poète de cour Salomo Franck stimula Bach dans son travail; en tout cas les textes de la plupart des cantates de Weimar sont issus de la plume de ce librettiste.

Ensuite Bach se rendit à Köthen. Bach, maître de chapelle de la cour, n'avait ici, à la cour réformée de Anhalt, que deux fois par an l'occasion d'exécuter des cantates d'église, à savoir à l'occasion de l'anniversaire du prince, le 10 décembre et à la fête du Nouvel An. Bach avait besoin, selon Martin Petzoldt, d'un «environnement confessionnel» (Le Monde…, Volume 1, page 137), ce qu'il trouva à l'église luthérienne Agnus. C'est là que Bach a probable-

ment exécuté une nouvelle fois certaines de ses cantates de Weimar, parmi lesquelles la cantate de l'Avent, à en croire la partition autographe, créée en 1715, «Bereitet die Wege, bereitet die Bahn». Bach ne trouva plus d'emploi pour de tels morceaux plus tard lors de sa dernière station à Leipzig parce que dans ce lieu on entendait pas de musique figurée au cours des services religieux durant la période de l'Avent. C'était l'Allemagne – un pays divisé déjà à cette époque en petites parties qui présentaient de nombreuses différences de traditions et d'usages l'une à côté de l'autre et cela sur un espace restreint!

Le texte s'inspire nettement des lectures de ce jour. Le mouvement d'ouverture paraphrase la promesse du Sauveur selon Isaïe 40, 3 – 4; Bach sous-tend ce texte d'un duo concertant soprano / hautbois soliste, lui donnant un caractère détendu; les vocalises et la gestique aspirant vers les hauteurs illustrent le texte et mettent l'accent sur la déclamation en forme de signal «Messias kömmt an!» (Que vienne le Messie!). Le récitatif suivant alterne à plusieurs reprises en passages *arioso*; Bach met ainsi en relief à chaque fois les textes mis en musique. Vers la fin, il prend un soin particulier à illustrer les mots comme «Höhen», «entgegen» et «schwere Sündensteine»; le canon de la basse continue et des registres vocaux exprime avec une belle clarté le fait que le Sauveur s'unit au chrétien dont il est question dans la foi («im Glauben sich vereine»).

Le chanteur de l'air suivant semble être le Christ lui-même – ou s'agissait-il de Jean Baptiste dont il était question dans l'Évangile? En tout cas, il s'adresse directement à l'auditeur et le confronte à son comportement hypocrite. Une figuration insistant en «suspirans» de la basse continue (trois doubles croches sautant vers le haut et vers le bas plus une croche tombant d'un octave), artifice que Bach et d'autres compositeurs utilisent souvent dans la musique pour orgue, souligne l'insistance de cette question existentielle. Le violoncelle joué en soliste s'élève de temps en temps au-dessus du reste, le registre vocal se prend tantôt entre cet instrument et la basse continue tantôt obtient un soutien encore plus intense.

Puis suivent un récitatif accompagné de cordes, qui en soulignent l'importance ainsi qu'un air concertant. Dans la partie du violon soliste, on fait appel à l'image de musique de cour, car on est tenté de faire l'association avec l'image de «roten Purpur, weiße Seide» (la pourpre rouge, la soie blanche) alors que la voix d'alto semble interpréter la partie du texte plutôt méditative. Grâce à ce contraste plein d'attrait, le morceau gagne en suspense tout en restant confiner dans l'ambiance intime d'un petit effectif.

Le choral final ne nous est parvenu que dans le texte de Salomo Franck. Il est peu vraisemblable que Bach ait renoncé au chant dans ce cas. Alfred Dürr suppose qu'un,Choral in simplice stylo' devait suivre, choral qui n'avait été écrit que sur une feuille détachée – les 3 feuilles de la partition étaient déjà remplies – et que cette feuille ainsi que les voix de la cantate ont disparu.» (Les Cantates, page 116). Dans l'enregistrement présent, l'interprète chante le mouvement appartenant au même lied de la cantate BWV 164 «Die, die ihr euch von Christo nennt» (Vous qui portez le nom du Christ).

Señor Dios, a Ti todos Te alabamos BWV 130

Génesis: para el 29 de septiembre de 1724
Destino: para la fiesta de San Miguel
Texto: inspirada en el cántico de igual inicio de Paul Eber (1554, según "Dicimus gratias tibi" de Philipp Melanchthon, 1539). Reproducción literal: estrofas 1, 11, 12 (1° y 6° movimientos); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 10 (2° a 5° movimientos)
Ediciones completas: BG 26: 233 – NBA I/30: 3

Las cantatas consagradas a la fiesta del Arcángel Miguel figuran entre las obras más impresionantes que Bach haya aportado a la literatura del género. Por eso puede llamar a asombro que dicha fiesta haya caído prácticamente en el olvido hasta en el acontecer eclesial. La situación era muy distinta en los tiempos de Bach. El arcángel era una figura popular, especialmente en Alemania (de ahí la expresión de "San Miguel el alemán"); el día de San Miguel se cobraban los tributos y desde la Edad Media todo el mundo los asociaba con el 29 de septiembre (v. también la introducción a la cantata de San Miguel BWV 19 "Tuvo lugar una lucha", EDITION BACHAKADEMIE, vol. 6).

En ese día festivo se daba lectura a la Revelación en el servicio divino. Signada por la lucha de Satanás contra el pueblo elegido por Dios, esta escritura narra en el capítulo 12, pág. 7 y ss. cómo el Arcángel llega a vencer al dragón, identificado también como serpiente, demonio o Satán, despertando una serie de concordancias y asociaciones, por ejemplo en el Libro de Daniel. A partir de este texto es fácil explicar la factura musical de las cantatas de Bach para la fiesta de San Miguel (aparte de la BWV 130 las 19, 149 50) con la abundancia de instrumentos de viento. Las trompetas y timbales resultan la combinación ideal para celebrar la victoria del pueblo elegido por Dios y retratar el fragor de la batalla, como ocurre en el coro introductorio de la Cantata BWV 19. La presente cantata, cuya primera audición data de 1724, es una cantata de coral; mientras que la letra de la larga canción de Paul Eber llega a agotar las citadas concordancias y asociaciones, Bach, con mano maestra, consigue trasladar al contexto habitual el vínculo tan estrecho en apariencia con la letra y la música del coral. La cantata se inicia con una especie de concierto festivo policoral por encima de un bajo cuyo movimiento deja adivinar el vaivén de la batalla como lo hace también la línea vocal que sirve de fundamento al Cantus firmus entonado verso a verso por la soprano. Concluido el primer recitativo que describe el papel de los ángeles, irrumpe al aria para bajo (N° 3) con una fanfarria triunfal. La instrumentación parece reflejar también aquí los dos aspectos: lucha y peligro por un lado y triunfo y victoria por el otro; Bach optaría por sustituir las trompetas por las cuerdas en una audición posterior. El compositor logra el máximo contraste posible con el recitativo siguiente, un dueto con acompañamiento de cuerdas cuya letra nos habla del ángel y su mano protectora; similar a ésta es la función que desempeña el aria sublime titulada "Permaneced ángeles, permaneced junto a mí" con Cantus firmus instrumental en la Cantata BWV 19. Bach destinó también al tenor el aria siguiente, una alada gavota cuyo pasaje intermedio representa "el carro de Elías" conduciendo a los creyentes al Cielo. Este matiz emocional es recogido por las trompetas que realzan con cadencias ascendentes el final de cada verso de las dos estrofas del coral conclusivo.

*

Desde la profundidad damo a Ti, Señor BWV 131

Génesis: 1707
Destino: 11° Domingo después de la Trinidad (?)
Texto: Salmo 130. Además, en el 2° y 4° movimientos, las estrofas 2 y 5 del cántico "Jesucristo, bien supremo" de Bartholomäus Ringwaldt (1588).
Ediciones completas: BG 28: 3 – NBA I/34: 69

Esta cantata delata ya por su aspecto exterior el lugar tan selecto que ocupa entre todas las que compuso Johann Sebastian Bach. Tres coros y dos arias se suceden sin interrupción; los coros presentan varias subdivisiones mientras que cada una de las arias tiene como contrapunto una melodía cantada de coral. Se trata en realidad de una de las primeras cantatas de Bach, concretamente la quinta después de las BWV 150, 196, 106 y 4.

Costó largo tiempo averiguar para qué domingo estuvo destinada. La dificultad estriba primero en la letra, surgida de combinar el Salmo 130 con dos estrofas de coral que mencionan en términos muy generales un servicio divino consagrado a la penitencia. Este tipo de texto sin palabras de inspiración libre, vale decir, no sacadas de la Biblia o de un coral fue utilizado por Bach en otras cantatas anteriores, como en la BWV 71 (v. vol. 23) o BWV 106 (v. vol.34). También aquí combina Bach arias alusivas a pasajes bíblicos con estrofas cantadas de coral. La cantata está orquestada con cuatro voces cantantes y cinco instrumentales; las violas asumen varias voces distintas como ocurre en varias cantatas bachianas anteriores; el oboe solista representa quizá el estilo francés que venía divulgándose por entonces en la región central de Alemania. Peter Wollny ha comparado la cantata (Die Welt..., tomo 1, p. 43) con piezas para órgano de estilo usual en el norte de Alemania, descubriendo en ella una dosis similar de "individualidad y franco desapego de la tradición" e interpretando el eco del pasaje final como un cambio de manual del citado instrumento.

Ahora bien, la antigüedad de la cantata se deduce no sólo de los indicios estilísticos sino ante todo de una nota manuscrita hallada en la partitura autógrafa: "Por encargo del señor D: Georg: Christ: Eilmars. Musicalizado por Joh. Seb. Bach Org. Molhusion". Bach se desempeñó en Mühlhausen desde junio de 1707 hasta junio de 1708. Allí escribió cantatas reservadas sólo a ocasiones especiales, como la BWV 71 para el servicio divino consagrado a la elección del Consejo, puesto que como organista de la iglesia "Divi Blasii" no estaba facultado para acompañar regularmente de ese modo los oficios religiosos.

Volvamos a los cinco movimientos de la cantata. Martin Petzoldt, un teólogo y estudioso bachiano de Leipzig para quien la clave exegética de las cantatas de Bach radica en la "Explicación bíblica" escrita en 1678 por Johann Olearius, ha desarrollado las siguientes tesis deducidas de dicha obra: "Cuando leemos por ejemplo la obra de Olearius, y nos enteramos de que las cinco palabras: "*Gott sei mir Sünder gnädig*" ("Dios, sé propicio a mí, pecador") que pronuncia el publicano en San Lucas 18, 9-14 (Parábola del fariseo y el publicano), dan pie a interpretaciones teológicas, las cantatas dedicadas al 11° domingo después de la Trinidad se nos presentan bajo un aspecto muy distinto..." (Die Welt der Bach-Kantaten, tomo 3, p. 139). Invirtiendo los términos: como la BWV 131 comprende cinco movimientos, es posible que la cantata "pudiese delatar su destino en esta correlación". Resulta, pues, que la composición y la estructura del texto se condicionan mutuamente por razones teológicas.

Los coros se ciñen al difundido molde formal de los preludios y fugas que debió ser del gusto de un organista como Bach. El compositor empieza por preparar el material temático del coro siguiente con una sinfonía instrumental cuyos motivos suspirantes parecen definir el carácter fundamental del mismo. Se inicia seguidamente el preludio vocal con pasajes homófonos y, en la segunda mitad, la fuga *vivace*. De allí se va desenvolviendo, a la manera de un concierto de iglesia, un diálogo entre el bajo y el oboe solista que tiene por marco la voz de contralto a cargo del coral (N° 2). También el segundo coro se divide en un preludio desglosado por dos giros en recitativo ("Ni me desanime eternamente" en un *adagio* muy significativo) así como una fuga con carácter de lamento. Se ejecuta a continuación un aria superpuesta a un bajo ostinato que va descendiendo a partir de la octava inferior. Cabe suponer que el texto ("Yo espero al Señor, mi alma espera") se refleja en la tendencia ascendente de la parte vocal y de las notas prolongadas que articulan la palabra "espera". La última parte se divide a su vez en cinco y es inaugurada por la triple exclamación homófona de "Israel"; "confía en el Señor" contiene los ya citados ecos; el adagio "pues en el Señor está la gracia" es interpretado por un expresivo solo de oboe. Tras un breve intermezzo ("y mucha redención junto a Él") se inicia la fuga final en la que Bach asigna un material temático propio a cada partícula del texto, describiendo los motivos con una densa polifonía. Ante todo el tema de la Redención formula un claro mensaje, ayudando a superar la idea del pecado en el acorde final en Re mayor.

*

Preparad los caminos, preparad el sendero BWV 132

Génesis: para el 22 de diciembre de 1715
Destino: 4° domingo de Adviento
Texto: Salomo Franck 1715. 6° movimiento: estrofa 5 del cántico "Jesucristo, único hijo de Dios" por Elisabeth Creutziger (1524).
Ediciones completas: BG 28: 35 – NBA I/1: 101

Bach abandonó la ciudad de Mühlhausen en junio de 1708 para ponerse a las órdenes de los duques de Weimar. En esa corte tan propicia a las artes escribió muchas de sus obras para órgano y en su condición de "músico de cámara" descubrió para sí el moderno molde formal del concierto. En 1714, al ser nombrado Maestro de Conciertos, asumió el compromiso adicional de componer una cantata de iglesia por mes, lo que volvió a acercar a Bach a su objetivo de instaurar una "música litúrgica regularizada", propósito que había fracasado en la ciudad de Mühlhausen, consumida por un devastador incendio. La oportunidad de colaborar en Weimar con Salomo Franck, el poeta de la corte, fue ciertamente un incentivo para Bach; en cualquier caso, los libretos de la mayoría de las cantatas bachianas escritas en Weimar proceden de este poeta.

Bach se trasladó seguidamente a Cöthen. Allí, en la reformada corte anhaltina, el Maestro de Capilla, tenía apenas dos ocasiones al año de presentar sus cantatas de iglesia: el 10 de diciembre -cumpleaños del príncipe- y la día de año neuvo. Como lo formulara Martin Petzoldt, Bach necesitaba "un entorno confesional propio" (Die Welt..., Band 1, S. 137) y halló por lo visto en la Iglesia luterana Agnus. Fue allí probablemente donde volvió a presentar sus cantatas de Weimar, entre ellas las cantatas de Adviento "Preparad los caminos, preparad el sende-

ro", fechada en 1715 según consta en la partitura autógrafa. Años más tarde, en su etapa postrera de Leipzig, Bach no hallaría más aplicación para composiciones como ésta, ya que en esa ciudad no se solía ejecutar ese género de música en los servicios divinos de los domingos de Adviento. Alemania era ya por entonces un país fraccionado en un sinfín de minúsculos principados, cada cual con sus usos y costumbres.

El libreto se ciñe evidentemente a las lecturas del día. El movimiento inicial parafrasea la promesa del Redentor según Isaías 40, 3 – 4; Bach confirió un carácter ligero y concertante al dueto soprano / oboe solista; las coloraturas y el carácter ascendente reproducen el texto que es enfatizado a modo de señal por la exclamación "¡El Mesías llega!". El recitativo siguiente se alterna varias veces con pasajes *ariosi* que ponen de relieve los textos que musicalizan. Bach pone al final un esmero extraordinario en reproducir palabras como "altozanos", "que ante ti se hallen" y "las pesadas piedras del pecado"; el canon del bajo continuo junto con la voz cantante ilustran con inefable claridad la frase "para que Él contigo en la fe uno sea" haciendo alusión al cristiano.

El que entona el aria siguiente bien podría ser Jesucristo, ¿o será el Juan Bautista de quien habla del Evangelio? Sea quien fuere se dirige sin rodeos al oyente y lo confronta con su actitud farisea. Subrayan la urgencia de esta cuestión existencial la figura "suspirante" del continuo (tres semicorcheas que suben y bajan más una corchea que desciende una octava) que Bach y otros compositores solían emplear sobre todo en la música para órgano. Esporádicamente asoma desde esa figura el violonchelo solista y la voz cantante se interpone entre este instrumento y el bajo continuo o se deja apoyar por aquélla con intensidad aún mayor.

Los movimientos que siguen consisten en un recitativo, cuyo acompañamiento de cuerdas le confiere un aire de gravedad, y en un aria concertante. La parte del violín solista trae reminiscencias de la música cortesana, despertando asociaciones con la imagen de "Roja púrpura y blanca seda" mientras que el contralto parece interpretar más bien el pasaje meditativo del libreto. Este sugestivo contraste otorga a la pieza una gran tensión en la intimidad de una formación instrumental poco numerosa.

El coral conclusivo no ha llegado a la posteridad sino en el libreto de Salomo Franck. Que Bach hubiese renunciado a vocalizarlo parece improbable. Alfred Dürr supone más bien que este movimiento debió ser "un 'Choral in simplice stylo' que Bach anotó en una hoja suelta ya que los pliegos de la partitura estaban repletos, y que esa hoja se perdió junto con las voces de la cantata." (*Die Kantaten*, p. 116). En esta grabación se ha optado por interpretar el movimiento de la cantata BWV 164 "Vosotros, que os decís de Cristo" que pertenece al mismo cántico.

Vol. 42

Kantaten • Cantatas

BWV 133-135

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 133, 135), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 134)

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 133: September 1980, BWV 134: Februar 1977, BWV 135: Februar/April 1979

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

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy, Micheline Wiechert
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Juan Aguilar Sánchez

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich freue mich in dir *BWV 133 (20'26)*

I find my joy in Thee • Je me réjouis en toi • Me regocijo en Ti

Arleen Augér - soprano • Doris Soffel - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hubert Buchberger - Violino • Hans Häublein - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß *BWV 134 (31'20)*

A heart which doth its Jesus clearly know • Un cœur qui sait que son Jésus est vivant • El corazón que Jesús vivo conozca

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Jacques Chambon, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Peter Gartiser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ach Herr, mich armen Sünder *BWV 135 (14'41)*

Ah Lord, me a poor sinner • Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis • Ay Señor, a mí en mis pecados

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hans Wolf - Tromba • Hermann Josef Kahlenbach - Trombone • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Barbara Haupt-Brauckmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 133 **„Ich freue mich in dir“** 20:26

No. 1	Coro:	Ich freue mich in dir	1	4:37
	Tromba, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A):	Getrost! es faßt ein heilger Leib	2	5:12
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 3	Recitativo (T):	Ein Adam mag sich voller Schrecken	3	1:02
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (S):	Wie lieblich klingt es in den Ohren	4	7:15
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (B):	Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz	5	1:08
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Wohlan, so will ich mich	6	1:12
	Tromba, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 134 **„Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“** 31:20

No. 1	Recitativo (A, T):	Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß	7	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (T):	Auf! Gläubige, singet die lieblichen Lieder	8	7:07
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A, T):	Wohl dir! Gott hat an dich gedacht	9	2:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (Duetto A, T):	Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben	10	10:10
	Violino solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (A, T):	Doch würke selbst den Dank in unserm Munde	11	2:08
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Coro:	Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde	12	8:31
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 135 **„Ach Herr, mich armen Sünder“** 14:41

No. 1	Coro:	Ach Herr, mich armen Sünder	13	5:31
	Trombone, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Ach heile mich, du Arzt der Seelen	14	1:13
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Tröste mir, Jesu, mein Gemüte	15	2:47
	Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Ich bin von Seufzen müde	16	1:17
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (B):	Weicht, all ihr Übeltäter	17	2:45
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ehr sei ins Himmels Throne	18	1:08
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso,Organo			

Total Time BWV 133, 134, 135 66:27

BWV 133

1. Coro

Ich freue mich in dir
Und heiße dich willkommen,
Mein liebes Jesulein.
Du hast dir vorgenommen,
Mein Brüderlein zu sein.
Ach, wie ein süßer Ton!
Wie freundlich sieht er aus,
Der große Gottessohn!

2. Aria

Getrost! es faßt ein heilger Leib
Des Höchsten unbegreiflichs Wesen.
Ich habe Gott – wie wohl ist mir geschehen! –
Von Angesicht zu Angesicht gesehen.
Ach, meine Seele muß genesen.

3. Recitativo

Ein Adam mag sich voller Schrecken
Vor Gottes Angesicht im Paradies verstecken!
Der allerhöchste Gott
kehrt selber bei uns ein.
Und so entsetzet sich mein Herze nicht;
Es kennet sein erbarmendes Gemüte.
Aus unermeßner Güte
Wird er ein kleines Kind
Und heißt mein Jesulein.

1. Chorus 1

I find my joy in thee
And bid thee hearty welcome,
My dearest Jesus-child!
Thou hast here undertaken
My brother dear to be.
Ah, what a pleasing sound!
How friendly he appears,
This mighty Son of God!

2. Aria 2

Take hope! A holy body holds
Almighty God's mysterious being.
I have now God – how well for me this moment! –
From countenance to countenance regarded.
Ah, this my soul must now recover.

3. Recitative 3

An Adam may when filled with terror
From God's own countenance in paradise seek hiding!
But here Almighty God
himself doth come to us:
And thus no fear oppresseth now my heart;
It knoweth his forgiving disposition.
Of his unbounded kindness
He's born a tiny babe
Who's called my Jesus-child.

1. Chœur

Je me réjouis en toi
Et te souhaite la bienvenue,
Mon cher enfant Jésus!
Tu as pris la résolution
De devenir mon petit frère.
Ô, quels doux accents!
Qu'il a l'air aimable,
Le puissant Fils de Dieu!

2. Air

Ayez confiance! Un corps sacré
Renferme l'essence insaisissable du Très-Haut.
J'ai vu Dieu – quel bonheur m'a été accordé! –
Face à face.
Ô! mon âme doit guérir.

3. Récitatif

Un Adam a pu se cacher au Paradis
Rempli d'effroi devant la face de Dieu!
Le Dieu Tout-Puissant
descend lui-même en nous:
Et ainsi mon cœur ne s'effraie pas;
Il connaît son esprit compatissant.
Dans son incommensurable bonté,
Il devient un petit enfant
Et s'appelle mon petit Jésus.

1. Coro

Me regocijo en Ti
Y te doy la bienvenida,
¡Mi querido Niño Jesús!
Tú te has propuesto
Ser mi pequeño hermano.
¡Oh, qué sonido dulce!
¡Qué bondadoso es el aspecto
Del gran Hijo de Dios!

2. Aria

¡Ten confianza! Un cuerpo santo
Abarca la esencia incomprensible del Altísimo.
Yo he visto a Dios cara a cara
¡Qué bueno lo que me ha sucedido!
¡Ah! mi alma debe sanar.

3. Recitativo

¡Un Adán puede, lleno de temor,
Esconderse del rostro de Dios en el paraíso!
Pero el propio Altísimo Dios
viene hacia nosotros:
Y por ello mi corazón no se aterra;
Conoce su piadosa disposición
Proveniente de su bondad infinita.
Se vuelve un pequeño Niño
Y se llama mi Jesús.

4. Aria

Wie lieblich klingt es in den Ohren,
Dies Wort: mein Jesus ist geboren,
Wie dringt es in das Herz hinein!
    Wer Jesu Namen nicht versteht
    Und wem es nicht durchs Herze geht,
    Der muß ein harter Felsen sein.

5. Recitativo

Wohlan! des Todes Furcht und Schmerz
Erwägt nicht mein getröstet Herz.
Will er vom Himmel sich
Bis zu der Erde lenken,
So wird er auch an mich
In meiner Gruft gedenken.
Wer Jesum recht erkennt,
Der stirbt nicht, wenn er stirbt,
Sobald er Jesum nennt.

6. Choral

Wohlan, so will ich mich
An dich, o Jesu, halten,
Und sollte gleich die Welt
In tausend Stücken spalten.
O Jesu, dir, nur dir,
Dir leb ich ganz allein;
Auf dich, allein auf dich,
Mein Jesu, schlaf ich ein.

4. Aria

How lovely to my ears it ringeth,
This word: for me is born my Jesus!
How this doth reach into my heart!
    Who Jesus' name can't comprehend,
    He whom it strikes not to the heart,
    He must of hardest rock be made.

5. Recitative

Well then, to fear and pain of death
No thought will give my strengthened heart.
If he from heaven would
The road to earth now journey,
Then will he, too, of me
Within my tomb be mindful.
Who Jesus truly knows
Will die not when he dies,
If he calls Jesus' name.

6. Chorale

Lead on, 'tis my desire
To cleave to thee, O Jesus,
E'en though the world should break
Into a thousand pieces.
O Jesus, thou, just thou,
Thou art my life alone;
In thee, alone in thee,
My Jesus, will I sleep.

4. Air

Quelle douce mélodie à nos oreilles,
Qu'est cette nouvelle: mon Jésus est né,
Comme ces paroles pénètrent le cœur!
Celui dont le cœur n'est pas ému
Quand il entend le nom de Jésus,
Doit avoir un cœur dure comme la roche.

5. Récitatif

Allons, la crainte de la mort et la douleur
Ne bouleversent pas mon cœur réconforté.
S'il est descendu du ciel
Jusque sur la terre,
Il se souviendra de moi
Dans mon tombeau.
Celui qui reconnaît Jésus
Ne moura pas en mourant
Dès qu'il prononcera le nom de Jésus.

6. Choral

Allons, c'est ainsi que je veux
M'en tenir à toi, ô Jésus,
Et même si le monde
Éclate en mille morceaux.
Ô Jésus, pour toi, que pour toi,
Pour toi seul, je vivrai;
Sur toi, rien que sur toi,
Mon Jésus, je me reposerai.

4. Aria

Qué dulce suenan en los oídos
Estas palabras: Jesús ha nacido.
¡Cómo penetran en el corazón!
Quién no comprenda el nombre de Jesús
Y no lo atraviese el corazón,
Debe ser una dura roca.

5. Recitativo

¡Adelante! El miedo y el dolor ante la muerte,
No afectan mi corazón consolado.
Si desde el cielo desea
Llegar hasta la tierra,
También se acordará de mi,
En mi sepulcro.
Quien reconozca en verdad a Jesús,
No morirá cuando muera,
Apenas nombre a Jesús.

6. Coral

¡Adelante! Así yo deseo,
Sostenerme en Ti, oh Jesús,
Aunque el mundo
Se parta en mil pedazos.
Oh, Jesús, sólo por Ti,
Solamente vivo por Ti,
En Ti, sólo en Ti,
Mi Jesús, yo me dormiré.

BWV 134

1. Recitativo

Tenor
Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß,
Empfindet Jesu neue Güte
Und dichtet nur auf seines Heilands Preis.
Alt
Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte?

2. Aria

Auf! Gläubige, singet die lieblichen Lieder,
Euch scheinet ein herrlich verneuetes Licht.

Der lebende Heiland gibt selige Zeiten,
Auf! Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

3. Recitativo

Tenor
Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,
O Gott geweihtes Eigentum!
Der Heiland lebt und siegt mit Macht
Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm
Muß hier der Satan furchtsam zittern
Und sich die Hölle selbst erschüttern.
Es stirbt der Heiland dir zugut
Und fähret vor dich zu der Höllen,

1. Recitative 7

(T)
A heart which doth its Jesus cleary know
Perceiveth Jesus' new compassion
And fashions nought but for his Savior praise.
(A)
How happy is a faithful heart and spirit!

2. Aria 8

Rise, ye of faith, sing ye the songs of rejoicing,
Upon you now glorious a new light doth shine.

The living Redeemer bestows times of blessing;
Rise, spirits, ye must now a sacrifice offer
And pay to the Highest your duty with thanks.

3. Recitative 9

(T)
Well thee, God hath remembered thee,
O thou, God's hallowed property;
The Savior lives and wins with might,
To bring thee health, to his own praise
Here now must Satan fear and tremble
And even hell itself be shaken.
The Savior dieth for thy sake
And for thy sake to hell doth journey;

1. Récitatif

Ténor
Un cœur qui sait que son Jésus est vivant
Ressent la bonté renouvelée de Jésus
Et n'écrit qu'à la seule gloire de son Sauveur.
Alto
Quelle joie ressent une âme croyante!

2. Air

Allons, fidèles, chantez les doux cantiques,
Une magnifique lumière resplendit à nouveau
à vos yeux.
Le Sauveur vivant apporte des temps heureux,
Allons, âmes, vous devez faire un sacrifice,
Votre devoir est de payer le Très-Haut en actions
de grâces.

3. Récitatif

Ténor
Bienheureux es-tu, Dieu a pensé à toi,
Ô propriété vouée à Dieu;
Le Sauveur vit et vainc par sa puissance
Pour ton salut, pour sa gloire
Satan doit trembler d'effroi ici
Et les enfers s'ébranler eux-mêmes.
Le Sauveur meurt pour ton bien
Et descend pour toi aux enfers,

1. Recitativo

Tenor
El corazón que a Jesús vivo conozca
Recibe la nueva bondad de Jesús
Y compone alabanzas solamente a su Salvador.
Alto
¡Cuánto se alegra un espíritu creyente!

2. Aria

Arriba creyentes, cantad los amorosos cánticos,
A vosotros os luce una majestuosa y renovada luz.

El Salvador vivo venturosos tiempos concede,
Arriba, almas, un ofertorio habéis de preparar,
Pagad al Altísimo con gratitud y deber.

3. Recitativo

Tenor
Bienaventurado de ti, Dios en ti ha pensado,
Oh, propiedad ofrecida a Dios;
Tu Salvador vive y con poder vence
Por Tu honor, por Tu Gloria
Ha de temblar aquí con temor Satán
Y el infierno mismo ha de conmoverse.
El Salvador por ti muere
Y antes que tú al infierno descendió

Sogar vergießet er sein kostbar Blut,
Daß du in seinem Blute siegst,
Denn dieses kann die Feinde fällen,
Und wenn der Streit dir an die Seele dringt,
Daß du alsdann nicht überwunden liegst.

Alt
Der Liebe Kraft ist vor mich ein Panier
Zum Heldenmut, zur Stärke in den Streiten:
Mir Siegeskronen zu bereiten,
Nahmst du die Dornenkrone dir,
Mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil,
So hat kein Feind an mir zum Schaden teil.

Tenor
Die Feinde zwar sind nicht zu zählen.

Alt
Gott schützt die ihm getreuen Seelen.

Tenor
Der letzte Feind ist Grab und Tod.

Alt
Gott macht auch den zum Ende unsrer Not.

4. Aria (Duetto)

Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben
Und bringen ein Opfer der Lippen vor dich.
Der Sieger erwecket die freudigen Lieder,
Der Heiland erscheinet und tröstet uns wieder
Und stärket die streitende Kirche durch sich.

He even poureth out his precious blood,
That thou within his blood prevail,
For this is what the foe shall vanquish,
And whene'er strife about thy soul doth press,
That thou e'en then not be o'ercome and fall.

(A)
The pow'r of love, this shall my standard be
For bravery, for strength amidst the battle:
To gain for me the crown of triumph
Didst thou the crown of thorn's accept,
My Lord, my God, my Savior now aris'n,
And now no foe on me may work his harm.

(T)
The foes, indeed, are past all counting.

(A)
God guards the souls to him e'er faithful.

(T)
The final foe is tomb, and death.

(A)
God maketh it the end of all our woe.

4. Aria (Duet)

We thank thee and praise thee for thy warm affection
And bring now an off'ring from our lips to thee.
The victor awakens the somgs of rejoicing,
The Savior appeareth and comforts us further
And strengthens the church, now divided, himself.

Il verse même son précieux sang
Pour que tu vainques dans son sang,
Car celui-ci peut faire tomber les ennemis
Et lorsque la discorde menace ton âme,
Afin que tu ne gises pas là vaincu.

Alto
La force de l'amour est pour moi comme une bannière
De l'héroïsme, de la force dans les combats:
Pour me préparer les couronnes de victoire,
Tu as pris la couronne d'épines,
Mon Seigneur, mon Dieu, mon Sauveur ressuscité,
Aucun ennemi ne pourra ainsi me nuire.

Ténor
Certes les ennemis sont innombrables.

Alto
Dieu protège les âmes qui lui sont fidèles.

Ténor
Le dernier ennemi est le tombeau et la mort.

Alto
Dieu met aussi fin à notre misère.

4. Air (Duo)

Nous remercions et glorifions ton amour ardent
Et nos lèvres te font une offrande.
Le vainqueur fait naître les cantiques joyeux,
Le Sauveur paraît et nous console à nouveau
Et consolide l'église militante par son intercession.

E incluso Su preciadísima sangre vierte
Para que tú por Su sangre venzas,
Pues eso es lo que vence al enemigo
Y por eso mismo cuando la lucha en tu alma se hace
No eres al momento vencido.

Alto
La fuerza del amor es un depósito para mí
De heroico valor para fortalecer en la lucha:
Para prepararme la corona de la victoria
Tomaste para Ti la corona de Espinas,
Señor mío, Dios mío, mi Salvador resucitado,
De modo que ningún enemigo herirme puede.

Tenor
Los enemigos, verdaderamente, innumerables son.

Alto
Dios protege a las almas que le son fieles.

Tenor
Los últimos enemigos son la sepultura y la muerte.

Alto
Dios también las convierte en el fin de nuestra miseria.

4. Aria (Dueto)

Agradecemos y alabamos Tu enardecido amor
Y un sacrificio en los labios Te traemos.
Al Salvador animen las alegres canciones,
Se presente el Salvador y nos vuelva a consolar
Y fortalezca a la combatiente Iglesia.

5. Recitativo

Tenor
Doch würke selbst den Dank in unserm Munde,

Indem er allzu irdisch ist;
Ja schaffe, daß zu keiner Stunde
Dich und dein Werk kein menschlich Herz vergißt;
Ja, laß in dir das Labsal unsrer Brust
Und aller Herzen Trost und Lust,
Die unter deiner Gnade trauen,
Vollkommen und unendlich sein.
Es schließe deine Hand uns ein,
Daß wir die Würkung kräftig schauen,
Was uns dein Tod und Sieg erwirbt,
Und daß man nun nach deinem Auferstehen
Nicht stirbt, wenn man gleich zeitlich stirbt,
Und wir dadurch zu deiner Herrlichkeit eingehen.

Alt
Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott,
Und preiset deine Huld und Treu.
Dein Auferstehen macht sie wieder neu,
Dein großer Sieg macht uns von Feinden los
Und bringet uns zum Leben;
Drum sei dir Preis und Dank gegeben.

6. Coro

Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde,
Lobsinge dem Höchsten, du glaubende Schar!

Es schauet und schmecket ein jedes Gemüte
Des lebenden Heilands unendliche Güte,
Er tröstet und stellet als Sieger sich dar.

5. Recitative (T, A)

(T)
But rouse, thyself, the thanks within our voices,

When they too much to earth are bound;
Yea, bring to pass that ev'ry moment
Thee and thy work no mortal heart forget;
Yea, let in thee refreshment of our breasts
And joy and comfort of all hearts
Which trust in thy protecting mercy
Both perfect and unending be.
And may thy hand now us embrace,
That we the end may clearly witness
Which us thy death and triumph win,
And that we after thine own resurrection
Not die, although we die in time,
And we thereby to thy great majesty now enter.

(A)
All in our pow'r exalts thee, mighty God,
And lauds thee for thy grace and faith;
Thy resurrection hath these now renewed,
Thy mighty triumph us from foe doth free
And into life doth bring us;
To thee, thus, praise and thanks be given.

6. Chorus (S, A, T, B)

O echo, ye heavens, O earth, be thou gladdened,
Sing praise to the Highest, thou throng of great faith!

Now seeth and tasteth each spirit among us
The infinite kindness of our living Savior;
With comfort he comes as a victor to us.

5. Récitatif

Ténor
Mets toi-même nos paroles de grâces en valeur
dans notre bouche,
Où elles ne paraissent que trop temporelles;
Oui, fais qu'à aucun moment,
Un cœur humain ne t'oublie, toi et ton œuvre;
Oui, fais que la délectation de notre poitrine
Et que la consolation et le plaisir de tous les cœurs
Qui ont confiance en ta grâce,
Soient parfaits et infinis.
Que ta main nous enveloppe
Afin que nous ressentions puissamment ses effets,
Ce que ta mort et ta victoire nous acquit
Et afin que l'on ne meurt pas par ta résurrection
Alors que l'on meurt ici-bas,
Et que nous accédions à ta gloire.

Alto
Ce qui est en nous t'élève, Dieu puissant,
Et glorifie tes bonnes grâces et ta fidélité;
Ta résurrection les renouvelle,
Ta grande victoire nous libère de nos ennemis
Et nous redonne la vie;
C'est pourquoi nous te glorifions et te remercions.

6. Chœur

Que les cieux résonnent, que la terre se réjouisse,
Chante des chants de gloire au Très-Haut, ô toi légion
des croyants.
Chaque âme contemple et goûte
La bonté infinie du Sauveur vivant,
Il console et se présente en vainqueur.

5. Recitativo

Tenor
Que surta, pues, efecto, la gratitud
en nuestra misma boca,
Pues que tan terrenal es;
Sí, haz que en ningún momento
Ningún corazón humano de Ti ni de Tu obra se olvide;
Sí, deja que la alegría de nuestro pecho
Y el consuelo y el gozo de todo corazón
Que en Tu gracia se halle
Perfectos e infinitos sean.
Tu mano nos abarque
Que percibamos su poderoso efecto,
Lo que Tu muerte y victoria para nosotros ha comprado
Y que tras Tu resurrección
No muramos, aunque en el siglo sí se muera,
Y que a Tu Gloria accedamos.

Alto
Cuanto en nosotros hay te alaba, Gran Dios,
Y alaba Tu benevolencia y fidelidad;
Tu Resurrección se renueva,
Tu gran victoria de los enemigos nos libra
Y a la vida nos trae;
Por eso gracias Te sean dadas y alabanzas Te sean hechas.

6. Coro

Resonad, cielos, alégrate, tierra,
Alaba cantando al Altísimo, tú, rebaño de los creyentes,

Contemplada y gustada es por todo espíritu
La infinita bondad del Salvador vivo,
El consuela y cual vencedor se muestra.

BWV 135

1. Coro

Ach Herr, mich armen Sünder
Straf nicht in deinem Zorn,
Dein' ernsten Grimm doch linder,
Sonst ist mit mir verlorn.
Ach Herr, wollst mir vergeben
Mein Sünd und gnädig sein,
Daß ich mag ewig leben,
Entfliehn der Höllenpein.

2. Recitativo

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,
Ich bin sehr krank und schwach;
Man möchte die Gebeine zählen,
So jämmerlich hat mich mein Ungemach,
Mein Kreuz und Leiden zugericht';
Das Angesicht
Ist ganz von Tränen aufgeschwollen,
Die, schnellen Fluten gleich, von Wangen
abwärts rollen.
Der Seelen ist vor Schrecken angst und bange;
Ach, du Herr, wie so lange?

1. Chorus 13

Ah Lord, me a poor sinner
Blame not within thy wrath,
Thy solemn rage yet soften,
Else is my hope forlorn.
Ah Lord, may'st thou forgive me
My sin and mercy send,
That I have life eternal
And flee the pain of hell.

2. Recitative 14

Ah, heal me now, thou soul's physician,
I am so ill and weak;
One could in truth my bones all number,
So grievously have this my toil and woe,
My cross and sorrow dealt with me;
My countenance
Is full of tears and now all swollen;
Like rapid streams they are, which down
my cheeks are rolling.
My soul is now with terror torn and anxious;
Ah, thou Lord, why this waiting?

1. Chœur

Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis
Ne le punis pas dans ton courroux,
Apaise donc ta grave colère
Sinon je serai perdu.
Hélas Seigneur, veuille me pardonner
Mes péchés et aie pitié de moi
Pour que je puisse vivre éternellement,
Échapper aux tourments de l'enfer.

2. Récitatif

Ô guéris-moi, toi qui es le médecin des âmes,
Je suis très malade et faible;
On pourrait compter mes os,
Tel est l'état dans lequel mon malheur,
Ma croix et mes douleurs m'ont mis;
Mon visage
Est gonflé de larmes
Qui, semblables aux torrents rapides,
ruissellent sur mes joues.
Mon âme est ravagée d'effroi et d'angoisse;
Hélas, Seigneur, combien de temps encore?

1. Coro

Ay Señor, a mí en mis pecados
No me castigues con Tu ira,
Aplaca tu primer furor,
De lo contrario perdido estaré.
¡Ay Señor! Perdóname
Mi pecado y concédeme Tu Gracia
Para que viva yo eternamente,
Me libre del dolor del infierno.

2. Recitativo

¡Ay cúrame Tú, médico del alma!
Muy enfermo y débil estoy;
Pueden contarse mis huesos,
De tal manera mis penas,
Mi cruz y sufrimientos me han puesto;
El rostro
Bañado está de lágrimas
Cuan manadero que por la cara desciende.

El alma temerosa y espantada está,
¡Ay Señor! ¿Hasta cuándo?

3. Aria

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,
Sonst versink ich in den Tod,
Hilf mir, hilf mir durch deine Güte
Aus der großen Seelennot!
Denn im **Tod ist alles stille,**
Da gedenkt man deiner nicht.
Liebster Jesu, ists dein Wille,
So erfreu mein Angesicht!

3. Aria 15

Comfort me, Jesus, in my spirit,
Or I'll sink now into death;
Lift me, lift me through thy dear kindness
From my spirit's great distress!
For in **death is nought but stillness,**
Where for thee no thought is given.
Dearest Jesus, if it please thee,
Fill with joy my countenance!

4. Recitativo

Ich bin von Seufzen müde,
Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
Weil ich die ganze Nacht
Oft ohne Seelenruh und Friede
In großem Schweiß und Tränen liege.
Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauren alt;

Denn meine Angst ist mannigfalt.

4. Recitative 16

I am from sighing weary,
My soul hath neither strength nor might,
For I the whole night through,
Oft lacking peace of mind and calmness,
In copious sweat and tears am lying.
I fear nigh unto death and am with mourning old,

For my great fear is manifold.

5. Aria

Weicht, all ihr Übeltäter,
Mein Jesus tröstet mich!
Er läßt nach Tränen und nach Weinen
Die Freudensonne wieder scheinen.
Das Trübsalswetter ändert sich,
Die Feinde müssen plötzlich fallen
Und ihre Pfeile rückwärts prallen.

5. Aria 17

Yield, all ye evildoers,
My Jesus comforts me!
He brings, when past are tears and weeping,
The sun of joy once more its radiance;
The storms of sadness are transformed,
The enemy must sudden perish
And their own darts recoil against them.

3. Air

Réconforte, Jésus, mon âme,
Sinon je sombrerai dans la mort,
Aide-moi, aide-moi par ta bonté
À sortir de la grande torture!
En effet tout est silencieux dans la mort,
Car nul ne se souvient de toi.
Bien-aimé Jésus, si telle est ta volonté,
Viens réjouir ma face!

4. Récitatif

Je suis las de soupirer,
Mon esprit n'a ni force ni puissance
Parce que toute la nuit
Je gis souvent l'âme angoissée et anxieuse
En proie aux sueurs et aux larmes.
Je meurs presque de chagrin et vieillis
devant le deuil,
Car mon angoisse est multiple.

5. Air

Éloignez-vous de moi, tous les coupables,
Mon Jésus me console!
Il fait briller le nouveau soleil de joie
Après le temps des larmes et des pleurs;
Le temps de l'affliction change,
Les ennemis doivent tomber soudain
Et leurs flèches se retourner contre eux.

3. Aria

¡Consuélame, Jesús, mi alma,
De lo contrario en la muerte pereceré,
Ayúdame, auxíliame por Tu bondad
De esta gran angustia del alma!
Pues en la muerte todo en silencio está,
Y allí no se piensa en Ti.
Amadísimo Jesús, si es esa Tu voluntad,
Alegra mi presencia.

4. Recitativo

De tanto llorar cansado estoy,
Mi espíritu ni fuerza ni poder tiene
Pues toda la noche
Sin sosiego ni paz de alma
En sudor y lágrimas yazgo.
Triste estoy hasta casi morir y viejo me han
hecho las penas
Pues mi temor grande es.

5. Aria

¡Atrás, malhechores,
Mi Jesús me consuela!
El hace que tras las lágrimas y el llanto
El sol de la alegría vuelva a lucir;
El tiempo de las penas se torna,
Los enemigos repentinamente caen
Y las flechas hacia atrás despedidas son.

6. Choral

Ehr sei ins Himmels Throne
Mit hohem Ruhm und Preis
Dem Vater und dem Sohne
Und auch zu gleicher Weis
Dem Heilgen Geist mit Ehren
In alle Ewigkeit,
Der woll uns alln bescheren
Die ewge Seligkeit.

6. Chorale

In heaven's throne be glory
With lofty fame and praise
To Son and to the Father
As well in equal wise
To Holy Ghost with honor
For all eternity,
Who shall us all let share in
Eternal blessedness.

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

Gloire au trône céleste
Au faîte de sa gloire et de ses louanges,
Au Père et au Fils
Et de la même manière
En l'honneur du Saint-Esprit
Pour l'éternité
Qui nous est offerte à tous
La félicité éternelle.

6. Coral

Gloria sea en el trono celestial
Gran honor y alabanza
Al Padre y al Hijo
Así como del mismo modo
Al Espíritu Santo
Eternamente,
Que a todos nos conceda
La eterna beatitud.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Ich freue mich in dir BWV 133

Entstehung: zum 27. Dezember 1724
Bestimmung: 3. Weihnachtstag
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Caspar Ziegler (1697). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 3 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 28: 53 – NBA I/3

Die Melodie des Chorals, der dieser Kantate zugrunde liegt, war zu Bachs Zeit neu. Gedruckt wurde sie sogar erst 1738, vierzehn Jahre also nach der Komposition dieser Choralkantate. Bach hat die Weise offenbar vorab gehört oder gesehen, und sie gefiel ihm so gut, daß er sie auf eine freie Notenzeile der ersten Partiturseite eines „Sanctus" notierte, an dem er im Dezember 1724 gerade arbeitete. Es handelt sich dabei um jenes sechsstimmige „Sanctus", das später in die h-Moll-Messe Eingang fand und das Bach, wie die Kantate, ebenfalls zum Weihnachtsfest 1724 im Gottesdienst aufführte. Der Text der Kantate enthält einige Anspielungen an Worte des Alten Testaments sowie direkte Ansprachen an den hörenden Gläubigen. Diese Passagen werten den eher betrachtenden Choraltext zu einem predigthaften Text um, den zu vertonen den Komponisten offenbar reizte.

Die Musik des Eingangschores konzentriert sich vom ersten Takt an auf den Grundaffekt dieses Textes: die Freude. Ein Sechzehntelmotiv aus Wechselnoten und repetierenden Vierteln bilden ein schwungvolles Thema, das sich in Variationen und Sequenzen fortentwickelt und den gesamten Satz instrumental unterlegt. Der Chor singt abschnittsweise einen zunächst einfachen, vierstimmigen Satz. Die letzten drei Zeilen intensiviert Bach mit freipolyphonen Wiederholungen und Echowirkungen, die den konzertanten Eindruck des gesamten Stücks steigern. Die folgende Alt-Arie beginnt, in reizvoller Spannung zum klanglichen Charakter der beiden Oboi d'amore, mit einem signalartigen Motiv, das von der Singstimme übernommen wird. Die Oboen spielen entweder im Terz-/Sextabstand oder in imitierender Polyphonie. Später, wenn die Singstimme das Wort „Getrost" durch lange Koloraturen ausdrückt, helfen die Bläser, das Signalmotiv in Erinnerung zu halten; auf den Text „wie wohl ist mir geschehen" übernimmt die Singstimme wiederum die Begleitfigur, mit der das Continuo dieses Motiv eingangs gestützt hatte – ein kammermusikalisch dichter, höchst raffinierter Satz also.

Im anschließenden Rezitativ finden sich insgesamt vier Zeilen des Choraltextes, die Bach durch *arioso*-Einschübe und Anklänge an die Melodie kenntlich macht. Ähnlich verfährt auch das zweite Rezitativ dieser Kantate (Nr. 5). Der Text „Wie lieblich klingt es in den Ohren", mit dem die Arie Nr. 4 beginnt, muß naturgemäß jeden Komponisten herausfordern. Bach läßt sich einen reinen Streichersatz einfallen, in dem die erste Violine mit einer abwärts gerichteten, von der Singstimme dann wiederholten Figur dominiert. Später entsteht ein Gegensatz zwischen der Violine, die in *Barriolage*-Figuren pendelt, und dem auf einem gleichbleibenden Ton insistierenden Baß. Hier war zunächst, ebenfalls durch ständige Wiederholung, ein Motiv aus absteigenden Noten aufgefallen – vielleicht, um die doppelte Bewegung von oben nach unten zu verdeutlichen: die Ankunft Jesu auf der Erde und das Eindringen dieser Botschaft ins Herz des Gläubigen. Dort aber, wo dieser Text vom Sopran zum ersten Mal gesungen wird, gerät die ganze Szenerie kurz ins Stocken, und man hört den Continuobaß mit einer verstärkten, zackigen Bewegung abwärts, „ins Herz hinein" dringen. Der Mittelteil dieser Arie fällt dagegen auf

durch Verknappung der musikalischen Mittel auf drei Stimmen (Sopran, Violine I, Violine II und Viola anstatt eines Basses) sowie durch Wechsel in einen Dreier-Takt. Die damit verbundene Intensivierung dient der Aufmerksamkeit auf die Belange des Textes. Ob die Stimmführung im Schlußchoral einmal mehr den Text ausdeutet, gehört zu den Geheimnissen Bachscher Satztechnik. Jedenfalls treffen sich Baß- und Tenorstimme, zum Text „ich ganz allein", auf einem einzigen Ton.

*

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß BWV 134

Entstehung: zum 11. April 1724
Bestimmung: 3. Ostertag
Text: Dichter unbekannt. Parodie der Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht" BWV 134a
Gesamtausgaben: BG 28: 83 u. 287 – NBA I/10: 71

Betrachtet man die Liste der von Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr aufgeführten Kantaten, imponiert vor allem die eindrucksvolle Zahl von drei Dutzend neukomponierten Werken. Immerhin standen ihm dreißig Kirchenkantaten zur Verfügung, die er aus Mühlhausen und Weimar mitgebracht hatte und die in Leipzig kaum jemand gekannt haben dürfte. Bach beschritt diesen ökonomisch bequemen Weg, Vorhandenes wiederaufzuführen, jedoch mit Bedacht. Zum einen befand sich die Gattung Kirchenkantate in Mitteldeutschland damals im Umbruch; ein Stück wie die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König" von 1708 etwa (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) war nur fünfzehn Jahre später unmodern geworden. Zum anderen nötigten Aufführungsbedingungen wie z. B. Zahl und Qualität der zur Verfügung stehenden Musiker oder die unterschiedliche Stimmtonhöhe der Orgeln zu Änderungen oder gar Neufassungen ganzer Stimmensätze, eine Arbeit, die Bach nie routiniert erledigte, sondern stets dazu nutzte, Art und Aussage der Musik anzupassen, zu aktualisieren, präziser zu fassen. Eine erste größere Gruppe von Wiederaufführungen bereits früher entstandener Kirchenkantaten in Leipzig findet sich zwischen dem Sonntag Sexagesimae am 13. Februar und dem Osterfest am 9. April 1724.

Am zweiten Ostertag steht erstmals die geistliche Parodie einer weltlichen Kantate auf dem Programm: „Erfreut euch, ihr Herzen" BWV 66 (Vol. 21). Am darauffolgenden, dritten Ostertag wird die Kantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" BWV 134 aufgeführt – auch dies die Parodie einer weltlichen Kantate. Bis zum Ende des Kantatenjahrgangs, dem Sonntag Trinitatis, folgen zum Pfingstfest zwei weitere Parodien (BWV 173, 184). Bach tastet sich also allmählich an diese Kunst heran: Musik, die zu einem besonderen Anlaß entstanden und deshalb nach einmaliger Aufführung nicht mehr verwendbar war, anderen Zwecken dienstbar zu machen.

In allen vier genannten Fällen handelt es sich um Stücke, die zu Ehren des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen zwischen 1717 und 1723 entstanden waren. Am reformierten Köthener Hof wurden im Gottesdienst keine Kantaten aufgeführt; allenfalls hatte Bach Gelegenheit, in seinem konfessionellen Umfeld, der lutherischen Agnus-Kirche, einige Weimarer Kantaten wiederaufzuführen (z. B. BWV 132, Vol. 41). Alle in Köthen entstandenen Kantaten – sieht man einmal davon ab, daß Bach seine beiden Leipziger Probestücke, BWV 22 und 23, natürlich in Köthen komponiert haben muß – sind also weltliche

Kantaten, die jeweils am 10. Dezember, dem Geburtstag des Fürsten, oder am 1. Januar zur Feier des neuen Jahres aufgeführt wurden. Die Kantate BWV 134a, „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“, entstand zum 1. Januar 1719. Der Text stammte von Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes“ (1681-1721), einem damals bekannten Dichter, dem einige Bucherfolge das seinerzeit ungewöhnliche Leben eines freien Schriftstellers ermöglichten (Hans-Joachim Kreutzer, Die Welt... Bd. 2, 127 f.). Bach vertonte insgesamt sechs seiner Texte; nur eine dieser Kantaten, nämlich BWV 204 (Vol. 62) ist erhalten, von zwei anderen (BWV 66a, 134a) kennt man zu großen Teilen die Musik, eben weil sie zu Ostern 1724 in Leipzig als geistliche Parodie wiederaufgeführt wurden.

Bei der Umwandlung der Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ in „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ verzichtete Bach auf ein Rezitativ (Nr. 5) und eine Arie (Nr. 6) der weltlichen Kantate. Die übrige Musik ließ er weitgehend unangetastet; die Instrumente spielten aus denselben, durch eine Kopie verstärkten Stimmensatz. Die Stimmen für die Sänger ließ Bach abschreiben, um handschriftlich den neuen Text sowie hier und da notwendige Änderungen im Notentext einzutragen. Für eine weitere Aufführung 1731 komponierte er jedoch die drei Rezitative Nr. 1, 3 und 5 neu, wenn auch in Anlehnung an die bestehenden, und versah die Stimmen nun mit Deckblättern. Erst danach ging er an die Reinschrift einer neuen Partitur, in deren Verlauf er weitere Änderungen einfügte – Bach war, wie man bei viel prominenteren Werken (Johannes-Passion, Goldberg-Variationen, Kunst der Fuge) immer wieder sehen kann, mit einmal Vollendetem nie zufrieden.

Freilich half ihm im Fall der vorliegenden Kantate, daß Lob und Dank und geistlicher Neubeginn Grundaffekte zur Verfügung stellen, die sowohl ein Neujahrs- als auch das Auferstehungsfest Ostern auszeichnen. Die dialogische Struktur der geistlichen Kantate BWV 134 ergibt sich so aus jener der weltlichen Kantate BWV 134a, in der Allegorien der Zeit und der göttlichen Vorstellung über das kommende Heil des anhaltinischen Landes und seines Fürsten disputieren. Entsprechend fehlt der geistlichen wie der weltlichen Kantate nicht nur der repräsentative Eingangschor, sondern gänzlich das Bibelwort sowie ein Schlußchoral; an seine Stelle tritt in BWV 134 ein dialogisch angelegter, fröhlich den Sieger preisender Festchor.

*

Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135

Entstehung: zum 25. Juni 1724
Bestimmung: 3. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Cyriakus Schneegaß (1597, nach Psalm 6). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).
Gesamtausgaben: BG 28: 121 – NBA I/16: 199

In seinem zweiten Leipziger Amtsjahr, das am Sonntag Trinitatis, dem 11. Juni 1724 begann, beabsichtigte Bach, ausschließlich Choralkantaten zu komponieren und aufzuführen. Das heißt: Text und melodisches Material dieser Kantaten sollten sich jeweils an einem bestimmten Kirchenlied orientieren. Fertigstellen konnte er dieses großartige und in der Geschichte der Kantatenliteratur gewiß einmalige Projekt nicht, da vermutlich der Dichter, der die Choralstrophen zu Bachs Gefallen umarbeitete,

im Januar 1725 verstarb (vgl. den Einführungstext zu BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 40). Über die Spekulationen zu dem unvorhergesehenen Ende gerät leicht in den Hintergrund, wie umfassend und planmäßig Bach den Einstieg in den Choralkantaten-Zyklus vollzog. Die ersten vier Kantaten bringen nämlich jeweils unterschiedliche Typen von Eingangssätzen: BWV 20 eine Ouvertüre im Französischen Stil, BWV 2 einen motettenartigen Satz mit Cantus firmus, BWV 7 eine Art Violinkonzert sowie BWV 135, die hier zu betrachtende Kantate, eine Choralfantasie. Außerdem demonstriert Bach in diesen vier Eingangssätzen, wie man eine Choralmelodie in den verschiedenen Vokalstimmen durchführen kann: BWV 20 im Sopran, BWV 2 im Alt, BWV 7 im Tenor und BWV 135 also im Baß (vgl. Vol. 6, 1 und 3).

Bedingt durch diese zyklische Struktur haben alle diese genannten Sätze exemplarischen Charakter. In BWV 135 geht es also um eine Choralfantasie. Jede der acht Choralzeilen bekommt ein instrumentales Vorspiel. Hieran beteiligt sind die beiden Oboen sowie die Streichinstrumente unisono. Diese tragen den Cantus firmus der jeweiligen Zeile vor, bevor sie mit den Oboen konzertieren. Die für diese Instrumente vorgesehene Musik besteht ebenfalls aus dem Material der Choralmelodie, wird allerdings in kürzeren Notenwerten vorgetragen. Im Anschluß an die knappen Vorspiele setzt dann der Chor ein, und erst mit ihm zusammen der Continuo-Baß. Bevor die Bassisten jedoch den Cantus firmus vortragen, haben die drei anderen Stimmen die jeweilige Zeile imitierend vorbereitet. Bach bietet für die Abfolge von Melodie und imitierenden Motiven also zwei unterschiedliche Verfahren an. Mehr noch: zu Beginn der einzelnen Gesangszeilen läßt Bach die Oboen pausieren, um sie jeweils gegen Ende hinzutreten zu lassen. So erreicht er, wie bei einer Orgelregistrierung, eine merkliche Steigerung auf jeweils kleinstem Raum.

Im folgenden Rezitativ hebt Bach mit Mitteln der Harmonik und Stimmführung Worte wie „krank und schwach“, „Kreuz und Leiden“ und „schnellen Fluten gleich“ unmittelbar verständlich hervor. Darauf folgt eine tänzerische Arie für Tenor und zwei konzertierende Oboen. Auch hier läßt sich die Bachsche Kunst der Textausdeutung verfolgen: „Versink ich in den Tod“ in Abwärtsbewegungen, „alles stille“ mit plötzlichen Pausen, „erfreu mein Angesicht“ in freudig bewegten Koloraturen. Das anschließende Alt-Rezitativ beginnt mit einem stark ausgezierten Zitat der ersten Zeile der Choralmelodie. Dann hat der Baß von Jesu Trost zu singen, aber auch von dem, was zuvor zu überwinden war: dem Trübsalswetter und den Feinden mit ihren Pfeilen. Entsprechend kämpferisch aufrüttelnd und ausgreifend ist der Tonfall dieses von den unisono geführten Streichern beherrschten Stücks. Zur Darstellung von Jesu Trost fällt Bach das schöne Bild eines bewegten, aber in sich kreisenden Instrumentalbasses ein. Dazu bekommt der Sänger ausgiebig Gelegenheit, den schließlich ins Gewißhafte mündenden Text leidenschaftlich zu deklamieren. Mit dem Schlußchoral wird der Hörer daran erinnert, daß der Melodie dieses Liedes („Herzlich tut mich verlangen“) Bachs lebenslange Liebe gegolten hat.

I find my joy in Thee BWV 133

Composed: for December 27, 1724
Performed: on the Third Day of Christmas
Text: after the hymn with the same beginning by Caspar Ziegler (1697). Literally retained: verses 1 and 4 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 and 3 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 28: 53 – NBA I/3

The melody of the chorale on which this cantata is based was new in Bach's day. It was so new, in fact, that it was not printed until 1738, fourteen years after this cantata was composed. Evidently, Bach had either seen or heard the air beforehand and liked it well enough to note it down on an empty line on the first page of the score to a "sanctus" on which he happened to be working in December of 1724. This was the six-voice "Sanctus" which later took its place in the Mass in B Minor and which Bach also performed at the church service on Christmas 1724 along with the cantata. The text of the cantata contains several allusions to the words of the Old Testament, as well as directly addressing the faithful among its audience. These passages transform the chorale's rather contemplative text into type of sermon, a challenge which obviously appealed to its composer.

From the very first measures, the music in the introductory chorus concentrates on the basic sentiment expressed in this text: joy. A motif made up of changing sixteenth notes (semiquavers) and repeating quarter notes (quavers) form a rousing theme which is progressively developed through variations and sequences, providing the instrumental foundation for the entire setting. Section by section, the chorus sings a four-voice setting which is at first rather plain. Bach adds intensity to the last three lines with free, polyphonic repeats and echoes, which heighten the concertante impression made by the piece as a whole. The following alto aria starts with a signallike motif, standing in lovely contrast to the timbre of the two oboes d'amore, which is then taken over by the vocalist. The oboes play at intervals of either a third or a sixth, or in polyphonic imitation. Later, when the vocalist sings the word "Getrost" ("Take hope") in long coloraturas, the wind instruments help to keep the signal motif in mind; at the words "wie wohl ist mir geschehen" ("how well for me this moment"), the vocalist takes up the accompanying figure used initially by the continuo to support this motif – making this into an extremely dense, highly sophisticated, chamber Music setting.

In the following recitative, we find all in all four lines of the chorale text, which Bach distinguishes by inserting *arioso* passages and references to the melody. The second recitative in this cantata (no. 5) proceeds in a similar manner. The words which begin the aria no. 4 "Wie lieblich klingt es in den Ohren" ("How lovely to my ears it ringeth") would present an enticing challenge to any composer. Bach hits upon the idea of a setting exclusively for strings dominated by a descending figure in the first violin which is repeated by the vocalist. Later, a contrast evolves between the violin, oscillating in *bariolage* figures, and the bass, insistently clinging to a single note. At first, constant repetition draws attention to a motif made up of descending tones – perhaps to illustrate two instances of the higher descending into the lower: Jesus' coming into the world and tidings of this marvel reaching into the hearts and minds of the faithful. However, the first time the soprano sings this text, the entire scene briefly begins to falter, and we hear the continuo bass zigzag downward with renewed strength to "reach into the heart". By contrast, the middle section of this aria is

remarkable in that it is limited to three voices (soprano, first and second violins, and a viola instead of a bass) and changes to triple meter. The resulting increase in intensity serves to attract attention to the ideas expressed in the text. Whether the conduct of the parts in the final choral is also intended to illustrate the words will forever remain one of Bach's secrets. In any case, the bass and tenor voices now meet on a solitary tone at the words "ich ganz allein" ("[Thou art] my life alone").

*

A heart which doth its Jesus cleary know BWV 134

Composed: for April 11, 1724
Performed: on the Third Day of Easter
Text: author unknown. Parody composition of the cantata "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" BWV 134a ("Time, which makes the days and years")
Complete editions: BG 28: 83 and 287 – NBA I/10: 71

When we survey the cantatas Bach performed in the course of his first official year in Leipzig, the number of newly composed works, three dozen in all, is particularly impressive. After all, he already had thirty church cantatas at his disposal, cantatas he had gone to the trouble of bringing with him from Mühlhausen and Weimar, and which would hardly be familiar to the burghers of Leipzig. However, Bach was circumspect when it came to economizing on effort by reusing music he had already composed. For one thing, the church cantata as a genre was at that time going through a period of upheaval in Central Germany; a piece such as, say, the Cantata written for the Changing of the Councilors in Mühlhausen in 1708, "Gott ist mein König" ("God is my sov'reign"; see EDITION BACHADEMIE vol. 23) had gone out of fashion in the intervening fifteen years. For another, such factors as the number and quality of the available vocalists, or organs tuned to a different standard pitch, often constrained Bach to modify or even rewrite the parts for entire movements, a chore which he never discharged mechanically, but instead always used as an opportunity to adapt the music's expressiveness, or even its very nature, to make it more precise and fitting. The first time Bach performed a sizable group of his earlier church cantatas was between Sexagesima Sunday on February 13, and Easter on April 9, 1724.

On the Second Day of Easter, we find for the first time a sacred parody of a secular cantata on the program: "Erfreut euch, ihr Herzen" BWV 66 ("Rejoice, all ye spirits"; vol. 21). On the next day, the Third Day of Easter, the cantata "Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" BWV 134 ("A heart which doth its Jesus clearly know") – this, too, a parody of a secular cantata. By Trinity Sunday, when the cycle of church cantatas for the year ends, two more parodies had been heard at Pentecost (Whitsun) (BWV 173 and 184). Bach appears to be feeling his way toward this art form: by taking music composed for a special occasion, and thus no longer of any use after a single performance, and making it suit other purposes.

All four cases mentioned consist of pieces composed between 1717 and 1723 in honor of Prince Leopold of Anhalt-Köthen. No cantatas were performed at the Reformed church service at the court in Köthen: at best, Bach would have had a chance to perform a few of the cantatas he had written in Weimar (For example, BWV 132, vol. 41) at the nearby Lutheran Agnus Church. All the cantatas Bach wrote in Köthen – except for the two

he submitted as samples, BWV 22 and 23, which, of course, he will also have composed while still in Köthen – are thus secular cantatas performed either on December 10, the birthday of the prince, or on January 1 to celebrate the commencement of the New Year. The cantata BWV 134a "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" was composed for January 1, 1719. The text was written by Christian Friedrich Hunald, known as "Menantes" (1681-1721), a wellknown author of the day, who was able to lead the life of a freelance writer, a rarity at that time, thanks to having successfully sold a number of books (Hans-Joachim Kreutzer, Die Welt ... vol. 2, 127ff.). All in all, Bach put six of his texts to music; only one of these cantatas, BWV 204 (vol. 62) has survived, although we do have a large portion of the music to two others precisely because they were performed again as a sacred parody in Leipzig at Easter 1724.

In changing the cantata "Die Zeit, die Tag und Jahre macht" into "Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß", Bach expunged a recitative (no. 5) and an aria (no. 6) from the secular cantata. He left the rest of the music largely unaltered; the instrumentalists played from the same set of parts, amplified by a single copy. Bach had the music for the vocal parts copied so he could make the necessary modifications to the words and, here and there, to the music. For another performance in 1731, however, he composed new music for the three recitatives, no. 1, 3 and 5, although the differences to the older version were few, and provided the parts with cover sheets. Only then did he start the final copy of a new score, although he still continued to make changes – as many of his bestknown works clearly show (the St. John Passion, the Goldberg Variations, the Art of Fugue), Bach was never satisfied with what he had already completed.

Of course, he was fortunate in this case that praise and thanksgiving and spiritual renewal offer a range of basic emotions suitable for the beginning of a new year or for Easter, a feast of resurrection. The sacred cantata BWV 134 is structured in dialog form, as is the secular cantata BWV 134a, a result of the fact that allegories of time conduct a dispute with the spiritual embodiment of the coming salvation of the land of Anhalt and its prince. Accordingly, the sacred and the secular cantata both lack not only the imposing introductory chorus typical of the genre, but also the final chorale and any quotations from Scripture; instead, we find in BWV 134 a festive, dialogical chorus which cheerfully praises the victor.

*

Ah Lord, me a poor sinner BWV 135

Composed: for June 25, 1724
Performed: on the third Sunday after Trinity
Text: after the hymn with the same beginning by Cyriakus Schneegaß (1597, after Psalm 6). Literally retained: verses 1 and 6 (movements 1 and 6); reworded (author unknown): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).
Complete editions: BG 28: 121 – NBA I/16: 199

During Bach's second year in Leipzig, which began on Trinity Sunday, June 11, 1724, he intended to compose and perform chorale cantatas exclusively. This means: the text and the melodic material of these cantatas were expected to take their orientation from a specific hymn. He was unable to complete this grand scheme, certain to have been unique in the history of the cantata, since the author responsible for reworking the verses to Bach's

satisfaction presumably died in January of 1725 (cf. the introductory notes to BWV 125, EDITION BACHAKADEMIE vol. 40). Speculation on the unexpected end of this cycle of chorale cantatas often obscures the allinclusive and wellplanned approach Bach took to this project. Each of the first four cantatas, for instance, boasts a different kind of introductory movement: BWV 20 an overture in French style, BWV 2 a motetlike movement with a cantus firmus, BWV 7 a sort of violin concerto and BWV 135, the cantata in question here, a chorale fantasia. In these four introductory movements, moreover, Bach demonstrates how to elaborate a chorale melody in the various singing voices: BWV 20 in the soprano, BWV 2 in the alto, BWV 7 in the tenor and BWV 135, obviously, in the bass (cf. vol. 6, 1 and 3).

As a consequence of this cyclic structure, all these movements take on an exemplary character. BWV 135 is thus an exemplary chorale fantasia. Each of the chorale's eight lines has an instrumental prelude borne by the two oboes and the strings in unison. The strings state the cantus firmus of the respective line before they begin to play in concert with the oboes. The music for these instruments likewise consists of the chorale melody, albeit played in shorter notes. Following the concise prelude, the chorus sets in accompanied by the continuo bass, heard here for the first time. However, before the bassist can state the cantus firmus, the three other voices have already prepared the line in imitation. Hence Bach offers two different methods for determining the sequence of melody and imitating motifs. Furthermore, he has the oboes rest at the beginning of the individual lines of singing, only to add them toward the end in each case. In this way, he noticeably heightens the intensity within a very small space, similar to organ registration.

In the following recitative, Bach composes the melodic parts and the harmonies so that they clearly bring out the meaning of words such as "krank und schwach" ("ill and weak"), "Kreuz und Leiden" ("Cross and sorrow"), and "schnellen Fluten gleich" ("Like rapid streams they are"). A dancelike aria for tenor and two concertante oboes follows. Here too Bach's artistry in illustrating a text is manifest: "versink ich in den Tod" ("I'll sink now into death") in descending notes, "alles stille" ("naught but stillness") with sudden rests, "erfreu mein Angesicht" ("Fill with joy my countenance") in sprightly, joyful coloraturas. The following alto recitative begins with a heavily embellished quotation of the first line of the chorale melody. Then it is for the bass to sing not only of Jesus' comfort, but also of that which must be overcome beforehand: the storms of sadness and the enemies with their darts. Accordingly, the tone of this piece, dominated by the unisono strings, is combative, rousing and extravagant. To depict Jesus' comfort, Bach uses the lovely image of an instrumental bass describing circular movements. In addition, the singer has ample opportunity passionately to declaim the words, which are finally beginning to evince more certainty. The final chorale reminds the listener that the melody of this hymn ("Herzlich tut mich verlangen" ("It is my heart's desire")) was one of Bach's lifelong favorites.

Je me réjouis en toi BWV 133

Composition: vers le 27 décembre 1724
Destination: 3ème jour de Noël
Texte: selon le cantique de même début de Caspar Ziegler (1697). *Conservées mot pour mot:* les strophes 1 et 4 (1er et 6ème mouvements); adaptés (auteur inconnu): les strophes 2 et 3 (2ème et 5ème mouvements).
Editions complètes: BG 28: 53 – NBA I/3

La mélodie du choral, sur lequel repose cette cantate, était nouvelle à l'époque de Bach. Elle n'a même été imprimée qu'en 1738, donc quatorze ans après la composition de cette cantate sur un choral. Bach avait manifestement déjà entendu ou vu exécuter cette mélodie auparavant et elle lui avait tellement plu qu'il l'avait notée sur une ligne vide de la première page de la partition d'un «Sanctus» auquel il travaillait précisément en décembre 1724. Il s'agissait du fameux «Sanctus» à six voix, ultérieurement utilisé pour la messe en si mineur et que Bach avait, lui aussi, exécuté, tout comme la cantate, lors du service religieux de la fête de Noël 1724. Le texte de la cantate évoque parfois les termes de l'Ancien Testament et s'adresse directement aux croyants. Ces passages transforment ce texte de choral plutôt contemplatif en un texte prédicatif, Bach avait manifestement eu grande envie de l'adapter.

Dès la première mesure, la musique du choral d'ouverture se concentre sur l'émotion prépondérante du texte: la joie. Le motif en doubles croches se composant de passages de notes récurrentes et de noires répétées forment un thème entraînant, qui continue à évoluer dans les variations et les séquences et soutient l'ensemble du mouvement par les instruments. Par intervalles, le choeur chante un mouvement à quatre voix, simple pour commencer. Bach a intensifié les trois derniers systèmes avec des répétitions polyphones libres et des effets d'écho qui augmentent l'effet concertant de tout le morceau. L'aria pour alto qui suit commence avec un motif comme un signal sonore bientôt repris par la voix chantée, forme un contraste intéressant avec le caractère sonore des deux hautbois d'amour. Les hautbois jouent ou en intervalles de tierces ou de sixtes ou en polyphonie imitante. Plus tard, lorsque la voix chantée entoure le mot «confiant» de longues coloratures, les instruments à vent rappellent le motif de signal sonore. Sur le texte «ce qui m'arrive est bien», la voix chantée reprend à nouveau l'effet d'accompagnement avec lequel le continuo a souligné ce motif au début – donc un mouvement de musique de chambre de grande densité, de composition hautement raffinée.

Le récitatif qui suit reprend en tout quatre lignes du texte du choral que Bach a personnalisé grâce à l'insertion d'*arioso* et de fréquents rappels à la mélodie. Le second récitatif de cette cantate (N° 5) se comporte de manière similaire. Le texte «comme le son est doux aux oreilles», le début de l'aria N° 4, est, bien entendu, un défi pour chaque compositeur. Bach a composé un mouvement pour instruments à cordes seulement, le premier violon y domine avec une figure descendante, ensuite répétée par la voix chantée. Plus tard, un contraste surgit entre le violon qui abonde en effets de *bariolages*, et la basse qui elle, insiste sur une note constante. Ici, un motif sur des notes descendantes, sans cesse répété, avait tout d'abord impressionné – annonçant peut-être le double mouvement du haut en bas: l'arrivée de Jésus sur la terre et la percée du message dans les cœurs des croyants. Toute la scène s'interrompt un instant lorsque le texte est chanté pour la première fois par le soprano, et l'on entend la basse continue, en un mouvement descendant, renforcé, plutôt découpé, pénétrer «dans le cœur». Par contre, la partie centrale de cet aria se caractérise par les moyens mu-

sicaux, parcimonieusement répartis sur trois voix (soprano, Violon I, violon II et viole à la place d'une basse) ainsi que par le passage à une mesure à trois temps. L'intensification qui s'y rattache permet d'attirer l'attention sur le contenu du texte. Que le tracé mélodique du choral final interprète le texte ou non restera l'un des secrets de Bach et de sa technique de composition. En tous cas, sur le texte «moi tout seul», la voix de la basse et celle du ténor se rencontrent sur une seule note.

*

Un cœur qui sait que son Jésus est vivant BWV 134

Composition: vers le 11 avril 1724
Destination: 3ème dimanche de Pâques
Texte: Auteur inconnu. Parodie de la cantate «le temps qui fait les jours et les années» BWV 134a
Editions complètes: BG 28 : 83 et 287 – NBA I/10 : 71

Si l'on étudie la liste des cantates exécutées par Bach au cours de sa première année de fonction à Leipzig, c'est surtout leur nombre impressionnant – trois douzaines de nouvelles compositions – qui impressionne. Après tout, il disposait de trente cantates sacrées qu'il avait ramenées de Mühlhausen et de Weimar et que presque personne ne connaissait à Leipzig. Bach se décida pour la solution économique et commode, à savoir de réexécuter des oeuvres existantes, mais avec une certaine précaution. D'une part, à cette époque, le genre de la cantate d'église était en plein bouleversement dans le centre de l'Allemagne ; une oeuvre telle que la cantate composée vers 1708 à l'occasion des élections du conseil de Müllhausen «Dieu est mon Roi» (f. EDITION BACHAKADEMIE, vol. 23) était déjà démodée à peine quinze ans plus tard. D'autre part, les conditions d'exécution, telles que le nombre et la qualité des musiciens disponibles ou la hauteur du son des différents registres de l'orgue nécessaire pour les adaptations ou même la recomposition de plusieurs mouvements entiers, étaient un travail que Bach n'exécutait jamais avec routine, mais dont il profitait pour adapter, actualiser ou agencer plus précisément le genre et le message de la musique. Un des grands groupes de cantates d'église composées antérieurement et retravaillées ont été repris à Leipzig entre le dimanche sexagésime (le 13 février) et la fête de Pâques (9 avril 1724).

Le second jour de Pâques, une parodie religieuse d'une cantate profane figure pour la première fois au programme : «Que les cœurs se réjouissent» BWV 66 (vol. 21). Le dimanche suivant, troisième jour de Pâques, la cantate «Un cœur qui sait que son Jésus est vivant» BWV 134 est exécutée – elle aussi parodie d'une cantate profane. Jusqu'à la fin du calendrier des cantate, le dimanche de la Trinité, deux autres parodies (BWV 173, 184) suivent à la Pentecôte. Bach se risque peu à peu à cette technique : une musique composée pour une occasion spéciale et donc ne pouvant ni être réutilisée après une seule exécution ni servir à d'autres occasions.

Dans chacun des cas précités, il s'agit d'oeuvres composées en l'honneur du prince Léopold von Anhalt Coethen entre 1717 et 1723. A la cour réformée de Coethen, il n'était pas d'usage d'exécuter des cantates lors des services religieux ; Bach eut tout au plus l'occasion de rejouer dans le cadre de sa paroisse, l'église protestante de l'Agneau de Dieu, quelques cantates composées à Weimar (BWV 132, vol. 41 par exemple). Toutes les cantates composées à Coethen – abstraction faite, bien entendu, de ses deux oeuvres à l'essai pour Leipzig, BWV 22 et 23,

que Bach doit avoir composé à Coethen – sont donc des cantates profanes qui ont toutes été exécutées le 10 décembre, jour anniversaire du prince, ou le 1er janvier, pour les festivités du nouvel an. La cantate BWV 134a, «le temps qui fait les jours et les années» a été composée pour le 1er janvier 1719. Le texte est de Christian Frédéric Hunold, surnommé «Menantes» (1681-1721), un poète connu à l'époque, auquel quelques succès avaient permis de vivre comme écrivain indépendant, ce qui était inhabituel à l'époque (Hans-Joachim Kreutzer, Die Welt... vol. 2, 127f.). Au total Bach a mis en musique six de ses textes; une seule de ces cantates, à savoir BWV 204 (vol. 62) est conservée, des deux autres (BWV 66a, 134a), une partie de la musique seulement est connue, précisément parce qu'elle a été à nouveau exécutée à Leipzig le jour de Pâques 1724 sous forme de parodie religieuse.

Lors de la transformation de la cantate «Le temps qui fait les jours et les années» en «Un cœur qui sait que son Jésus est vivant», Bach a renoncé à un récitatif (N° 5) et à un aria (N° 6) de la cantate profane. Pour le reste de la musique, il l'a laissée plutôt dans son état original; les instruments jouent sur une seule structure vocale, encore renforcé dans une copie ultérieure. Bach a fait copier les voix des chanteurs afin de pouvoir inscrire de sa main sur la partition le nouveau texte ainsi que, ici et là, certaines modifications indispensables. Toutefois, pour une exécution ultérieure en 1731, il recomposa entièrement les trois récitatifs N° 1, 3 et 5, même s'il s'est inspiré des récitatifs existants, et y recouvrit les voix de feuilles rectificatives. Ce n'est qu'ensuite qu'il attaqua la copie au net d'une nouvelle partition, au cours de laquelle il apporta d'autres modifications – Bach, ainsi qu'on le constate invariablement au vu de plusieurs oeuvres célèbres (la Passion selon Saint Jean, les Variations Goldberg, l'Art de la Fugue), n'était jamais satisfait de ses oeuvres une fois terminées.

Bien entendu, dans le cas de la présente cantate, il se servit largement des émotions fondamentales telles que la louange, l'action de grâces et le renouveau religieux fournissent, qui donnent leur caractère aux festivités du nouvel an ou encore à la fête de la résurrection à Pâques. La structure du dialogue de la cantate sacrée BWV 134 trouve donc son origine dans la cantate profane BWV 134a, dans laquelle les allégories de l'époque s'opposent à la représentation divine du salut espéré pour le pays d'Anhalt et pour son souverain. Par conséquence, les deux cantates, la sacrée et la profane, doivent se passer non seulement du choral d'ouverture représentatif, mais aussi de toute parole biblique ainsi que du choral final; dans le BWV, c'est un choral solennel, sous forme de dialogue joyeux rendant gloire au vainqueur, qui vient les remplacer.

*

Hélas Seigneur, le pauvre pécheur que je suis
BWV 135

Composition: vers le 25 juin 1724
Destination: 3ème dimanche après la Trinité
Texte: selon le cantique de même début de Cyriakus Schneegaß (1597, selon le psaume N° 6). Conservé mot pour mot: les strophes 1 et 6 (1er et 6ème mouvements); adapté (auteur inconnu): les strophes 2 à 5 (du second au 5ème mouvement).
Editions complètes: BG 28: 121 – NBA I/16 : 199

Lors de sa seconde année de fonction à Leipzig, qui commença le dimanche de la Trinité (11 juin 1724), Bach avait eu l'intention de ne composer et de n'exécuter que des

cantates-choral. Ce qui signifie que le texte et le matériel mélodique de ces cantates devaient toujours s'orienter sur un cantique religieux déterminé. Il ne put mener à fin ce projet extraordinaire, certainement unique dans l'histoire de la littérature des cantates car il semble que le poète qui adaptait les strophes des cantates à la convenance de Bach s'est éteint en janvier 1725 (voir texte d'introduction au BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE, vol. 40). Les spéculations au sujet de cette fin imprévue ne manquant pas de faire du bruit, la manière exemplaire et incomparable dont Bach réussit l'entrée dans ce cycle de cantates passe facilement au second plan. Il y a lieu de préciser que, dans les quatre premières cantates, le mouvement d'ouverture est chaque fois différent: BWV 20 une ouverture de style français, BWV un mouvement à la manière d'un motet avec Cantus firmus, BWV un genre de concerto pour violon et le BWV, ici évoqué, une fantaisie pour choral. De plus, Bach démontre dans ces quatre mouvements d'ouverture comment exécuter une mélodie pour choral avec les voix les plus différentes: BWV 20 au soprano, BWV 2 à l'alto, BWV 7 au ténor et BWV 135 à la basse (cf. Vol. 6, 1 et 3).

Du fait de la structure particulière de ce cycle, tous ces mouvements revêtent un caractère d'exemple. Dans le BWV 135, il s'agit donc d'une fantaisie pour choral. Chacune des phrases du choral est annoncée par un prélude instrumental. Les deux hautbois viennent s'y joindre, de même les instruments à corde, à l'unisson. Ceux-ci exécutent le Cantus firmus de chaque phrase avant de concerter avec les hautbois. La musique prévue pour ces instruments utilise elle aussi le matériel mélodique du choral, mais est exécutée avec des notes nettement plus brèves. Le choeur suit directement les petits préludes, il est accompagné de la basse continue qui n'intervient qu'à ce moment. Mais avant que les basses ne chantent le Cantus firmus, les trois autres voix ont déjà préparé les phrases correspondantes en les imitant. Pour la suite de mélodies et les motifs d'imitation, Bach propose donc deux procédés différents. Encore mieux: au début de chaque phrase chantée, Bach permet aux hautbois de reprendre haleine, pour les faire intervenir ensuite à la fin. Il obtient ainsi une nette progression, malgré un intervalle minime, comme pour la registration de l'orgue.

Dans le récitatif suivant, Bach, se servant à la fois de l'harmonie et du tracé mélodique, insiste sur plusieurs mots tels que «malade et faible», «croix et souffrances» et «flux rapide», les rendant mieux compréhensibles. Un aria dansant pour ténor et deux hautbois concertant vient emboîter ce récitatif. Ici aussi, le talent qu'avait Bach pour interpréter les textes devient évident: «Je plonge dans la mort» en mouvements descendants, «tout ce calme» avec des pauses inopinées, «réjouis mon cœur» en joyeuses coloratures. Le récitatif pour alto qui suit commence par une citation vivement colorée de la première phrase de la mélodie du choral. Puis c'est la basse qui déclame la compassion de Jésus, mais aussi tout ce qui devait être surmonté auparavant: le temps lamentable et les ennemis avec leurs flèches. L'inflexion de ce morceau, dominé par les instruments à vent à l'unisson, est donc combative, impulsive et de grande portée. Pour représenter la compassion de Jésus, Bach a eu recours aux attraits d'une basse instrumentale expressive, mais gravitant sur elle-même. Pour ce faire, il est imparti au chanteur tout son temps pour déclamer le texte tout d'abord passionné qui ensuite, veut nous ramener à la raison. Le choral final rappelle à l'auditeur que tout au long de sa vie, Bach a particulièrement aimé la mélodie de ce choral «Je me languis de tout cœur».

Me regocijo en Ti BWV 133

Génesis: para el 27 de Diciembre de 1724
Destino: tercer día de Navidad
Texto: según la canción de igual comienzo de Caspar Ziegler (1697). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 y 3 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 28: 53 – NBA I/3

La melodía coral que sirve de base a esta cantata era nueva en tiempos de Bach. Tanto es así que no fue publicada hasta 1738, esto es, catorce años después de la composición de esta cantata coral. Presumiblemente, Bach había oído la música o leído su partitura anteriormente y le gustó tanto que la anotó en un pentagrama que quedaba libre en la primera página de la partitura de un "Sanctus" en el que estaba trabajando en ese momento (Diciembre de 1724). Se trataba concretamente del "Sanctus" a seis voces que fue introducido más tarde en la Misa en Si menor, y que Bach, al igual que las cantatas, también interpretó en el oficio religioso de la celebración de Navidad de 1724. El texto de la cantata contiene varias alusiones a versículos del Antiguo Testamento así como alocuciones directas a los fieles que están escuchando. Estos pasajes transforman el texto coral, más bien contemplativo, en un texto predicativo, lo cual parece ser que estimulaba más al compositor a la hora de ponerle música.

La música del coro inicial se concentra desde el primer compás en el tema principal de este texto: la alegría. Un motivo en semicorcheas, con notas cambiantes y negras que se repiten, construyen un brioso tema que se va desarrollando con variaciones y secuencias, y que sirve de base instrumental a todo el movimiento. El coro canta párrafo por párrafo una frase a cuatro voces en principio sencilla. Bach intensifica las tres últimas líneas con repeticiones de polifonía libre y efectos de eco que aumentan la sensación de concierto de toda la obra. La siguiente aria, para contralto, en una interesante tensión respecto al carácter sonoro de los oboes d'amore, comienza con un motivo en forma de aviso interpretado por la voz principal. Los oboes tocan en intervalos bien de terceras o de sextas, o imitando una polifonía. Más adelante, cuando la voz principal da expresividad a la palabra "consolado" mediante coloraturas largas, los vientos ayudan a recordar el motivo de aviso; en el texto "lo bueno que me ha ocurrido", la voz principal vuelve a encargarse de la figura de acompañamiento con la que el Continuo había apoyado este motivo al principio – un movimiento, en suma, de gran solidez musical y del mayor refinamiento.

En el siguiente recitativo aparecen cuatro líneas del texto coral, que Bach marca con pasajes intercalados en *arioso* y asonancias en la melodía. El segundo recitativo de esta cantata (nº 5) transcurre también de forma similar. El texto "Qué hermoso suena en mis oídos", con el que comienza la aria nº 4, debe ser por fuerza un desafío para todo compositor; Bach encuentra la solución con una limpia frase de cuerdas, en la que domina el primer violín, con una figura descendente repetida a continuación por la voz principal. Más tarde se produce una réplica entre el violín, que oscila en figuras de *barriolage*, y el bajo, que insiste en mantener la misma nota. Lo primero que llama aquí la atención, igualmente por su repetición constante, es un motivo de notas descendentes – quizás para explicar el doble movimiento de arriba hacia abajo: la llegada al mundo de Jesús, y la penetración de su mensaje en el corazón de los fieles. Pero en el momento en que este texto es cantado por primera vez en soprano, toda la escena se paraliza por un momento, y se oye al bajo continuo, con un movimiento descendente reforzado y cor-

tante, penetrar "dentro del corazón". La parte central de este aria, por el contrario, llama la atención por reducir sus recursos musicales a sólo tres voces (soprano, primer violín, segundo violín, y viola en lugar de contrabajo), así como por su modificación en un compás de tres por cuatro. La intensificación que produce sirve para llamar la atención sobre la importancia del texto. Y si la dirección de las voces de la coral final sirven o no para explicar una vez más el texto, eso pertenece ya a los secretos de la técnica de fraseado de Bach. En cualquier caso, las voces de bajo y tenor se encuentran en una misma nota en el texto "yo completamente solo".

*

El corazón que a Jesús vivo conozca BWV 134

Génesis: para el 11 de Abril de 1724
Destino: tercer día de Pascua
Texto: autor desconocido. Parodia de la cantata "El tiempo, que hace los días y los años" BWV 134a
Ediciones completas: BG 28: 83 y 287 – NBA I/10: 71

Si se observa la lista de las cantatas interpretadas por Bach en su primer año en Leipzig, impone ante todo el impresionante número de tres docenas de nuevas obras compuestas. No en vano, disponía de treinta cantatas religiosas que se había traído de Mühlhausen y Weimar, y que difícilmente podría conocer nadie en Leipzig. Bach emprendió así el cómodo camino de reestrenar lo ya existente, pero eso sí, con prudencia. Por un lado, el género de las cantatas religiosas en la Alemania Central se encontraba por entonces en pleno proceso de transformación: una obra como, por ejemplo, las Cantatas de Elección del Consejo de Mühlhausen "Dios es mi rey", de 1708 (véase EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) se había quedado anticuadas sólo 15 años más tarde. Por otro lado, las condiciones para la interpretación, como por ejemplo el número o la calidad de los músicos de los que se disponía, o la variedad en el número de tonos de los diferentes órganos para las modificaciones o nuevas versiones de movimientos enteros, requerían un trabajo que Bach nunca realizaba de forma rutinaria, sino que aprovechaba siempre para adaptar, actualizar y fijar de forma más precisa la variedad y expresividad de la música. El primer gran grupo de reestrenos de cantatas religiosas que habían sido creadas con anterioridad tiene lugar en Leipzig entre el Domingo sexagésimo, 13 de Febrero de 1724, y la festividad de Pascua, el 9 de Abril de ese mismo año.

El segundo día de Pascua, aparece por primera vez en el programa la parodia religiosa de una cantata profana, "Alegraos, corazones" BWV 66 (vol. 21). Al día siguiente, tercer día de Pascua, se estrenó la cantata "El corazón que a Jesús vivo conozca" BWV 134, que también era la parodia de una cantata profana. Hasta el final de la temporada de cantatas, el domingo de Trinidad, siguen a la festividad de Pentecostés dos parodias más (BWV 173 y 184). Bach va tanteando cada vez más este arte: volver a emplear con otra finalidad la música creada para una ocasión especial que, precisamente por ello, ya no era en principio utilizable después de su estreno.

En los cuatro casos mencionados, se trata de obras escritas entre 1717 y 1723 en honor al príncipe Leopoldo de Anhalt-Cothen. En la corte calvinista de Cothen no se interpretaban cantatas en el oficio religioso; Bach sólo tuvo ocasión de reestrenar dentro de su entorno confesional – la iglesia luterana de Agnus – algunas de sus canta-

tas de Weimar (como la BWV 132, vol. 41). Todas las cantatas surgidas en Cothen (exceptuando las dos piezas de Leipzig, BWV 22 y 23, que Bach debió componer necesariamente en Cothen) son por tanto cantatas profanas, interpretadas bien el 10 de Diciembre, cumpleaños del príncipe, o el 1 de Enero, con motivo de la celebración de año nuevo. La cantata 134a, "El tiempo, que hace los días y los años", fue escrita para el 1 de Enero de 1719. El texto procedía de Christian Friedrich Hunold, conocido como "Menantes" (1681 – 1721), un poeta muy conocido por entonces, cuyos éxitos literarios le permitieron llevar una vida de escritor libre inaudita para su época (Hans-Joachim Kreutzer, El Mundo... vol. 2, 127 y sig.). Bach puso música a un total a seis de sus textos; sólo se conserva una de estas cantatas, la BWV 204 (vol. 62), y de otras dos se conoce gran parte de su música, precisamente porque fueron reestrenadas en la Pascua de 1724 en Leipzig como parodia religiosa.

Al transformar la cantata "El tiempo, que hace los días y los años" en "El corazón que a Jesús vivo conozca", Bach renuncia a un recitativo (el nº 5) y a una aria (la nº 6) de la cantata profana, dejando el resto de la música prácticamente intacto; los instrumentos tocaban basándose en el mismo movimiento vocal, reforzado con una copia. Bach mandó copiar las voces para los cantantes, para escribir después a mano el nuevo texto e incluir algún otro cambio necesario en la partitura. Sin embargo, para otro estreno de 1731, compuso tres nuevos recitativos, los números 1, 3 y 5, aunque apoyándose en los ya existentes y tapando las voces con hojas. Sólo entonces se decidió a copiar en limpio una nueva partitura, introduciendo nuevos cambios mientras lo hacía. Bach, tal como puede verse una y otra vez en muchas de sus obras prominentes (La Pasión según San Juan, las Variaciones Goldberg, El Arte de la Fuga), nunca estaba satisfecho con lo realizado.

Ciertamente, en el caso de estas cantatas, le fue de gran ayuda el que los elogios y agradecimientos, junto con el renacer religioso, le facilitaran temas básicos que se ajustaran tanto a una festividad de año nuevo como a la Pascua de Resurrección. La estructura de diálogo de la cantata religiosa BWV 134 resulta de la cantata profana 134a, en la que las alegorías del tiempo y de la representación divina contrastan con la progresiva prosperidad de la región de Anhalt y de sus príncipes. Correspondientemente, tanto a la cantata religiosa como a la profana les falta no sólo el coro inicial representativo, sino el versículo de la Biblia al completo, así como un coro final; en su lugar, en la BWV 134 aparece un coro festivo en forma de diálogo que saluda alegremente al triunfador.

*

Ay Señor, a mí en mis pecados BWV 135

Génesis: para el 25 de Junis de 1724
Destino: tercer Domingo después de la Trinidad
Texto: según la canción de igual comienzo de Cyriakus Schneegaß (1597, según salmo 6). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).
Ediciones completas: BG 28: 121 – NBA I/16: 199

En su segundo año de maestro en Leipzig, que comenzó el Domingo de Trinidad, 11 de Junio de 1724, Bach pretendía componer e interpretar exclusivamente cantatas corales, lo cual significaba que tanto el texto como el material melódico de estas cantatas debieran orientarse siempre a una canción religiosa determinada. Sin embargo, no pudo concluir este proyecto grandioso y sin duda

único en la historia de la literatura de cantatas, pues el autor encargado de adaptar las estrofas corales para Bach murió presumiblemente en Enero de 1725 (véase el texto de introducción a BWV 126, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 40). Por encima de las especulaciones relativas a este inesperado final, es fácil ver en el fondo cuán extensa y planeadamente completó Bach su ingreso en el ciclo de cantatas corales. Las cuatro primeras cantatas nos presentan cuatro tipos diferentes de movimientos iniciales: BWV 20, una obertura al estilo francés; BWV 2, un movimiento en forma de motete con Cantus firmus; BWV 7, una especie de concierto para violín, y la BWV 135, esto es, la cantata que nos ocupa, una fantasía coral. Asimismo, en estos cuatro movimientos iniciales, Bach demuestra cómo se puede realizar una melodía coral en las diferentes partes vocales: BWV 20 para soprano, BWV 2 para contralto, BWV 7 para tenor y BWV 135 para bajo (véase los volúmenes 6, 1 y 3).

Condicionados por esta estructura cíclica, todos los movimientos mencionados tienen un carácter ejemplarizante. En la obra BWV 135, se trata de una fantasía coral: cada una de las ocho líneas corales tiene un preludio instrumental. En ellos participan los dos oboes y los instrumentos de cuerda al unísono. Estos interpretan el Cantus firmus de la línea correspondiente antes de tocar con los oboes. La música destinada a estos instrumentos se basa igualmente en el material de la melodía coral, pero se interpreta con notas cortas. Sucediendo al pequeño preludio, entra el coro, y con él el bajo continuo. Pero antes de que los bajos interpreten el Cantus firmus, las otras tres voces ya han preparado la línea correspondiente por medio de la imitación. Bach ofrece para la continuación de la melodía y los motivos de imitación, por tanto, dos procesos diferentes. Más aún: al comienzo de cada una de las líneas cantadas, Bach hace que los oboes hagan una pausa, para que vuelvan a aparecer cerca del final. De esta manera consigue, como en un registro de órgano, una apreciable gradación en un espacio muy reducido.

En el siguiente recitativo subraya Bach inmediatamente después, por medio de la armonía y la dirección de voces, y de una forma asombrosa, palabras como “enfermo y débil”, “cruz y sufrimientos”, y “cual manadero”. A ello le sigue una aria danzante para tenor y dos oboes concertantes; también aquí encontramos el arte de Bach para resaltar las partes del texto que le interesan: “en la muerte pereceré”, con movimientos descendentes; “todo en silencio”, con una repentina pausa; “alegra mi presencia”, con coloraturas de movimientos alegres. El siguiente recitativo para contralto comienza con una cita fuertemente adornada de la primera línea de la melodía coral. Entonces es cuando el bajo canta sobre el consuelo de Jesús, pero también sobre todo aquello que tuvo que superar antes: la tempestad de aflicciones y los enemigos con sus flechas. La cadencia se corresponde con el espíritu impetuoso y combatiente de esta obra dominada por las cuerdas sonando al unísono. Para representar el consuelo de Jesús recurre Bach a la hermosa imagen de un bajo instrumental agitado pero que gira sobre sí mismo. A ello se añade que la voz cantante tiene espacio más que suficiente para declamar apasionadamente un texto que acaba desembocando en lo religioso. Con la coral final, se le recuerda al oyente que la melodía de esta canción de Bach (“Anhelo verdadero”) representa el amor eterno.

Vol. 43

Kantaten • Cantatas

BWV 136-139

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 137, 139), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 136, 138)

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 136 & 138: September/Dezember 1977, Januar 1978. BWV 137: Dezember 1980/März 1981/82. BWV 139: Oktober 1979/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-Ottmes, Victor Dewsbery
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Juan Aguilar Sánchez, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz *BWV 136 (16'06)*

Examine me, God, and discover my heart • Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve moi • Examíname, Dios, y conoce mi corazón

Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Niklas Tüller - basso • Johannes Ritzkowsky - Corno • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe • Günther Passin - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren *BWV 137 (14'53)*

Praise the Allmighty, the powerful king of all honor • Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire • Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores

Arleen Augér - soprano • Gabriele Schreckenbach -alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Hans Wolf, Karl-Heinz Halder, Uwe Zaiser - Tromba • Hans-Joachim Schacht - Timpani • Diethelm Jonas, Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom, Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Warum betrübst du dich, mein Herz *BWV 138 (19'00)*

Why are thou troubled, O my heart • Pourquoi cette tristesse, mon cœur • Por qué te turbas, corazón mío

Arleen Augér - soprano • Ria Bollen - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Allan Vogel, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo • David Deffner - Organo

Wohl dem, der sich auf seinen Gott *BWV 139 (19'21)*

Blest he who self can to his God • Hereux celui qui peut s'en remettre à son Dieu • Bienaventurado quien a su Dios

Inga Nielsen - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Manfred Clement, Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert, Wilhelm Melcher, Gerhard Voss - Violino • Peter Buck, Hans Häublein - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 136 **„Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“** 16:06

No. 1	Coro:	Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz	1	3:55
	Corno, Oboe, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt	2	1:14
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Es kömmt einTag	3	4:59
	Oboe d’amore I, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Die Himmel selber sind nicht rein	4	1:13
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto T, B):	Uns treffen zwar der Sünden Flecken	5	3:49
	Violino I+II solo unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Dein Blut, der edle Saft	6	0:56
	Corno, Oboe, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 137 **„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“** 14:53

No. 1	Coro [Versus I]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	7	3:44
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (A) [Versus II]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	8	3:17
	Violino I solo, Violoncello, Organo			
No. 3	Aria (S, B) [Versus III]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	9	3:54
	Oboe I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (T) [Versus IV]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	10	2:58
	Tromba, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral [Versus V]:	Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren	11	1:00
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 138 **„Warum betrübst du dich, mein Herz“** 19:00

No. 1	Coro e Recitativo (T, A):	Warum betrübst du dich, mein Herz?	12	4:11
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Ich bin veracht’	13	1:08
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Coro e Recitativo (S, A):	Er kann und will dich lassen nicht	14	3:59
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (T):	Ach süßer Trost!	15	1:20
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Auf Gott steht meine Zuversicht	16	5:14
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (A):	Ei nun! So will ich auch recht sanfte ruhn	17	0:36
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Weil du mein Gott und Vater bist	18	2:32
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 139 **„Wohl dem, der sich auf seinen Gott“** 19:21

No. 1	Coro:	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	19	5:11
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Gott ist mein Freund	20	5:32
	Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	Der Heiland sendet ja die Seinen	21	0:41
	Violoncello, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Das Unglück schlägt auf allen Seiten	22	5:52
	Violino I solo, Oboe d’amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (S):	Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir	23	1:06
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Dahero Trotz der Höllen Heer!	24	0:59
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 136, 137, 138, 139 69:20

BWV 136

1. Coro

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz; prüfe mich und erfahre, wie ichs meine!

2. Recitativo

Ach, daß der Fluch, so dort die Erde schlägt,
Auch derer Menschen Herz getroffen!
Wer kann auf gute Früchte hoffen,
Da dieser Fluch bis in die Seele dringet,
So daß sie Sündendornen bringet
Und Lasterdisteln trägt.
Doch wollen sich oftmals die Kinder der Höllen
In Engel des Lichtes verstellen;
Man soll bei dem verderbten Wesen
Von diesen Dornen Trauben lesen.
Ein Wolf will sich mit reiner Wolle decken,
Doch bricht ein Tag herein,
Der wird, ihr Heuchler, euch ein Schrecken,
Ja unerträglich sein.

3. Aria

Es kömmt ein Tag,
So das Verborgne richtet,
Vor dem die Heuchelei erzittern mag.
Denn seines Eifers Grimm vernichtet,
Was Heuchelei und List erdichtet.

1. Chorus

Examine me, God, and discover my heart; prove thou me and discover what my thoughts are.

2. Recitative

Ah, that the curse which then the earth did strike
As well mankind to heart hath stricken!
Who can for righteous fruit be hopeful
While this foul curse into the soul so pierceth,
That is the throns of sin now yieldeth
And wicked thistles bears?
But often themselves are wont hell's very children
As angels of light to put forward;
As though in this corrupted nature
From thorns like these one grapes could harvest.
A wolf would make the purest wool his cover,
But once the day breaks forth,
He'll be, ye feigners, a terror,
Yea, not to be endured.

3. Aria

There comes the day
To bring the concealment judgment,
At which hypocrisy may quake with fear.
For then his zealous wrath will ruin
What strategem and lies have woven.

1. Chœur

Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve-moi; soumets-moi à l'épreuve et apprends mes pensées!

2. Récitatif

Hélas, la malédiction qui frappe la terre
Touche aussi le cœur des hommes qui y vivent!
Qui peut espérer une bonne récolte,
Car cette malédiction pénètre jusque dans l'âme
De sorte qu'elle apporte les épines du péché
Et les ronces du vice.
Pourtant les enfants des enfers veulent souvent
Se déguiser en anges de lumière;
Quant à l'être corrompu, il faut
Vendanger ces épines.
Un loup désire se couvrir de pure laine,
Pourtant un jour arrivera
Où l'épouvante sera telle
Qu'elle vous sera insupportable, à vous hypocrites.

3. Air

Le jour viendra
Où ce qui est dissimulé, sera jugé,
Devant lequel l'hypocrisie pourra trembler.
Car son courroux ardent détruit
Ce qui a créé l'hypocrisie et la ruse.

1. Coro

¡Examíname, Dios, y conoce mi corazón; pruébame y conoce mis desvelos!

2. Recitativo

¡Ah, si la maldición que hiere allí a la tierra,
También diera en el corazón de los hombres!
¿Quien puede esperar buenos frutos,
Cuando esta maldición lastima el alma,
Así como penetran las espinas del pecado,
Y el abrojo de blasfemias doblega?
Por cierto, las criaturas del infierno
Quisieran transformarse en ángeles de luz;
Tal como en esta corrupta naturaleza,
De las espinas quiera cosechar uvas.
Un lobo podrá cubrirse con fina lana,
Pero al despuntar el día,
Os aparecerá el hipócrita, aterrorizante,
Sí, irresistiblemente.

3. Aria

Llegará el día,
Que traerá el juicio,
Donde la hipocresía temblará de terror.
Entonces su ardorosa furia aniquilará
Lo que la hipocresía y la astucia tejieron.

4. Recitativo

Die Himmel selber sind nicht rein,
Wie soll es nun ein Mensch vor diesem Richter sein?
Doch wer durch Jesu Blut gereinigt,
Im Glauben sich mit ihm vereinigt,
Weiß, daß er ihm kein hartes Urteil spricht.
Kränkt ihn die Sünde noch,
Der Mangel seiner Werke,
Er hat in Christo doch
Gerechtigkeit und Stärke.

5. Aria

Uns treffen zwar der Sünden Flecken,
So Adams Fall auf uns gebracht.
Allein, wer sich zu Jesu Wunden,
Dem großen Strom voll Blut gefunden,
Wird dadurch wieder rein gemacht.

6. Choral

Dein Blut, der edle Saft,
Hat solche Stärk und Kraft,
Daß auch ein Tröpflein kleine
Die ganze Welt kann reine,
Ja, gar aus Teufels Rachen
Frei, los und ledig machen.

4. Recitative 4

The heavens are themselves not pure,
How shall then now a man before this judge e'er stand?
But he whom Jesus' blood hath cleansed,
Who is through faith to him united,
Knows that o'er him he'll no harsh judgment pass.
If he's by sin still vexed,
By weakness of his efforts,
He hath in Christ, no less,
Both righteousness and power.

5. Aria 5

We feel in truth the marks of error
Which Adam's fall on us has placed.
But yet, who hath in Jesus' wounding,
That mighty stream of blood, found refuge,
Is by it purified anew.

6. Chorale 6

Thy blood, that liquid rich,
Hath such great force and strength
That e'en the merest trickle
Can all the world deliver,
Yea, from the jaws of Satan,
Set free and disencumber.

4. Récitatif

Les cieux mêmes ne sont pas purs,
Comment le serait alors un être humain devant son juge?
Pourtant celui qui est purifié par le sang de Jésus,
S'unit à lui dans la foi,
Sait qu'il ne subira pas un dur jugement.
Si le péché le mortifie encore,
Le manquement de ses œuvres,
Il trouvera pourtant en Christ
Justice et force.

5. Air

Certes les taches du péché nous souillent
C'est ce que nous valut la chute d'Adam.
Seul celui qui aura trouvé le chemin des plaies de Jésus,
Ce fleuve de grâce rempli de sang,
Sera ainsi purifié.

6. Choral

Ton sang, cette noble sève,
A une telle force et un tel pouvoir
Que même une toute petite goutte
Le monde entier pourra purifier,
Oui, même délivrer, libérer, affranchir
Du gouffre du diable.

4. Recitativo

El propio cielo no es puro,
¿Cómo podrá el hombre pararse ante este juez?
Pero aquel a quien la sangre de Jesús ha purificado,
Y se ha unido a Él por la fe,
Sabe que no se le dictará una dura sentencia.
Aunque todavía el pecado lo debilite,
Y su trabajo sea defectuoso,
Sin embargo, tendrá en Cristo,
Justicia y fortaleza.

5. Aria

Nos alcanza, por cierto, la mancha del pecado,
Que la caída de Adán nos ha acarreado.
Pero, quien encuentra en las heridas de Jesús,
El refugio de sangrante misericordia,
Saldrá nuevamente purificado.

6. Coral

Tu sangre, la savia noble,
Tiene tanta fuerza y vigor,
Que sólo una pequeña gota
Puede purificar todo el mundo,
Y hasta de las garras del demonio,
Nos libra y nos salva.

BWV 137

1. Coro [Versus I]

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
Kommet zu Hauf,
Psalter und Harfen, wacht auf!
Lasset die Musicam hören.

1. Chorus [Verse I] 7

Praise the Almighty, the powerful king of all honor,
O thou my spirit belovèd, that is my desire.
Come ye in throngs,
Psaltry and lyre, awake!
Let now the music be sounding.

2. Aria [Versus II]

Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret,

Der dich auf Adelers Fittichen sicher geführet,
Der dich erhält,
Wie es dir selber gefällt;
Hast du nicht dieses verspüret?

2. Aria [Verse II] 8

Praise the Almighty, who all things so gloriously ruleth,
Who upon pinions of eagles to safety doth lead thee;
He thee protects
As even thee it will please;
Hast thou of this no preception?

3. Aria [Versus III]

Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet,
Der dir Gesundheit verliehen, dich freundlich geleitet;
In wieviel Not
Hat nicht der gnädige Gott
Über dir Flügel gebreitet!

3. Aria [Verse III] 9

Praise the Almighty, who doth with his splendour adorn thee,
Who hath thy health given to thee, and kindly doth guide thee;
In what great need
Hath not the merciful God
Over thee his wings extended?

1. Chœur (Verset I)

Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire,
Mon âme bien-aimée, voilà mon ardent désir.
Venez en foule,
Réveillez-vous, psaltérions et harpes!
Faites retentir la musique.

2. Air (Verset II)

Loue le Seigneur, celui qui régit avec tant de
magnificence,
Qui te conduit sûrement en te prenant sous son aile,
Qui te garde
Comme il te plaît toi-même;
N'as-tu pas ressenti cela?

3. Air (Verset III)

Loue le Seigneur, celui qui te prépare avec art et
rafinemet,
Qui te donne la santé, te guides
avec bienveillance;
Pour combien de moments de détresse
Le Dieu miséricordieux a-t-il
Étendu son aile au-dessus de ta tête!

1. Coro [versus I]

Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores,
Mi amada alma, este es mi anhelo.
¡Venid todos juntos,
Con salterios y arpas, Despertad!
Hacer que suene la música.

2. Aria [versus II]

Alabad al Señor que todo tan magníficamente
gobierna,
Que con seguridad sobre alas de águila te lleva,
Que te mantiene
Según tú mismo quieres;
¿No lo has sentido?

3. Aria [versus III]

Alaba al Señor que con sabia y delicadamente
te prepara,
Que te da la salud, que te conduce
cordialmente;
¡En cuántas penurias,
Dios en Su Gracia
No habrá extendido sobre ti las alas!

4. Aria [Versus IV]

Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet,
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet;
Denke dran,
Was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe begegnet.

4. Aria [Verse IV] 10

Praise the Almighty, who thine estate clearly hath favored,
Who doth from heaven with streams of his love blessing shower;
Think now on this,
What the Almighty can do,
Who with his love now hath met thee.

5. Choral [Versus V]

Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen!

Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen!

Er ist dein Licht,
Seele, vergiß es ja nicht;
Lobende, schließe mit Amen!

5. Chorale (Verse V) 11

Praise the Almighty, all that's in me, give his name honor!
All things that breath possess, praise him with Abraham's children!
He is thy light,
Spirit, yea, this forget not;
Praising him, close thou with amen!

BWV 138

1. Coro e Recitativo

Warum betrübst du dich, mein Herz?
Bekümmerst dich und trägest Schmerz
Nur um das zeitliche Gut?

Alt
Ach, ich bin arm,
Mich drücken schwere Sorgen.
Vom Abend bis zum Morgen
Währt meine liebe Not.
Daß Gott erbarm!

1. Chorus and Recitative 12

Why art thou troubled, O my heart?
Art anxious and bowed down with grief
For merely temporal worth?

Alto
Ah, I am poor,
Bowed down with heavy sorrow,
From evening until morning
Endures my wonted need.
May God forgive!

4. Air (Verset IV)

Loue le Seigneur, celui qui a manifestement
béni ta condition,
Qui fait pleuvoir du ciel des torrents
d'amour;
Penses à ce que
Le Tout-Puissant peut faire
Lui qui va à ta rencontre avec amour.

5. Choral (Verset V)

Loue le seigneur, ce qui est en moi,
loue son nom!
Tout ce qui respire, loue avec la descendance
d'Abraham!
Il est ta lumière,
Âme, ne l'oublie surtout pas;
Ô toi qui loues, achève ta prière avec un Amen!

1. Chœur et récitatif

Pourquoi cette tristesse, mon cœur?
Ne te soucies-tu et ne te chagrines-tu
Que pour les biens temporels?

Alto
Hélas, je suis pauvre,
Mes lourds soucis me pèsent.
Du matin jusqu'au soir
Ma détresse dure.
Que Dieu aie pitié de moi!

4. Aria [versus IV]

Alaba al Señor que visiblemente bendice
tu estado,
Que hace llover el amor a cántaros
desde el cielo;
Piensa en esto,
Todo lo que el omnipotente puede,
Quien te sale al paso con todo amor.

5. Coral [versus V]

¡Alabe al Señor cuanto en mí haya,
alabe al nombre!
¡Todo cuanto aliento tiene, alabe con la simiente de
Abraham!
El tu luz es,
Alma, no lo olvides;
¡Alabantes, concluid con vuestro Amén!

1. Coro y recitativo

¿Por qué te turbas, corazón mío?
¿Te preocupas y dolorido vas
Sólo por los bienes terrenales?

Alto
¡Ay, pobre soy,
Muchas preocupaciones me oprimen,
Desde la tarde hasta la mañana
Dura mi necesidad!
¡Que Dios se apiade!

Wer wird mich noch erlösen
Vom Leibe dieser bösen
Und argen Welt?
Wie elend ists um mich bestellt!
Ach! Wär ich doch nur tot!
Vertrau du deinem Herren Gott,
Der alle Ding erschaffen hat.

Who will me yet deliver
From out the belly of this
Malignant world?
How wretchedly am I disposed!
Ah! Were I only dead!
Put trust in this thy Lord and God,
Who ev'rything created hath.

2. Recitativo

Ich bin veracht',
Der Herr hat mich zum Leiden
Am Tage seines Zorns gemacht;
Der Vorrat, hauszuhalten,
Ist ziemlich klein;
Man schenkt mir vor den Wein der Freuden
Den bittern Kelch der Tränen ein.
Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh verwalten,
Wenn Seufzer meine Speise und Tränen
das Getränke sein?

2. Recitative 13

I am despised,
The Lord hath made me suffer
upon the day of his great wrath.
Provisions for my keeping
Are rather small;
They pour for me as wine of gladness
The bitter chalice filled with tears.
How can I now my post maintain in calmness
When sighing is my portion and tears
are all I have to drink?

3. Choral e Recitativo

Er kann und will dich lassen nicht,
Er weiß gar wohl, was dir gebricht,
Himmel und Erd ist sein!

Sopran
Ach, wie?
Gott sorget freilich vor das Vieh,
Er gibt den Vögeln seine Speise,
Er sättiget die jungen Raben,
Nur ich, ich weiß nicht, auf was Weise
Ich armes Kind
Mein bißchen Brot soll haben;

3. Chorale and Recitative 14

He can and would thee not forsake,
He knows full well what thou dost lack;
Heaven and earth are his.

(S)
Ah! What?
God clearly careth for the kine,
He gives the birds their proper nurture,
He filleth the fledgling ravens.
But I, I know not in what manner
I, wretched child,
My bit of bread shall garner;

Qui me délivreras donc
Du corps de ce méchant
Et perfide monde?
Ma misère est bien grande!
Hélas! si je pouvais être mort!
Aie confiance en Dieu, ton Seigneur
Qui a créé toutes choses.

¿Quién podrá librarme
Quién podrá arrancarme del cuerpo este malvado
Y taimado mundo?
¡Cuán mal ando!
¡Ay! ¡si estuviera muerto!
Confía en tu Señor Dios,
Que todas las cosas ha creado.

2. Récitatif

Je suis méprisé,
Le Seigneur m'a fait pour souffrir
Le jour de son courroux;
Les réserves pour résister
Sont assez maigres;
On me verse au lieu du vin de joie
L'amère calice des larmes.
Comment puis-je donc remplir mes fonctions en paix
Si les soupirs sont ma nourriture et les
larmes ma boisson?

2. Recitativo

Despreciado soy
El Señor para el dolor
El día de Su ira me ha creado;
Las fuerzas para aguantar esto
Demasiado flacas son;
No el vino de la alegría
Sino el amargo cáliz de las lágrimas me es dado.
¿Cómo podré cumplir mi cometido con paciencia,
Si los lamentos mi alimento y mi bebida
las lágrimas son?

3. Choral et récitatif

Il ne peut et ne veut t'abandonner
Il sait très bien ce dont tu as besoin,
Le ciel et la terre sont siens!

Soprano
Hélas, comment?
Dieu prend soin du bétail,
Il donne aux oiseaux leur nourriture,
Il rassasie les jeunes corbeaux,
Mais moi, je ne sais comment
Moi, pauvre enfant,
Je pourrai trouver un peu de pain;

3. Coral y recitativo

¡El no puede ni quiere abandonarte,
El sabe bien lo que soportas,
El cielo y la tierra Suyos son!

Soprano
¿Ay, cómo?
Dios hasta se preocupa por los animales
A los pájaros alimento da,
A los jóvenes cuervos sacia,
Sólo yo, mísero hombre,
No sé de dónde habré
De obtener mi pan;

Wo ist jemand, der sich zu meiner Rettung findt?
Dein Vater und dein Herre Gott,
Der dir beisteht in aller Not.

Alt
Ich bin verlassen,
Es scheint,
Als wollte mich auch Gott bei meiner Armut hassen,
Da ers doch immer gut mit mir gemeint.
Ach Sorgen,
Werdet ihr denn alle Morgen
Und alle Tage wieder neu?
So klag ich immerfort;
Ach! Armut! hartes Wort,
Wer steht mir denn in meinem Kummer bei?
Dein Vater und dein Herre Gott,
Der steht dir bei in aller Not.

Where is the man who will for my deliv'rance strive?
Thy Father and the Lord thy God,
Who stands by thee in ev'ry need.

(A)
I am forsaken,
It seems
As if e'en God himself in my poor state would hate me.
Though he hath ever meant the best for me.
Ah sorrows,
Will ye then be ev'ry morning
And ev'ry day again made new?
I cry continually;
Ah! Poorness, cruel word!
Who will stand by me then in my distress?
Thy Father and the Lord thy God,
Who stands by thee in ev'ry need.

4. Recitativo

Ach süßer Trost! Wenn Gott mich nicht verlassen
Und nicht versäumen will,
So kann ich in der Still
Und in Geduld mich fassen.
Die Welt mag immerhin mich hassen,
So werf ich meine Sorgen
Mit Freuden auf den Herrn,
Und hilft er heute nicht, so hilft er mir doch morgen.
Nun leg ich herzlich gern
Die Sorgen unters Kissen
Und mag nichts mehr als dies zu
meinem Troste wissen:

4. Recitative

Ah, comort sweet! If God will not forsake me,
And not abandon me,
Then can I in repose
And patience find courage.
The world may just the same despise me,
But I will cast my sorrows
With joy upon the Lord,
If he helps not today, he'll help me yet tomorrow.
Now, I'll most gladly lay
My cares beneath my pillow
An want to know no more than this
for my true comfort:

Où y a-t-il quelqu'un qui saura me sauver?
Ton Père et Dieu ton Seigneur,
Qui t'assiste dans toutes détresses.
Alto
Je suis délaissé,
Il semble
Que Dieu lui aussi veut me haïr dans ma pauvreté,
Lui qui m'avait fait du bien jusqu'ici.
Hélas, soucis,
Vous renouvelez-vous tous les matins
Et tous les jours?
Ainsi je ne cesse de me plaindre;
Hélas, pauvreté, mot impitoyable,
Qui m'assistera dans ma misère?
Ton Père et Dieu ton Seigneur
Qui t'assiste dans toutes détresses.

¿Dónde está quien pudiera salvarme?
Tu Padre y tu Señor Dios,
Que junto a ti está en todas las necesidades.
Alto
Abandonado estoy,
Como si
Incluso Dios en mi pobreza me odiara,
El, que siempre bien me ha hecho.
Ay, sufrimientos,
¿Acaso os renovaréis todas las mañanas
Y todos los días?
Así pues, no hago sino lamentarme;
¡Ay, pobreza, dura palabra!
¿Quién me asiste en mis penas?
Tu Padre y tu Señor Dios,
Que junto a ti está en todas las necesidades.

4. Récitatif

Ah, doux réconfort! Si Dieu ne me délaisse pas
Et ne m'oublie pas,
Je pourrai en paix
Et avec patience me ressaisir.
Le monde peut me haïr, qu'importe,
Je remets mes soucis
Avec joie à mon Seigneur
Et s'il ne m'aide pas aujourd'hui, il m'aidera demain.
Je dépose donc à présent de tout cœur
Les soucis sous ce coussin
Et je ne veux plus savoir rien d'autre que cela
comme consolation:

4. Recitativo

¡Ay, dulce consuelo! Si Dios no me abandona
Y olvidarse no quisiera
Con toda tranquilidad yo
En paciencia estarme podría.
El mundo odiarme puede,
Mas yo mis cuitas
Con alegría en el Señor pongo
Y si El hoy no me auxilia, mañana me auxiliará.
Así con gusto pongo
Las preocupaciones bajo la almohada
Y no quiero tener más consuelo que éste:

5. Aria

Auf Gott steht meine Zuversicht,
Mein Glaube läßt ihn walten.
Nun kann mich keine Sorge nagen,
Nun kann mich auch kein Armut plagen.
Auch mitten in dem größten Leide
Bleibt er mein Vater, meine Freude,
Er will mich wunderlich erhalten.

5. Aria 16

With God stands all my confidence,
My faith shall let him govern.
Now can no apprehension nag me,
Nor can now any want yet plague me.
For e'en amidst the greatest sadness
Bides he my Father, my true gladness,
He shall in wond'rous wise protect me.

6. Recitativo

Ei nun!
So will ich auch recht sanfte ruhn.
Euch, Sorgen! sei der Scheidebrief gegeben.
Nun kann ich wie im Himmel leben.

6. Recitative 17

Well then!
Thus I'll as well find soft repose.
My sorrows, your divorcement bill receive now!
Now I can live as though in heaven.

7. Choral

Weil du mein Gott und Vater bist,
Dein Kind wirst du verlassen nicht,
Du väterliches Herz!
Ich bin ein armer Erdenkloß,
Auf Erden weiß ich keinen Trost.

7. Chorale 18

Since thou my God and Father art,
Thy child wilt thou abandon not,
A father's heart thou hast!
I am a wretched clump of earth,
On earth I know not any hope.

BWV 139

1. Coro

Wohl dem, der sich auf seinen Gott
Recht kindlich kann verlassen!
Den mag gleich Sünde, Welt und Tod

1. Chorus 19

Blest he who self can to his God
With childlike trust abandon!
For though now sin and word and death

5. Air

En Dieu repose mon ferme espoir,
Ma foi le laisse gérer.
Aucun souci ne peut me ronger à présent,
Aucune pauvreté ne peut me tracasser.
Même au milieu des plus grandes souffrances
Il reste mon père, mon ami,
Il veut subvenir à mes besoins par des miracles.

6. Récitatif

Eh bien!
Je veux aussi reposer doucement.
À vous, soucis, je vous signifie congé!
Je peux à présent vivre comme au ciel.

7. Choral

Puisque tu es mon Dieu et mon Père,
Ton enfant, tu ne le délaisseras pas,
Toi, au cœur paternel!
Je suis comme une pauvre motte de terre,
Sur la terre, je ne connais pas de consolation.

1. Chœur

Heureux celui qui peut s'en remettre à son Dieu
Tout comme un enfant s'en remettre à lui!
Puissent le prendre en haine les péchés, le monde et la mort

5. Aria

En Dios mi confianza poner,
Mi fe Le deja hacer.
Entonces no tengo que rumiar penas,
Y ninguna pobreza plagarme puede.
También en medio de gran sufrimiento
Mi Padre sigue siendo mi alegría,
El me quiere mantener portentosamente.

6. Recitativo

¡Pues bien!
Con todo sosiego descansar quiero.
¡Y a vosotras, cuitas, os despido!
Ahora como en el cielo estarme puedo.

7. Coral

Puesto que Tú mi Dios y Padre eres,
No abandonarás a Tu hijo,
¡Tú, paternal corazón!
Nada más que un terruño soy,
En la tierra ningún consuelo conozco.

1. Coro

¡Bienaventurado quien a su Dios
Como un niño abandonarse puede!
Podrán entonces odiarlo el mundo y la muerte

Und alle Teufel hassen,
So bleibt er dennoch wohlvergnügt,
Wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.

2. Aria

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
So wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin getrost bei Neid und Haß.
Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,

Seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

3. Recitativo

Der Heiland sendet ja die Seinen
Recht mitten in der Wölfe Wut.
Um ihn hat sich der Bösen Rotte
Zum Schaden und zum Spotte
Mit List gestellt;
Doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,

So schützt er mich auch vor der Welt.

4. Aria

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
Um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheinet die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weiten:
Da lern ich erst, daß Gott allein
Der Menschen bester Freund muß sein.

And ev'ry demon hate him,
Yet he'll be ever confident,
If he but God his friend doth make.

2. Aria 20

God is my friend; what use that raging
Which now the foe hath raised against me!
I am consoled midst spite and hate.
Yea, though ye tell the truth but rarely,

But ever false, what's that to me?
Ye scorners are to me no danger.

3. Recitative 21

The Savior sends, indeed, his people
Directly midst the angry wolves.
About him have the lowly rabble
Themselves, to harm and mock him,
With cunning ranged.
But since his mouth such wise response doth make,

He shields me also from the world.

4. Aria 22

Misfortune wraps from all directions
Round me and hundredweight of chain.
Yet sudden appeareth the help of his hand.
I see the light of hope from far off;
I've learned at last that God alone
To men the best of friends must be.

Et tous les diables,
Il reste néanmoins ravi
S'il n'a que Dieu comme ami.

2. Air

Dieu est mon ami ; à quoi sert le déchaînement
Qu'un ennemi peut élever contre moi!
Je demeure confiant devant l'envie et la haine.
Oui, vous pouvez user de la vérité avec parcimonie,
Soyez toujours faux, que m'importe?
Vous ne représentez aucun danger pour moi.

3. Récitatif

Le Sauveur envoie les siens
Au milieu des loups enragés.
Autour de lui, la foule des impies
S'est rassemblée avec ruse
Pour nuire et blasphémer;
Pourtant puisque de sa bouche sortent de telles sages paroles,
Il me protège aussi du monde.

4. Air

Le malheur frappe de tous les côtés
Et m'enferme dans des liens accablants.
Pourtant la main secourable apparaît soudain.
De loin, la lumière du réconfort brille pour moi;
C'est alors seulement que j'apprends que Dieu seul
Est le meilleur ami de l'homme.

Y todos los diablos,
Pero nunca su ánimo decaerá
Si él sólo a Dios por amigo tiene.

2. Aria

¡Dios es mi amigo; a qué dudarlo,
De este modo el mal de los enemigos en bien se me convertirá!
Por más envidia y odio que haya, yo consolado estoy.
No os atreváis a confesar la verdad, si no queréis,
Sed siempre falsos, ¿eso a mí en qué me afecta?
Vosotros, burladores, ningún peligro para mí suponéis.

3. Recitativo

El Salvador a los suyos envía
A la ferocidad de los lobos.
La malvada facción lo rodea
Para escarnio y burla
Con astucia;
Mas así como su boca tan sabiamente habla

También El del mundo me protege.

4. Aria

La desdicha por doquier me acosa
Y con pesadísima carga me oprime.
Mas repentinamente aparece la mano auxiliadora.
La luz del consuelo desde lejos se me aparece;
Así aprendo que sólo Dios
El mejor amigo del hombre ha de ser.

5. Recitativo

Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir.
Die schwere Last der Sünden,
Mein Heiland läßt mich Ruhe finden.
Ich gebe Gott, was Gottes ist,
Das Innerste der Seelen.
Will er sie nun erwählen,
So weicht der Sünden Schuld,
    so fällt des Satans List.

5. Recitative 23

Yea, though I bear my greatest foe within,
The heavy weight of error,
My Savior lets me find a solace.
I give to God what God doth own,
My immost heart and spirit.
If he will now accept them,
My debt of sin shall pass,
    and fall shall Satan's craft.

6. Choral

Dahero Trotz der Höllen Heer!
Trotz auch des Todes Rachen!
Trotz aller Welt! mich kann nicht mehr
Ihr Pochen traurig machen!
Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;
Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!

6. Chorale 24

I therefore scorn the host of hell!
Scorn also death's jaws yawning!
Scorn all the world! No more can me
Its pounding fill with mourning!
God is my shield, my store and help;
Blest he who God as friend hath found!

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

Oui, je porte en moi le plus grand ennemi,
Le lourd fardeau des péchés,
Mon Sauveur me fait trouver le repos.
Je rends à Dieu ce qui est à Dieu,
Le plus profond de mon âme.
S'il consent à l'élire alors,
La faute des péchés se dissipe,
la ruse de Satan est vaincue.

6. Choral

Défie donc l'armée infernale!
Défie aussi la vengeance de la mort!
Défie le monde entier! ses coups ne peuvent plus
Me rendrent triste!
Dieu est mon refuge, mon secours et mon conseil;
Heureux celui qui a Dieu pour ami!

5. Recitativo

Sí, aunque en mí el peor enemigo llevo,
La pesada carga del pecado,
Mi Salvador descanso me concede.
A Dios doy lo que de Dios es,
Lo más profundo del alma.
Si El elegirla quiere
La culpa del pecado desaparece
y la argucia de Satán vencida es.

6. Coral

¡Atrás, ejército infernal!
¡Atrás, venganza de la muerte!
¡Y también el mundo! ¡Vuestros ataques
Ya no me pueden entristecer!
Dios mi protector es, mi auxiliador y consejero;
¡Bienaventurado aquél que a Dios como amigo tiene!

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

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz
BWV 136

Entstehung: zum 18. Juli 1723
Bestimmung: 8. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 139, 23. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630)
Gesamtausgaben: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Viele der Kantaten, die Johann Sebastian Bach in seinem ersten Leipziger Amtsjahr komponierte und aufführte, beginnen mit einem Bibelwort. In der vorliegenden Kantate ist es ein Psalmvers, den der unbekannte Dichter geschickt auf den Evangelientext des Tages bezieht. Gelesen wurde aus der Bergpredigt die Warnung Jesu vor den falschen Propheten (mit dem sprichwörtlich gewordenen Ausspruch: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, Matth. 7, 15 – 23). Die theologisch recht komplexen Gedankengänge des Textautors umfassen zahlreiche Zitate und Anspielungen auf das Evangelium, aber auch auf Stellen des Alten Testaments; insbesondere interessiert ihn die Verbindung von Jesu erlösendem Tod und dem Sündenfall Adams. Einmal mehr wird in diesem Stück der Charakter der Kantate als Predigtmusik deutlich.

Ob Bach die Musik tatsächlich für diesen Sonntag neu komponiert oder nicht doch auf eine ältere, vielleicht auch weltliche Kantate zurückgegriffen hat, ist aufgrund der Quellenlage in der Forschung umstritten. Nur der Mittelteil der Alt-Arie (Nr. 3) sowie der Schlußchoral sind jedenfalls als Neukompositionen sicher nachweisbar. In den übrigen Sätzen mag der geübte Kantatenhörer den direkten und unmittelbar eingängigen Textausdruck in der Musik vermissen, ohne daß diese freilich weniger kunstvoll ausfallen würde. Der Eingangssatz ist ein affirmatives, verbindliches Stück mit stark instrumentalem Gewicht. Violinen und Oboen konzertieren über einem regelmäßig schreitenden Baß, dazu tritt das obligat geführte Horn. Zunächst trägt der Chorsopran den gesamten Text devisenartig vor; der Charakter gerade dieser Stelle ließe sich nur schwer im Rahmen einer „weltlichen“ Kantate vorstellen. Aus der Wiederholung des Themas entwickelt sich eine Fuge. Nach einem Zwischenspiel beginnt der Baß mit dem Thema; die anderen Stimmen deklamieren den Text in diesen Vortrag hinein, bevor sie die nun vom Horn überhöhte Fuge fortführen. Schließlich hebt Bach die Worte „prüfe mich“ durch lange Noten und homophone Deklamation hervor. Diesen Satz (oder seine Urform?) verwendete Bach als Schlußsatz der Messe BWV 234, hier auf den Text „Cum sancto spiritu“ (Edition Bachakademie Vol. 71).

Das Rezitativ Nr. 2 beginnt mit einem verminderten Akkord – Hinweis auf den Fluch, von dem sogleich die Rede ist. Zum abschließenden Wort „unerträglich sein“ erfindet Bach eine auffällig sperrige Continuo-Führung. Der intime Gestus der folgenden Alt-Arie verhält sich zum Text eher neutral. Erst der (in jedem Fall neu komponierte) *presto*-Mittelteil verschärft den dramatischen Affekt, unterstützt die Worte „Eifers Grimm vernichten“. Bach verzichtet hier auch auf die Oboe d’amore. Im folgenden Baß-Rezitativ sind es wieder die Schlußworte, die eine sozusagen zusammenfassende Behandlung erfahren: „Gerechtigkeit und Stärke“ gibt Bach durch ein *arioso* über laufendem Continuo besonderes Gewicht.

Den Text der folgenden Arie vertraut Bach Baß und Tenor im Duett an. Er wird zeilenweise vorgetragen, abwechselnd in kontrapunktischer Imitation und parallelem Nebeneinander. Für Zwischenspiele und den mu-

sikalischen Rahmen bietet Bach zwei Violinen unisono auf. Dort, wo vom „großem Strom“ die Rede ist, verdeutlichen Koloraturen beider Singstimmen, nacheinander und parallel, diese Worte; das Zielwort „rein“ erhält im Tenor den höchsten Ton dieser Arie. Im abschließenden Choral läßt Bach, der Meister der Musik-Exegese, auf die Worte „die ganze Welt“ den grundierenden Baß durch eine Oktave auf und abwärts laufen.

*

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren BWV 137

Entstehung: zum 19. August 1725 (wahrscheinlich)
Bestimmung: 12. Sonntag nach Trinitatis
Text: Joachim Neander (1680)
Gesamtausgaben: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Diese Kantate gehört zu jenen zehn Choralkantaten, die sich nicht auf eine wörtliche Übernahme der Rahmen- und Paraphrasierung der restlichen Strophen beschränken. Vielmehr zieht Bach alle fünf Strophen dieses überaus bekannten Kirchenliedes heran. Mit solchen Vertonungen „per omnes versus“ ergänzte er in der Regel seinen zu Ostern 1725 abgebrochenen, zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, in dem er ausschließlich Choralkantaten aufführen wollte. Nun bezieht sich die vorliegende Kantate jedoch auf den 12. Sonntag nach Trinitatis, als der Kantatenjahrgang noch ganz am Beginn stand; tatsächlich aber weiß man exakt für diesen einzigen Sonntag des Choralkantatenjahrgangs nicht, welche Kantate hier musiziert wurde. Es macht also Sinn, hier eine Lücke anzunehmen, die Bach mit dieser im August 1725 geschriebenen und aufgeführten Kantate bewußt schließen wollte.

Neben dem Text ist auch die Choralmelodie in allen fünf Sätzen präsent, jedoch in unterschiedlicher Form und in direktem Zusammenhang mit der jeweiligen Besetzung. Im Eingangschor und im Schlußchoral, wo das gesamte, festlich-prachtvolle Ensemble musiziert, wird die Melodie vom Sopran vorgetragen, eingangs nach entsprechender Vorbereitung durch die Instrumente und anderen Stimmen, die hierfür ein Fundament aus nicht choralgebundenem Material errichten. Akkordisch wird lediglich die Zeile „Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf“ intensiviert.

Den zweiten Satz, eine Art Sonatensatz für Violine und Continuo, kennt man eher als Orgelstück; Bach hat ihn, jetzt gedacht als Bearbeitung des Adventsliedes „Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter“ (BWV 650), in die bei Johann Georg Schübler gedruckten „Sechs Choräle von verschiedener Art“ (s. Vol. 98) übernommen. In der hier zu hörenden „Ur“-Form singt die Altstimme den Cantus firmus. In der folgenden Arie, dem Mittelstück der Kantate, erklingt die Melodie in Anklängen im Duett von Baß und Sopran, aber auch angedeutet in der Motivik der beiden obligaten Oboen. Vielleicht, weil von „wieviel Not“ die Rede ist, wählt Bach Moll als Tongeschlecht. Jedenfalls hebt er diese Worte durch Wiederholungen und leicht chromatische Führung der Stimmen hervor. Aus dem Text der folgenden Strophe wählt Bach offenbar die Zeile „Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet“, um den Grundaffekt für die Arie Nr. 4 zu gewinnen. Dieser Affekt läßt sich in der ständig von oben herabstürzenden Continuostimme leicht erkennen. Die Tenorstimme deutet den Text sehr individuell aus: „gesegnet“ mit Halteton und Koloraturen, die auch die „Ströme der Liebe“ und das „regnen“ untermauern helfen, schließlich das insistierend wiederholte „Denke dran“. Den Cantus firmus

spielt, den „Allmächtigen“ vertretend, die Trompete – in Dur, während die Arie an sich in Moll steht. Kompositorisches Raffinement hängt einmal mehr, auch bei Bach, nicht nur an möglichst umfänglichen Besetzungen, auch wenn der Schlußchoral, mit den obligaten Trompeten in prachtvoller Siebenstimmigkeit, eine andere, nicht weniger angenehme, finale Wirkung hinterläßt.

*

Warum betrübst du dich, mein Herz BWV 138

Entstehung: zum 5. September 1723
Bestimmung: 15. Sonntag nach Trinitatis
Text: Unter Verwendung der ersten drei Strophen des Liedes gleichen Anfangs (Nürnberg 1561) innerhalb der Sätze 1, 3 und 7. Dichter unbekannt
Gesamtausgaben: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Auch diese Kantate ist eine Choralkantate. Sie gehört jedoch nicht zum zweiten Choralkantaten-Jahrgang, sondern bereits ins Jahr 1723, in dem Bach, wie in Zusammenhang mit BWV 136 gezeigt, für die Eingangssätze vor allem Bibelworte vertont. Ganz zweifellos handelt es sich bei dem Typus Choralkantate hier um ein beispielloses Stück; andererseits hat Bach die hier gewonnenen Techniken kaum für weitere, ähnliche Stücke genutzt.

Zunächst fallen die zahlreichen Rezitative dieser Kantate auf. Es gibt tatsächlich unter den sieben Sätzen nur eine einzige Arie (Nr. 5), diese jedoch ein herrliches, ruhig dahinfließendes Stück, das die im Text genannte Zuversicht über einen im Untergrund grollenden Sorge- und Leidensaffekt Oberhand behalten läßt. Bach findet zum Text „Auf Gott steht meine Zuversicht“ ein Motiv, das sich im weiteren Verlauf leicht verändert, indem sich zu Beginn die Quarte in eine Oktave erweitert. Dadurch aber wird es plötzlich identisch mit dem Motiv des „Quoniam tu solus sanctus“ der h-Moll-Messe – auf Gott, der allein heilig und allein der Herr ist, läßt sich leicht die Zuversicht bauen! Für das 1733 im Kontext einer „Missa“ an den Dresdner Hof geschickte „Quoniam“ läßt sich, anders als bei den meisten anderen Stücken, keine Parodievorlage erkennen (vgl. Vol. 70); in jedem Fall aber war die Idee, mit Oktavsprung aufwärts und abwärts bei kleiner Zwischennote die Allmacht Gottes abzubilden, Bach schon 1723 gekommen!

In den Sätzen Nr. 1 und Nr. 3 der vorliegenden Kantate verschränkt Bach Choral und Rezitativ höchst individuell und differenziert miteinander. Zunächst bläst im Eingangssatz, dessen herabfallende Stimmen Bekümmerung und Schmerz signalisieren mögen, die Oboe d’amore die Melodie der ersten Zeile. Danach trägt die Tenorstimme den dazugehörigen Text vor; ihm antwortet der Chor mit einem vierstimigen Satz der gleichen Zeile. So geht es dreimal. Nach der dritten Zeile schiebt Bach ein Alt-Rezitativ ein, dessen Fragecharakter, Sorgenschwere und Todessehnsucht im begleitenden Streichersatz harmonisch intensive Ausdeutung erfahren. Der Chor beschließt mit einem freipolyphon erweiterten Satz der beiden restlichen Choralzeilen diesen Abschnitt.

Im folgenden Secco-Rezitativ verstärkt Bach mit Mitteln der Harmonik und Stimmführung Worte wie „Leiden“, „Tag des Zorns“ und „bittern Kelch der Tränen“. Direkt an schließen sich wieder drei vierstimmig gesetzte Choralzeilen (Strophe 2); dies ist auch schon die Eröffnung des nächsten Satzes (Nr. 3). In seinem Zentrum stehen

zwei Rezitative: ein empfindsames, von Streichern begleitetes Sopran-Rezitativ sowie ein Secco-Rezitativ des Alts. Diese beiden Rezitative trennt Bach durch die beiden noch ausstehenden, nun zu einem motettischen Satz erweiterten Choralzeilen. Eine Reprise dieses Abschnitts beendet diesen ungewöhnlichen Satz, der Alfred Dürr dazu veranlaßt hat, über eine Art Dialogstruktur nachzudenken (Die Kantaten..., 1995, S. 594), einen Dialog zwischen Furcht und Hoffnung. Freilich würden hier nicht, wie in vergleichbaren Fällen (Kantaten BWV 60 und 66, s. Vol. 19 & 21), die Solostimmen miteinander disputieren, sondern Solisten und Choralchor.

Mit dem folgenden Rezitativ, an das sich unmittelbar die bereits besprochene Arie Nr. 5 anschließt, erfährt diese Kantate eine Art Stimmungsumschwung; Fanal hierfür ist die auffahrende Figur auf das Wort „Freude"; der Tenorsolist legt geradezu bildlich „die Sorgen unters Kissen", ihnen wird, wie abschließend die Altstimme betont, der „Scheidebrief gegeben". Den abschließenden, polyphon angereicherten Choralsatz umgibt Bach mit einem sieghafte Gewißheit verbreitenden, obligaten Orchestersatz.

*

Wohl dem, der sich auf seinen Gott BWV 139

Entstehung: zum 12. November 1724
Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Christian Rube (1692). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 5 (Sätze 1 und 6); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2, 4 und 5); Satz 3 ist frei hinzugedichtet
Gesamtausgaben: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Nach zwei ursprünglich nicht dem Choralkantatenjahrgang zugehörigen und deshalb in der Form durchaus eigenwilligen Choralkantaten (BWV 137 und 138) steht die vorliegende Kantate nun für einen eher üblichen Typus von Choralkantate: beibehaltene Rahmenstrophen – umgedichtete bzw. paraphrasierte Binnenstrophen. Einen Bezug zu dem an diesem Sonntag gelesenen Wort konstruiert der Dichter mit Hilfe eines kurzen, eingefügten Rezitativs (Nr. 3) und mit einem durchaus drastischen Vergleich. Jesus sieht sich im Evangelium (Matth. 22, 15-22) einem schmierigen Verhör durch die Pharisäer ausgesetzt und kontert die Fangfrage nach der Berechtigung, dem Kaiser Steuer zu zahlen, mit der glänzenden Empfehlung, Gott und dem Kaiser jeweils das zu geben, was ihnen zustehe. Der Rezitativtext vergleicht diese Situation mit einer Prüfung, in die Gott die Seinen wirft, wenn er sie „der Bösen Rotte" und „der Wölfe Wut" aussetzt. Einmal mehr erwächst für das barocke Denken hieraus eine Antithese von Welt und Gottes Reich, für die, wie üblich, der Schlußchoral dem Hörer eine Lösung empfiehlt: Gott zum Freund zu haben.

Interessant, daß dieser Satz (wie auch der Eingangschor) in der recht entfernten Tonart E-Dur steht, in der gleichen Tonart, in der Bach die Melodie auch in der Johannes-Passion harmonisiert hat (vgl. Vol. 75). Die vier dieser Tonart vorgezeichneten Kreuze symbolisieren nach allgemeiner Auffassung an dieser Stelle der Passion den Tiefststand der Existenz Jesu. Zugleich aber zeigt der nicht als Liedstrophe nachweisbare Text („Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen") die Antithese auf: Gefängnis – Freiheit; Kerker – Gnadenthron. Hier, in der Kantate, ist es ähnlich: Trotz aller Welt – Gott ist mein Schutz!

Der Choral wird im Eingangschor zeilenweise vom Sopran in langen Notenwerten vorgetragen; die Imitation der übrigen Stimmen basiert auf kürzeren Notenwerten. Auch der Orchestersatz ist direkt aus Motiven des Cantus firmus abgeleitet. Bach läßt ihn bei den Texteinsätzen jeweils aussetzen; dadurch wirkt der Vokalsatz durchsichtig und erhält zum Ende hin, mit Einsatz der Streicher, jeweils eine Steigerung. Die instrumentale Einführung in die anschließende Tenor-Arie (Nr. 2) formuliert die beiden gegensätzliche Affekte dieses Stücks: „Gott ist mein Freund“ in langen Notenwerten bzw. aneinandergeketteten Stimmen der beiden Solo-Violinen, trotzigwilde Bewegung dagegen im Continuobaß für der „Feinde Toben“. Dieser Motivik schließt sich, unter Ausdeutung weiterer Reizworte wie „Neid“, „Haß“ und „Spötter“, der Sänger an. Die Partie der zweiten Violine für dieses Stück ist im überlieferten Stimmensatz nicht erhalten; diese Aufnahme folgt der Rekonstruktion durch William H. Scheide.

Dem anschließenden, ebenso kurzen wie wichtigen (und bereits betrachteten) Rezitativ folgt die zweite Arie dieser Kantate. Auch sie enthält deutliche musikalische Bilder: Das „Unglück“ und die „Zentnerschwere“ schlagen und drücken in Form eines lastenden, punktierten Grundrhythmus, bis Dreiklangsmotive und Dreierrhythmus plötzlich die „helfende Hand“ erscheinen lassen; „Des Trostes Licht“ wird durch kantable Melodik charakterisiert. Die zweite, obligate Instrumentalstimme wird hier von der Oboe übernommen. Das letzte Rezitativ (Nr. 5) kleidet Bach in feierliche Streicherbegleitung ein – der Gläubige hat sich nun entschlossen, Gott zu geben, was Gottes ist.

Examine me, God, and discover my heart BWV 136

Composed: for 18th July 1723
Performed on: 8th Sunday after Trinity
Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 139:23. Movement 6: verse 5 of the hymn "Wo soll ich fliehen hin" (Where should I flee to) by Johann Heermann (1630)
Complete editions: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Many of the cantatas which Johann Sebastian Bach composed and performed in his first year in office in Leipzig begin with a quotation from the Bible. In this cantata it is a verse from a Psalm which is skillfully related to the Gospel reading for the day by the unknown author. The reading was taken from the Sermon on the Mount and quoted Jesus' proverbial warning against false prophets: "By their fruits ye shall know them" (Matt. 7:15-23). The theologically rather complex line of thought of the author of the text comprises numerous quotations from and allusions to both the Gospels and the Old Testament. He is particularly interested in the connection between the redeeming death of Jesus and the sin of Adam. This work is yet another example of the character of the cantata as sermon music.

Whether Bach really composed new music for this Sunday or whether he adapted an older, perhaps even secular cantata is a subject of dispute in research because of the lack of clarity of the source manuscripts. Only the middle part of the alto aria (No. 3) and the final chorale can be shown with any certainty to be new compositions. In the other movements, the discerning cantata listener may miss the direct and indirect expression of the message in the music, but this does not mean that the music is less well composed. The opening movement is an affirmative and serious section with a heavily instrumental character. Violins and oboes play in concerto style over a regular bass rhythm, accompanied by the horn obbligato. First of all, the choir soprano section declares it in what is almost a confession of faith. The character of this section, in particular, is hard to imagine in a "secular" cantata. The repetition of the topic then leads into a fugue. After an intermezzo, the bass begins with the theme. The other vocal parts sing the text alongside this bass part and then continue the fugue introduced by the horn. Bach then emphasises the words "prüfe mich" (try me) by using long notes and homophonic declamation. This movement (or its original form?) was used by Bach as the final movement of the Mass BWV 234, here to the text "Cum sancto spiritu" (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).
The recitative No. 2 begins with a reduced chord – an indication of the curse which is about to be mentioned. For the final words "unerträglich sein" (be unbearable), Bach creates a striking continuo sequence. The intimate tone of the following alto aria is rather neutral in its treatment of the text. The presto middle section (which was definitely a new composition) heightens the dramatic impact and underlines the words "Eifers Grimm vernichten" (in passionate wrath destroy). Here, Bach omits the oboe d'amore. In the subsequent bass recitative, it is again the final words which receive a treatment which draws things together. Bach gives the words "Gerechtigkeit und Stärke" (righteousness and strength) special weight with an arioso sung over a continuo.
Bach entrusts the text of the following aria to a duet of bass and tenor. It is presented line by line, alternately in counterpoint imitation and in parallel accompaniment. For the intermezzo and the musical framework, Bach has two violins playing in unison. Where the text speaks of the "great stream", coloratura in the singing voices in alternate and parallel arrangements emphasise the words.

The word "rein" (pure) is sung by the tenor in the highest note of the whole aria. In the final chorale Bach, a master of musical exegesis, makes the underlying bass run up and down through a whole octave to the words "die ganze Welt" (the whole world).

*

Praise the Lord, the powerful king of all honor
BWV 137

Composed: for 19th August 1725 (probably)
Performed for: 12th Sunday after Trinity
Text: Joachim Neander (1680)
Complete editions: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

This cantata is one of the ten chorale cantatas which do not limit themselves to a literal rendering of the main verses and a paraphrase of the remaining verses. Instead, Bach uses all five verses of this well-known hymn. With such compositions "per omnes versus", he generally supplemented his second yearly cantata cycle in Leipzig, which he interrupted at Easter of 1725 and in which he wanted to perform solely choral cantatas. This cantata is for the 12th Sunday after Trinity when the yearly cantata cycle was still at its beginning. But in fact, this is the only Sunday of the yearly choral cantata cycle for which it is not actually known what cantata was performed. It is therefore reasonable to assume that there was a gap here which Bach deliberately wanted to close with this cantata – which was actually written and performed in August 1725.

In addition to the text, the chorale melody is also present in all five movements, but in different forms and in a direct connection with the respective parts. In the opening chorale and the final chorale which involve the entire festive ensemble, the melody is initially performed by the soprano, after the appropriate preparation by the instruments and other vocal parts which create a foundation of non-choral material. Just one line is accentuated by chords: "Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf" (Come together, let Psalm and harp awake).

The second movement, a sort of sonata arrangement for violin and continuo, is better known as an organ work. Bach now used it in an arrangement of the advent hymn "Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter" (Come now down, Jesus, from heaven) BWV 650, which he included in the "Sechs Choräle von verschiedener Art" (Six chorales of different types) printed by Johann Georg Schübler (cf. Vol. 98). In the "original" form that can be heard here, the cantus firmus is sung by the alto. In the following aria, the middle section of the cantata, elements of the melody are heard in the bass and soprano duet, and it is also hinted at in the motifs of the two obbligato oboes. Bach selected a minor key, perhaps because the text speaks of "wieviel Not" (such great need) in which God provides help. In any case, the words "wieviel Not" are emphasised by repetitions and a slightly chromatic arrangement of the vocal parts. From the text of the next verse, Bach obviously selected the line "Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet" (Who pours his love in streams from heaven) to set the tone for aria No. 4. This tone is reflected in the continuo part which repeatedly cascades downwards. The tenor vocal part emphasises specific elements in the text. The word "gesegnet" (blessed) is underlined with a long note and coloratura which also help to emphasise the "Ströme der Liebe" (streams of love) and the "regnen" (pour down), and finally the insistent repetition of "Denke daran" (Re-

member). The cantus firmus is played by the trumpet to signify "der Allmächtige" (the Almighty) – in a major key, whereas the aria itself is in a minor key. Here, again, the sophistication of Bach's composition does not depend on the large number of musicians involved, even though the final chorale, with its trumpet obbligato and its majestic seven-part arrangement, leaves a different, but not less pleasant, final impression.

*

Why art thou troubled, O my heart BWV 138

Composed: for 5th September 1723
Perfomed on: 15th Sunday after Trinity
Text: Using the first three verses of the hymn with the same first line (Nürnberg 1561) in movements 1, 3 and 7. Author unknown
Complete editions: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

This cantata is also a chorale cantata. But it is not part of the second annual chorale cantata cycle, it dates from as early as 1723 when Bach, as was shown in connection with BWV 136, mainly set Bible verses to music in the opening movements. This type of chorale cantata is undoubtedly unique. But Bach hardly ever used the techniques he developed here for other similar works.

The first striking feature of this cantata is the large number of recitatives. In the entire seven movements there is only a single aria (No. 5), although it is a splendid, calmly flowing piece which expresses the sense of the text, that faith and confidence prevail over the underlying cares and suffering. To accompany the text "Auf Gott steht meine Zuversicht" (In God is my trust), Bach finds a motif which changes slightly as the work goes on in that the initial fourth extends to an octave. But as a result it is suddenly identical with the motif of "Quoniam tu solus sanctus" in the Mass in B minor – it is easy to place trust in the God who alone is holy and who alone is the Lord. By contrast with most other works, no model in "parody" form can be identified for the "Quoniam", which was sent to the court at Dresden in 1733 in the context of a "Missa" (cf. Vol. 70). In any case, Bach already had the idea of representing the almighty power of God by octave leaps up and down with a small intermediate note as early as 1723.

In movements No. 1 and 3 of this cantata, Bach interweaves the choral and recitative sections in a highly individual and differentiated manner. In the opening movement, in which the descending vocal parts signify anguish and pain, the oboe d'amore initially plays the melody of the first line. Then the tenor part presents the associated text, and is answered by the choir in a four-part arrangement of the same line. This happens three times. After the third line, Bach inserts an alto recitative with a questioning character, burdened by cares and death wishes, which finds intensive expression in the harmonious accompanying string arrangement. The choir ends this section with a polyphonic freely extended arrangement of the two remaining lines of the chorale.

In the following secco recitative, Bach uses harmony and vocal arrangement techniques to heighten the impact of words like "Leiden" (suffering), "Tag des Zorns" (day of wrath) and "bitteren Kelch der Tränen" (bitter cup of tears). This is again directly followed by three lines in a four-part arrangement (verse 2), and this also marks the beginning of the next movement (No. 3). It is centred on

two recitatives: a sentimental soprano recitative accompanied by strings and a secco recitative sung by the alto. Between these two recitatives Bach places the two remaining lines of the chorale, which are now extended to a motet-type arrangement. A reprise of this section ends this unconventional movement which moved Alfred Dürr to contemplate a sort of dialogue structure (The cantatas...,1995, P. 594), a dialogue between fear and hope. But by contrast with other comparable works (cantatas BWV 60 and 66, cf. Vol. 19 & 21), the dispute is not arranged between the solo parts, but between the soloists and the chorale choir.

With the following recitative, which is immediately followed by aria No. 5 which has already been discussed, this cantata sees a change of mood. This begins with the ascending section which culminates in the word "Freude" (Joy); the tenor soloist metaphorically places "worries under the pillow", and at the end the alto voice emphasises that worries and cares have been given a "letter of divorce". Bach surrounds the final, polyphonically enriched chorale arrangement with an obbligato orchestra arrangement which embodies a victorious certainty.

*

Blest he who self can to his God BWV 139

Composed: for 12th November 1724
Performed on: 23rd Sunday after Trinity
Text: Based on the hymn with the same first line by Johann Christian Rube (1692). Identical text retained: verses 1 and 5 (movements 1 and 6); rewritten (author unknown): verses 2 to 4 (movements 2, 4 and 5); movement 3 has been added as a new verse
Complete editions: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

After two cantatas which were not originally part of the yearly chorale cantata cycle, and are therefore rather unconventional in their form (BWV 137 and 138), this cantata now represents a more common type of chorale cantata with retained initial and end verses and revised or paraphrased intermediate verses. The writer creates a link to the Bible reading for this Sunday with the aid of a short inserted recitative (No. 3) and a rather drastic comparison. In the Gospel (Matt. 22:15-22), Jesus is exposed to a rather treacherous interrogation by the Pharisees, and he answers the trick question about the justification of paying tax to Caesar with the brilliant advice that one should give both God and Caesar their due. The text of the recitative compares this situation with a test that God exposes his followers to when he leaves them to "der Bösen Rotte" (the wicked rabble) and "der Wölfe Wut" (the rage of the wolves). Once again, baroque thinking leads to an antithesis between this world and God's kingdom, and as usual the final chorale recommends a solution: that the listeners should have God as their friend. It is interesting that this sentence (like the opening chorale) is set in the rather remote key of E major, the same key in which Bach harmonised the melody in the St. John Passion (cf. Vol. 75). The four sharps in the form of a cross which signify this key are generally considered at this point in the Passion to symbolise the lowest point in the existence of Jesus. But at the same time the text, which cannot be said with any certainty to originate from the verse of a hymn ("Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen" – By your captivity, Son of God, freedom must come), shows the antithesis: captivity or freedom; dungeon or the throne of grace. The message in the cantata is similar. In spite of everything in the world, God is my protector!

In the opening section, the chorale is performed line by line in long notes by the soprano, the imitation by the other vocal parts is based on shorter notes. The orchestral arrangement is also derived directly from motifs in the cantus firmus. Bach places a pause in the orchestral arrangement for the text cues; this makes the vocal arrangement appear transparent, and it reaches a climax towards the end when the strings are included. The instrumental introduction to the subsequent tenor aria (No. 2) formulates the two contrasting elements in this work: "Gott ist mein Freund" (God is my friend) in long notes and in the interlinked parts of the two solo violins, contrasted with the violent movement of the continuo bass on the words "Feinde Toben" (Rage of the foes). This motif structure is underlined by the singers with the emphasis placed on other key words such as "Neid" (envy), "Hass" (hate) and "Spötter" (revilers). The score for second violin for this work is not contained in the original parts manuscripts; this recording follows the reconstruction by William H. Scheide. The subsequent recitative, which is both short and important (and has already been discussed) is followed by the second aria in this cantata. This aria also contains clear musical imagery. The "Unglück" (disaster) and the "Zentnerschwere" (heavy burden) pound and press in the form of an overbearing, staccato basic rhythm until the triad chords and triple rhythm suddenly cause the "helfende Hand" (helping hand) to appear. "Des Trostes Licht" (The light of comfort) is characterised by a flowing melody. The second, obbligato instrumental part is here played by the oboe. Bach gives the last recitative (No. 5) a festive string accompaniment – to show that the believer has now decided to give to God what is due to Him.

Sonde-moi, ô Dieu, et éprouve-moi BWV 136

Création: le 18 juillet 1723
Destination: pour le huitième dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Psaume 139, 23. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Wo soll ich fliehen hin» de Johann Heermann (1630)
Éditions complètes: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

De nombreuses cantates que Johann Sebastian Bach composa et exécuta au cours de sa première année de fonction à Leipzig, commencent par une parole biblique. Dans la cantate présente, il s'agit d'un vers de Psaume que le librettiste inconnu rapporte avec habilité au texte de l'Évangile du jour. Ce jour-là, on lisait un épisode du Sermon sur la montagne qui contenait la mise en garde de Jésus devant les faux prophètes (avec la maxime devenu dicton: «C'est donc à leurs fruits que vous les reconnaîtrez», Matthieu 7, 15 – 23). Le raisonnement théologique assez complexe du librettiste englobe de nombreuses citations et allusions à l'Évangile mais aussi à des passages de l'Ancien Testament; le lien entre la mort salvatrice de Jésus et le péché originel d'Adam semble l'intéresser particulièrement. Une fois de plus le caractère de musique de sermon de la cantate est mise nettement en relief dans ce morceau.

Sur la base des sources dont elle dispose, la recherche discute encore de la question de savoir si Bach avait composé la musique pour ce dimanche précis ou s'il eut peut-être recours à une cantate profane. En tout cas, seule la partie centrale de l'air d'alto (n° 3) ainsi que le choral final ont pu être mis en évidence comme compositions nouvelles. Dans les autres mouvements, l'auditeur de cantates expérimenté regrettera l'absence dans la musique de l'expressivité directe et immédiate explicitant clairement le texte sans pour autant que cette musique n'en soit moins belle, bien sûr. Le mouvement d'ouverture est une pièce affirmative, engageante avec un poids instrumental fort. Les violons et les hautbois concertent sur une basse avançant à pas réguliers, le cor obligé vient ensuite se joindre à eux. Tout d'abord le soprano du chœur reprend le texte intégral sous forme de devises; le caractère de ce passage bien précis ne pourrait que très difficilement être intégré dans une cantate «profane». Une fugue se développe à partir de la répétition du sujet. Après un intermède, la basse reprend le sujet, les autres voix déclament le texte et l'insèrent dans cette récitation avant de poursuivre la fugue relevée alors par le cor. Finalement Bach accentue les mots «prüfe mich» (éprouve-moi) par de longues notes et une déclamation homophone. Bach utilisa ce mouvement (ou sa forme primitive) comme mouvement final de la Messe BWV 234, ici sur le texte «Cum sancto spiritu» (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).
Le récitatif n° 2 commence par un accord diminué – renvoi à la malédiction dont il sera question aussitôt après. Bach invente une conduite en continuo d'un volume spectaculaire pour illustrer le mot final «unerträglich sein» (vous sera insupportable). Le geste intime de l'air d'alto suivant est plutôt neutre vis à vis du texte. Ce n'est que la partie centrale *presto* (qui a été certainement une nouvelle composition) qui accentue l'émotion dramatique et sous-tend les mots «Eifers Grimm vernichten» (Car son courroux ardent détruit). Bach renonce ici au hautbois d'amour. Dans le récitatif de basse suivant, ce sont les paroles finales à nouveau qui jouissent pour ainsi dire d'un traitement à caractère de résumé: Bach donne un poids particulier à «Gerechtigkeit und Stärke» (Justice et force) par un *arioso* sur le continuo en marche. Bach confie le texte de l'air suivant à la basse et au ténor en duo. Il est interprété vers après vers, jouant en alternances entre les imitations contrapuntiques et les ren-

contres parallèles. Bach déploie l'effectif composé de deux violons unisono pour les intermèdes et le cadre musical. Là où il est question de «großem Strom» (fleuve de grâce rempli de sang), des vocalises interprétées par les deux registres vocaux, les unes après les autres et parallèlement, symbolisent ces paroles; le mot cible «rein» (purifié) bénéficie de la note la plus élevée de cet air en ténor. Dans le choral final, Bach, ce maître de l'exégèse musicale, fait monter et descendre la basse de fond sur un octave et sur les mots «die ganze Welt» (le monde entier).

*

Loue le Seigneur, le puissant roi de gloire BWV 137

Création: le 19 août 1725 (probablement)
Destination: pour le douzième dimanche après la Trinité
Texte: Joachim Neander (1680)
Éditions complètes: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Cette cantate fait partie de ces dix cantates-chorals qui ne se limitèrent pas à reprendre mot pour mot les strophes extrêmes et à paraphraser les autres strophes. Bien plus, Bach fait appel à toutes les cinq strophes de ce cantique très connu. Il compléta en règle générale son deuxième cycle annuel de cantates de Leipzig qu'il avait interrompu à la Pâques 1725 et pour lequel il ne voulait exécuter que des cantates-chorals, par de telles adaptations musicales «per omnes versus». Cependant la cantate présente se réfère au douzième dimanche après la Trinité, alors que le cycle annuel des cantates ne se trouvait qu'à ses débuts; mais en réalité on ne sait pas exactement quelle cantate a vraiment été exécutée ce seul dimanche du cycle annuel de cantates-chorals. Il serait donc judicieux de supposer qu'une lacune s'était produite ici, lacune que Bach avait voulu sciemment comblé par cette cantate écrite et exécutée au mois d'août 1725.

La mélodie choral est également toujours présente dans tous les cinq mouvements en plus du texte, toutefois sous différentes formes et en rapport direct avec l'effectif respectif. Dans le chœur d'ouverture et dans le choral final, dans lequel tout l'ensemble interprète une magnifique musique festive, c'est le soprano qui chante la mélodie, après une préparation en conséquence exécutée par les instruments et d'autres voix, érigeant ainsi une base constituée de matériel non en rapport avec le choral. Seul le vers «Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wacht auf» (Venez en foule, Réveillez-vous, psaltérions et harpes) est accentué en accords.

Le deuxième mouvement, une sorte de phrase de sonate pour violon et continuo, est bien connu en tant que pièce pour orgue; Bach le reprit dans les «Six chorals de diverses sortes» imprimé chez Johann Georg Schübler (cf. Vol. 98) et en fit alors l'arrangement du cantique de l'Avent «Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter» (BWV 650). Dans la forme «originale» que l'on entend ici, la voix d'alto se charge du cantus firmus. Dans l'air suivant, la pièce centrale de la cantate, on entend des réminiscences de la mélodie dans le duo de la basse et du soprano mais aussi vaguement dans les motifs des deux hautbois contraints. C'est peut-être parce qu'il est question de «wieviel Not» (combien de moments de détresse) que Bach choisit la tonalité mineure. En tout cas, il met ces paroles en relief en répétitions et en une conduite des voix légèrement chromatique. Bach choisit, semble-t-il, dans le texte de la strophe suivante, le vers «Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet» (Qui fait pleuvoir du ciel des torrents d'amour) pour obtenir l'émotion

de base de l'air n° 4. Cet affect se reconnaît aisément dans la voix du continuo en chute permanente. La voix du ténor illustre le texte d'une manière très individuelle: «gesegnet» (béni) en demi-ton et en vocalises qui consolident aussi les «Ströme der Liebe» (torrents d'amour) et «regnen» (pleuvoir), enfin le «Denke dran» (Pense à ce que) aux répétitions insistantes. La trompette joue le cantus firmus, représentant le «Allmächtigen» (Tout-Puissant) – en majeur alors que l'air est en mineur. Le raffinement d'une composition dépend une fois de plus, même chez Bach, non seulement des effectifs les plus larges possibles mais aussi du fait que le choral de clôture laisse un autre effet final, non moins agréable, avec les trompettes contraintes dans une magnifique harmonie de sept registres.

*

Pourquoi cette tristesse, mon cœur BWV 138

Création: le 5 septembre 1723
Destination: pour le quinzième dimanche après la Trinité
Texte: Les trois premières strophes du lied qui a le même incipit ont été employées (Nuremberg 1561) au sein des mouvements 1, 3 et 7. Poète inconnu
Éditions complètes: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Cette cantate aussi est une cantate-choral. Cependant elle ne fait pas partie du deuxième cycle annuel de cantates-choral mais date déjà de l'année 1723 au cours de laquelle Bach, comme on l'a vu dans la cantate BWV 136, avait surtout mis en musique des paroles bibliques dans ses mouvements introductifs. Sans aucun doute, il s'agit ici d'un morceau unique en son genre en ce qui concerne le type de cantate-choral; d'autre part, Bach utilisa les techniques acquises ici pour d'autres morceaux semblables.

Tout d'abord, le nombre de récitatifs que contient cette cantate est remarquable. Il n'y a en réalité qu'un seul air (n° 5) parmi les sept mouvements que comptent cette cantate au total. Cet air est cependant une magnifique pièce au flux calme qui permet de conserver la confiance citée dans le texte malgré les affects illustrant les soucis et les douleurs au grondement sous-jacent. Bach trouve un motif qui se modifie légèrement au cours de la cantate en élargissant la quarte en un octave au début, sur le texte «Auf Gott steht meine Zuversicht» (En Dieu repose mon ferme espoir). Mais de ce fait il devient identique au motif du «Quoniam tu solus sanctus» de la Messe en si mineur – il est aisé de bâtir sa confiance en Dieu qui est le seul saint et l'unique Seigneur! Dans le «Quoniam» envoyé en 1733 dans le contexte d'une «Missa» à la Cour de Dresde, on ne retrouve pas de modèle de parodie contrairement à ce qui est le cas pour la plupart des autres morceaux (cf. Vol. 70); mais en tout cas, l'idée d'illustrer la toute-puissance de Dieu par des sauts ascendants et descendants d'octave et de petites notes intermédiaires, était venue à Bach déjà en 1723!

Dans les mouvements n° 1 et n° 3 de la cantate ci-présente, Bach combine le choral et le récitatif de manières très individuelles et différenciées l'une de l'autre. Tout d'abord, les hautbois d'amour jouent la mélodie du premier vers dans le mouvement d'ouverture dont les voix en chute signalent le souci et la douleur. Ensuite le ténor présente le texte correspondant; le chœur lui répond par le mouvement à quatre voix du même vers. Et ceci à trois reprises. Après le troisième vers, Bach y glisse un récitatif d'alto dont le caractère interrogatif accentue en harmonies intenses le poids des soucis et le désir ardent de

mourir dans la phrase d'accompagnement des cordes. Le chœur clôture cette section par le mouvement élargi en polyphonie libre des deux vers chorals restants.

Dans le récitatif suivant secco, Bach renforce les mots comme «Leiden», (souffrir) «Tag des Zorns» (le jour de son courroux) et «bittern Kelch der Tränen» (l'amère calice des larmes) avec les moyens de l'harmonie et de la conduite des voix. Trois vers chorals (strophe 2) à quatre voix suivent immédiatement après; ceci est déjà l'ouverture du prochain mouvement (n° 3). Deux récitatifs forment son centre: un récitatif de soprano accompagné de cordes ainsi qu'un récitatif secco de l'alto. Bach sépare ces deux récitatifs par les deux vers chorals encore restants et élargis à présent en une phrase de motet. Une reprise de cette section achève ce mouvement inhabituel qui incita Alfred Dürr à y trouver une sorte de structure en dialogue (Les Cantates ..., 1995, page 594), un dialogue entre la crainte et l'espérance. Certes dans le cas présent, ce ne sont pas les voix solistes qui dialogueraient les unes avec les autres comme dans des cas semblables (Cantates BWV 60 et 66, cf. Vol. 19 & 21) mais les solistes avec le chœur choral.

Cette cantate fait preuve d'une sorte de revirement d'ambiance dans le récitatif suivant auquel l'air n° 5 dont nous venons de parler, se joint directement; son fanal est la figuration montant vers les hauteurs sur le mot «Freude» (ami); le ténor soliste interprète de manière très figurée «die Sorgen unters Kissen» (je veux aussi reposer doucement), «il signifie congé» aux soucis comme la voix d'alto le met en relief à la fin. Bach entoure le mouvement choral final, enrichi de polyphonies, d'une phrase orchestrale contrainte, répandant une certitude victorieuse.

*

Heureux celui qui peut s'en remettre à son Dieu
BWV 139

Création: le 12 novembre 1724
Destination: pour le 23ème dimanche après la Trinité
Texte: L'incipit est le même que celui du lied de Johann Christian Rube (1692). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 5 (Mouvements 1 et 6); remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (Mouvements 2, 4 et 5); le mouvement 3 est un ajout de poésie libre
Éditions complètes: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Après deux cantates-chorals (BWV 137 et 138) qui n'appartiennent pas au départ au cycle annuel des cantates-chorals et qui sont donc des cantates-chorals tout à fait spéciales, la cantate suivante est plutôt une cantate-choral type: strophes extrêmes conservées – strophes intérieures remaniées ou paraphrasées. Le librettiste construit un rapport avec la parole lue ce dimanche, à l'aide d'un bref récitatif inséré (n° 3) et d'une comparaison très radicale. Jésus est confronté dans l'Évangile (Matthieu 22, 15-22) à un interrogatoire douteux par les pharisiens et riposte à la question-piège concernant la permission de payer ou non le tribut à César en conseillant avec brillance de rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. Le texte du récitatif compare cette situation à une épreuve par laquelle Dieu fait passer les siens lorsqu'il les a livré à la foule des impies («der Bösen Rotte») et aux loups enragés («der Wölfe Wut»). Une fois de plus, le raisonnement baroque développe ici une antithèse entre le monde et le royaume de Dieu, le choral final conseillant aux auditeurs, comme d'habitude, de choisir une solution: prendre Dieu comme ami. Il est intéressant de constater que ce mouvement (comme dans le chœur d'introduction) se trouve dans la tonalité mi majeur assez éloignée, dans la même tonalité dans laquelle Bach harmonisa la

mélodie de la Passion selon saint Jean (cf. Vol. 75). Les quatre dièses tracés pour cette tonalité symbolisent, selon l'avis général, à cet endroit de la Passion le niveau le plus bas de l'existence de Jésus. Mais en même temps, le texte qui n'est pas la strophe du lied («Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen») montre l'antithèse: prison – liberté: geôle – trône de grâce. Il en est de même dans la cantate: En face du monde entier – Dieu est mon refuge!

Le choral est interprété vers après vers dans le chœur d'ouverture par le soprano en de longues notes; l'imitation des autres voix est basée sur des notes plus brèves. Le mouvement d'orchestre est également dérivé des motifs du cantus firmus. Bach lui accorde une pause à chaque attaque de texte; la phrase vocale en paraît ainsi plus transparente et jouit d'une augmentation à chaque fois vers la fin, grâce à l'intervention des cordes. L'introduction instrumentale dans l'air du ténor suivant (n° 2) exprime les deux autres affects contradictoires de ce morceau: «Gott ist mein Freund» (Dieu est mon ami) en de longues notes respectivement est interprété par les voix reliées les unes aux autres des deux violons solistes, agitation entêtée et sauvage par contre dans la basse continue pour illustrer le «Feinde Toben» (déchaînement des ennemis). Le chanteur rejoint ces motifs en interprétant d'autres mots stimuli comme «Neid» (envie), «Haß» (haine) et «Spötter» (faux). La partie du deuxième violon pour ce morceau n'est pas contenue dans la phrase des registres qui nous est parvenue; cet enregistrement se conforme à la reconstruction de William H. Scheide. Le deuxième air de cette cantate suit au récitatif ultérieur qui est tout aussi bref qu'important (et que nous avons déjà considéré). Cet air contient également des images musicales claires: Le malheur («Unglück») et les liens accablants («Zentnerschwere») frappent et enferment sous forme d'un rythme de base pointé et chargé jusqu'à ce que des motifs en triples accords et des rythmes triples laissent paraître soudainement la main secourable («helfende Hand»); «Des Trostes Licht» (la lumière du réconfort) est caractérisée par une mélodie cantabile. Le deuxième registre instrumental contraint est repris ici par les hautbois. Bach habille le dernier récitatif (n° 5) d'un accompagnement festif de cordes – le croyant s'est enfin décidé à donner à Dieu ce qui est à Dieu.

Examíname, Dios, y conoce mi corazón BWV 136

Génesis: para el 18 de Julio de 1723
Destino: 8º Domingo después de la Trinidad
Texto: autor desconocido. Movimiento 1: salmo 139, 23. Movimiento 6: estrofa 5 de la canción "Hacia dónde debo huir", de Johann Heermann (1630)
Ediciones completas: BG 28: 139 – NBA I/18: 131

Muchas de las cantatas que Bach compuso e interpretó en su primer año en Leipzig comienzan con un versículo de la Biblia. En la presente cantata se trata de un verso de un salmo que el desconocido autor relaciona hábilmente con el texto del Evangelio del día. Del Sermón de la Montaña se leyó la advertencia de Jesús ante los falsos profetas (con la famosa expresión "por sus frutos los conoceréis", Mateo, 7, 15 – 23). Los pensamientos teológicamente complejos del autor del texto incluyen numerosas citas y alusiones al Evangelio, pero también a pasajes del Antiguo Testamento, pues le interesa especialmente la relación entre la muerte redentora de Jesús y el pecado original de Adán. En esta obra se hace patente una vez más el carácter de la cantata como música de sermón.

Se ha discutido mucho por parte de los investigadores, dependiendo de las fuentes, si Bach compuso la música especialmente para este Domingo o si, por el contrario, recurrió a una cantata antigua y puede que incluso también profana. Sólo de la parte central del aria para contralto (nº 3) y de la coral final se sabe a ciencia cierta que eran composiciones nuevas. En el resto de los movimientos, el oyente de cantatas entendido puede echar de menos la expresión directa y sencilla del texto en la música, sin que pierda por ello ni un ápice de su valor artístico. El movimiento inicial es una pieza afirmativa y obligada con gran peso instrumental; los violines y los oboes suenan sobre un bajo de marcha regular, a lo que se une un viento en obligato. A continuación, el soprano del coro interpreta el texto al completo como una divisa; el carácter precisamente de este pasaje es prácticamente inconcebible en el contexto de una cantata "profana". A partir de la repetición del tema se desarrolla una fuga. Tras un interludio, el bajo comienza con el tema, y las otras voces introducen la declamación del texto antes de conducir la fuga ahora elevada por el viento. Finalmente, Bach resalta las palabras "pruébame" mediante notas largas y una declamación homófona. Este movimiento (o tal vez su forma originaria) fue utilizado por Bach como movimiento final de la misa BWV 234, que aparece aquí en el texto "Cum sancto spirito" (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 71).
El recitativo nº 2 comienza con un acorde disminuido – una alusión a la maldición de la que trata la obra. Con las palabras definitivas "ser insoportable", Bach crea una dirección en Continuo especialmente voluminosa. El carácter íntimo de la siguiente aria para contralto se comporta de manera más bien neutral frente al texto. Sólo la parte intermedia en *presto* (en cualquier caso una composición nueva) intensifica la emoción dramática, subrayando las palabras "destruir la ferocidad de la pasión". Bach también renuncia aquí al oboe d'amore. En el siguiente recitativo de bajo, vuelven a ser las últimas palabras las que experimentan un tratamiento, por así decirlo, colectivo: Bach da un peso especial a "justicia y fuerza" mediante un *arioso* por encima del continuo.
Bach confía al bajo y el tenor el texto de la siguiente aria. El texto es presentado línea por línea, alternando imitación contrapuntística y yuxtaposición paralela. Para los interludios y el fondo musical, Bach se vale de dos violines al unísono. Cuando se habla de "gran corriente", las coloraturas de las dos voces cantantes, una detrás de la otra y paralelas, ilustran estas palabras; la palabra funda-

mental, "puro", es la que obtiene en el tenor el tono más alto de esta aria. En la coral final, Bach, el gran maestro de la exégesis musical, deja que el bajo de fondo se desplace una octava arriba y abajo en las palabras "el mundo entero".

*

Alaba al Señor, al poderoso rey de los honores
BWV 137

Génesis: para el 19 de Agosto de 1725 (al parecer)
Destino: 12º Domingo después de la Trinidad
Texto: Joachim Neander (1680)
Ediciones completas: BG 28: 167 – NBA I/20: 173

Ésta es una de las diez cantatas corales que no se limitan a una aceptación literal de los márgenes y el parafraseado del resto de las estrofas; lo que hace Bach es más bien recurrir a las cinco estrofas de este muy conocido cántico de iglesia. Poniendo música a estas obras "per omnes versus", Bach completaba su segundo año de cantatas en Leipzig, interrumpido en la Pascua de 1725, queriendo ahora interpretar únicamente cantatas corales. La presente cantata, sin embargo, está destinada al 12º Domingo después de la Trinidad, cuando el ciclo de cantatas acababa de empezar; en realidad, no se sabe con exactitud qué cantata se interpretó en este Domingo concreto del ciclo de cantatas corales. Parece sensato por tanto aceptar aquí un hueco, que Bach quiso rellenar conscientemente con esta cantata escrita e interpretada en Agosto de 1725.

Además del texto, también está presente la melodía coral en los cinco movimientos, aunque con formas diferentes y en relación directa con la instrumentación correspondiente. En el coro inicial y en la coral final, cuando toda la orquesta al completo suena de forma solemne y grandiosa, la melodía es interpretada por el soprano, comenzando tras la correspondiente preparación por parte de los instrumentos y las otras voces, que construyen para ello un fundamento de material no coral. En cuanto a los acordes, únicamente se intensifica la frase "¡Venid todos juntos, con salterios y arpas, despertad!"

El segundo movimiento, una especie de sonata para violín y continuo, se conoce más bien como pieza para órgano; Bach la tomó, pensando en ella como adaptación de la canción de Adviento "Vienes a nosotros, Jesús, desde el cielo" (BWV 650), de las "Seis corales de diferentes tipos" (véase vol. 98) publicadas por Georg Schübler. En la forma "originaria" que aquí oímos, la voz de contralto interpreta el Cantus firmus. En la siguiente aria, pieza central de la cantata, la melodía suena en asonancia en el dúo de bajo y soprano, pero también insinuada en el motivo de los dos oboes en obligado. Quizás porque se hable de "en cuántas penurias", elige Bach la tonalidad menor; en cualquier caso, estas palabras quedan resaltadas mediante la repetición y el uso ligeramente cromático de las voces. En el texto de la siguiente estrofa, Bach elige ostensiblemente la frase "Que hace llover el amor a cántaros desde el cielo" para poner un énfasis especial en el aria nº 4. Este énfasis se reconoce fácilmente en la voz de continuo que se precipira continuamente. La voz de tenor interpreta el texto de forma muy individual: "alabe" con tono contenido y coloraturas que también contribuyen a respaldar "el amor a cántaros" y "llover", y finalmente el insistentemente repetido "Piensa en esto". El Cantus firmus, representando al "Todopoderoso", es interpretado por la trompeta... en tonalidad mayor, mientras que el aria propiamente dicha es en tonalidad menor. El refina-

miento compositivo, también en Bach, una vez más, no depende sólo de una instrumentación lo más extensa posible, aunque la coral final, con las trompetas en obligado en la grandiosidad de sus siete voces, nos produce un efecto final diferente y no menos agradable.

*

Por qué te turbas, corazón mío BWV 138

Génesis: para el 5 de Septiembre de 1723
Destino: 15º Domingo después de la Trinidad
Texto: utilizando las tres primeras estrofas de la canción de igual comienzo (Nuremberg, 1561) dentro de los movimientos 1, 3 y 7. Autor desconocido
Ediciones completas: BG 28: 199 – NBA I/22: 3

Esta cantata también es una cantata coral. Sin embargo, no pertenece al segundo año de las cantatas corales, sino a 1723, año en el que Bach, como se muestra en relación con la obra BWV 136, compone movimientos iniciales principalmente sobre versículos de la Biblia. Dentro de las cantatas corales, se trata sin duda de una pieza muy singular; por otra parte, las técnicas aquí adquiridas apenas fueron empleadas por el maestro en otras composiciones similares.

Lo primero que llama la atención en esta cantata es el gran número de recitativos. Efectivamente, en los siete movimientos sólo hay un aria (nº 5), pero es ésta una pieza exquisita de plácido fluir que hace que la confianza mencionada en el texto prevalezca sobre la preocupación y el dolor que subyacen en el fondo. Bach encuentra, en el texto "En Dios mi confianza poner", un motivo que cambia ligeramente según avanza la obra, al aumentar en el comienzo la cuarta en una octava. De esta forma, sin embargo, el motivo es de repente idéntico al del "Quoniam tu solus sanctus" de la Misa en Si Menor – en Dios, el único que es santo y es el Señor, es fácil tener confianza. En el "Quoniam", destinado a la corte de Dresde en el contexto de una misa en 1733, y a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de sus otras obras, no se percibe ningún atisbo de parodia (compárese con el vol. 70); pero en cualquier caso, la idea de representar la omnipotencia de Dios con el salto de una octava arriba y abajo en pequeñas notas intermedias ya se le había ocurrido a Bach en 1723.

En los movimientos 1 y 3 de la presente cantata, entrelaza el compositor la coral y el recitativo de forma extremadamente singular y diferenciada una de otra. En primer lugar, en el movimiento inicial, cuyas voces descendentes parecen anunciar la aflicción y el dolor, el oboe d'amore interpreta la melodía de la primera línea. A continuación, la voz de soprano canta el texto correspondiente; el coro le responde con un movimiento a cuatro voces de la misma línea. Esto se repite tres veces; tras la tercera línea, Bach introduce un recitativo para contralto cuyo carácter interrogativo, junto al peso de la aflicción y su anhelo de la muerte, cobran una gran intensidad armónica con la frase de acompañamiento de las cuerdas. El coro concluye esta parte con una frase de las dos líneas corales restantes aumentada con polifonía libre.

En el siguiente recitativo secco, con ayuda de los medios de la armonía y la dirección de las voces, Bach refuerza palabras como "dolor", "día de Su ira" o "amargo cáliz de las lágrimas". Justo después, vuelven a unirse tres líneas corales a cuatro voces (estrofa 2), lo cual es ya al mismo tiempo el inicio del siguiente movimiento (nº 3). En su parte central aparecen dos recitativos: uno para sopra-

no, sensible, acompañado con las cuerdas, así como un recitativo secco para contralto. Bach separa estos dos recitativos mediante las dos líneas corales que todavía faltaban, ampliadas ahora en un movimiento de motete. Una repetición de esta parte cierra este peculiar movimiento, que invita a Alfred Dürr a reflexionar sobre una especie de estructura de diálogo (Las cantatas ..., 1995, pág. 594): un diálogo entre el miedo y la esperanza. Ciertamente, y a diferencia de otros casos similares (cantatas BWV 60 y 66, véase vol. 19 y 21), no se trata de una disputa de las voces solistas entre sí, sino entre los solistas y el coro.

Con el siguiente recitativo, que sigue inmediatamente a la citada aria nº 5, experimenta esta cantata algo así como un cambio de humor; la clave para ello es la figura emergente en la palabra "sosiego"; el tenor solista "despide" metafóricamente a sus "cuitas" y, como subraya la voz de soprano, "ahora como en el cielo estarme puedo". Finalmente, Bach envuelve el movimiento coral final, enriquecido polifónicamente, con un acompañamiento de orquesta en obligado que celebra la certeza triunfante.

*

Bienaventurado quien a su Dios BWV 139

Génesis: para el 12 de Noviembre de 1724
Destino: 23º Domingo después de la Trinidad
Texto: según la canción de igual comienzo de Johann Christian Rube (1692). Reproducción literal: estrofas 1 y 5 (movimientos 1 y 6); reescritas (autor desconocido): estrofas 2 a 4 (movimientos 2, 4 y 5); el tercer movimiento al completo está añadido por cuenta propia
Ediciones completas: BG 28: 225 – NBA I/26: 99

Después de dos cantatas corales que no formaban parte originariamente del año de cantatas corales, y por tanto bastante peculiares (BWV 137 y 138), la presente representa un tipo de cantata coral más bien convencional: las estrofas primera y última se mantienen intactas, mientras que las estrofas intermedias están reescritas o parafraseadas. El autor establece una referencia al texto leído este Domingo con la ayuda de un pequeño recitativo intercalado (nº 3) y una comparación absolutamente convincente. Jesús se ve expuesto a un malintencionado interrogatorio por parte de los fariseos (Mateo, 22, 15–22), y a la pregunta capciosa de si es lícito dar tributo al Cesar, responde con el ingenioso consejo de dar a Dios lo que es de Dios, y al Cesar lo que es del Cesar. El texto del recitativo compara esta situación con un examen al que Dios somete a los suyos exponiéndolos a "la malvada facción" y a "la ferocidad de los lobos". Una vez más surge aquí en el pensamiento barroco una antítesis del mundo y el reino de Dios ante la cual, como de costumbre, la coral final recomienda al oyente esta solución: tener a Dios como amigo. Es interesante el hecho de que este movimiento, al igual que el coro inicial, está en la muy alejada tonalidad de Mí mayor, la misma en la que Bach armonizó también la Pasión según San Juan (compárese con vol. 75). Los cuatro sostenidos que figuran en esta tonalidad, según la interpretación generalizada, simbolizan en este pasaje de la Pasión el momento más difícil de la existencia de Jesús. Y sin embargo, al mismo tiempo, el texto ("tu prisión, hijo de Dios, será nuestra libertad"), que no está claro que fuera una estrofa de la canción, nos muestra las antítesis cárcel – libertad y prisión – trono de piedad. En esta cantata se expresa algo similar: Frente a todo el mundo – Dios es mi protector.

La coral es interpretada línea por línea y con notas largas por la voz de soprano en el coro de entrada; la imitación

del resto de las voces está basada en notas cortas. También el movimiento de la orquesta se deriva directamente de los motivos del cantus firmus. Bach lo deja fuera con cada entrada del texto; de esta forma, el movimiento vocal produce una sensación de transparencia, experimentando un aumento hacia el final con la entrada de las cuerdas. La introducción instrumental al siguiente aria para tenor (nº 2) formula los dos temas contrapuestos de esta obra: por un lado, "Dios es mi amigo", con notas largas o sonidos encadenados entre sí de los dos violines solistas, y por el otro lado, al contrario, "la furia del enemigo", con el movimiento obstinado y salvaje del bajo continuo. A este motivo se une la voz principal con la inclusión de más palabras excitantes como "envidia", "odio" o "burladores". La parte del segundo violín en esta pieza no se ha conservado en el tema vocal que nos ha llegado: esta grabación se ha realizado siguiendo la reconstrucción de William H. Scheide. Al siguiente recitativo, tan corto como importante, le sigue la segunda aria de esta cantata, que también contiene claras imágenes musicales: la "desdicha" y la "pesadísima carga" golpean y oprimen en forma de ritmo básico pesado y puntado, hasta que los motivos de trítonos y el ritmo terciario hacen aparecer de repente la "mano auxiliadora"; "la luz del consuelo" está caracterizada por su melodía cantable. El oboe se encarga aquí de la segunda voz instrumental en obligado. Bach adorna el último recitativo (nº 5) con un solemne acompañamiento de cuerdas: el creyente ha decidido, pues, dar a Dios lo que es de Dios.

Vol. 44

Kantaten • Cantatas

BWV 140, 143-145

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 143)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 143)

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 140: September 1983/Februar 1984. BWV 143: Januar/April 1975. BWV 144: September 1978.
BWV 145: Februar 1984

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

English translation: Victor Dewsbery, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Carlos Atala Quezada, Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Wachet auf, ruft uns die Stimme *BWV 140 (24'12)*

Wake, arise, the voices call us • Réveillez-vous, appelle la voix • Despertad, la voz nos llama

Arleen Augér - soprano • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes Läubin - Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Daisuke Mogi - Oboe da caccia • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Lobe den Herrn, meine Seele *BWV 143 (13'03)*

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

Eva Csapò - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz - Corno • Hans-Joachim Schmukalla - Timpani • Hermann Herder - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Nimm, was dein ist, und gehe hin *BWV 144 (13'57)*

Take what is thine and go away • Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin • Toma lo que es tuyo y vete

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Allan Vogel - Oboe, Oboe d'amore • Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen *BWV 145 (9'37)*

I live now, my spirit, to thy purest pleasure • Mon cœur, je vis pour ton plaisir • Vivo, mi carazón, para tu delectación

Costanza Cuccaro - soprano • Adalbert Kraus - tenore • Andreas Schmidt - basso • Reinhold Friedrich - Tromba • Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 143)

Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 140, 145)

HELMUTH RILLING

BWV 140 **„Wachet auf, ruft uns die Stimme“** 24:12

1.	Coro:	Wachet auf, ruft uns die Stimme	1	6:08
	Corno, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Recitativo (T):	Er kommt, er kommt	2	1:09
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Aria Duetto (S, B):	Wenn kömmst du, mein Heil	3	5:08
	Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Choral (T):	Zion hört die Wächter singen	4	3:51
	Violino I+II +Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
5.	Recitativo (B):	So geh herein zu mir	5	1:30
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
6.	Aria Duetto (S, B):	Mein Freund ist mein	6	4:52
	Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
7.	Choral:	Gloria sei dir gesungen	7	1:34
	Corno, Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 143 **„Lobe den Herrn, meine Seele“** 13:03

1.	Coro:	Lobe den Herrn, meine Seele	8	1:21
	Corno I-III, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Choral (S):	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	9	2:21
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
3.	Recitativo (T):	Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist	10	0:25
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Aria (T):	Tausendfaches Unglück, Schrecken	11	2:17
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Aria (B):	Der Herr ist König ewiglich	12	1:43
	Corno I-III, Timpani, Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
6.	Aria (T):	Jesu, Retter deiner Herde	13	2:28
	Fagotto, Violino I+II+Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
7.	Coro:	Alleluja. Gedenk Herr, jetzund an dein Amt	14	2:28
	Corno I-III, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 144 **„Nimm, was dein ist, und gehe hin“** 13:57

1.	Coro:	Nimm, was dein ist, und gehe hin	15	2:13
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
2.	Aria (A):	Murre nicht, lieber Christ	16	5:21
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Choral:	Was Gott tut, das ist wohlgetan	17	1:01
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
4.	Recitativo (T):	Wo die Genügsamkeit regiert	18	1:09
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
5.	Aria (S):	Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben	19	2:49
	Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
6.	Choral:	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	20	1:24
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 145 **„Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen“** 9:37

1.	Aria Duetto (S, T):	Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen	21	3:28
	Violino I solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
2.	Recitativo (T):	Nun fordre, Moses, wie du willt	22	1:01
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
3.	Aria (B):	Merke, mein Herze, beständig nur dies	23	3:16
	Tromba, Flauto, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
4.	Recitativo (S):	Mein Jesus lebt	24	1:02
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
5.	Choral:	Drum wir auch billig fröhlich sein	25	0:50
	Flauto, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 140-145 60:49

BWV 140

1. Coro

Wachet auf, ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf, du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heißt diese Stunde;
Sie rufen uns mit hellem Munde;
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohl auf, der Bräutigam kömmt;
Steht auf, die Lampen nehmt!
Alleluja!
Macht euch bereit
Zu der Hochzeit,
Ihr müsset ihm entgegen gehn!

2. Recitativo

Er kommt, er kommt,
Der Bräutgam kommt!
Ihr Töchter Zions, kommt heraus,
Sein Ausgang eilet aus der Höhe
In euer Mutter Haus.
Der Bräutgam kommt, der einem Rehe
Und jungen Hirsche gleich
Auf denen Hügeln springt
Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wacht auf, ermuntert euch!
Den Bräutgam zu empfangen!
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

1. Chorus 1

Wake, arise, the voices call us
Of watchmen from the lofty tower;
Arise, thou town Jerusalem!
Midnight's hour doth give its summons;
They call to us with ringing voices;
Where are ye prudent virgins now?
Make haste, the bridegroom comes;
Rise up and take your lamps!
Alleluia!
Prepare to join
The wedding feast,
Go forth to meet him as he comes!

2. Recitative 2

He comes, he comes,
The bridegroom comes!
O Zion's daughters, come ye forth,
His journey hieth from the heavens
Into your mother's house.
The bridegroom comes, who to a roebuck
And youthful stag is like,
Which on the hills doth leap;
To you the marriage meal he brings.
Rise up, be lively now!
The bridegroom here to welcome!
There, look now, thence he comes to meet you.

1. Chœur

Réveillez-vous, appelle la voix
Des veilleurs très hauts dans leur créneaux,
Réveille-toi, ô ville de Jérusalem!
Cette heure se nomme minuit;
Ils nous appellent à fortes voix:
Où êtes-vous, vierges sages?
Debout, voici l'époux;
Levez-vous, prenez les lampes!
Alléluia!
Préparez-vous
Pour les noces,
Vous devez aller à sa rencontre!

2. Récitatif

Il arrive, il arrive,
L'époux arrive!
Vous, filles de Sion, sortez,
Son chemin le fait descendre en hâte des hauteurs
Dans la maison de votre mère.
L'époux arrive, tel un chevreuil
Et un jeune cerf,
Il dévale les collines
Et vous apporte le repas de noce.
Réveillez-vous, réjouissez-vous!
Venez accueillir l'époux!
Regardez là-bas, le voilà qui s'approche.

1. Coro

¡Despertad, la voz nos llama,
Del guarda fiel la gran proclama,
Despierta, ciudad de Jerusalén!
Ya la medianoche suena,
La llamada con clara voz resuena:
Prudentes vírgenes, salid.
A vuestro prometido ved,
La lámpara encended.
¡Aleluya!
¡Presto acudid
Al adalid;
Con júbilo a sus bodas id!

2. Recitativo

¡Ya viene, ya viene,
Ya viene el prometido!
Oh mujeres de Sión, salid a ver.
De lo alto nos trae el sol de un nuevo día
A la casa de vuestra madre.
Llega el prometido, semejante a un venado,
O a una joven gacela,
Saltando por las colinas,
Trayéndoles el banquete nupcial.
¡Despertad, reanimaos!
¡A recibir al prometido!
Allí, mirad, ya está llegando.

3. Aria (Duetto)

Sopran
Wenn kömmst du, mein Heil?
Baß
Ich komme, dein Teil.
Sopran
Ich warte mit brennendem Öle.
Sopran
Baß
{ Eröffne / Ich öffne } den Saal
Zum himmlischen Mahl.
Sopran
Komm, Jesu!
Baß
Komm, liebliche Seele!

3. Aria (Duet)

Soprano
When com'st thou, my Savior?
Bass
I'm coming, thy share.
Soprano
I'm waiting with my burning oil still.
Soprano
Bass
{ Now open / I open } the hall
For heaven's rich meal.
Soprano
Come, Jesus!
Bass
I'm coming; come, O lovely soul!

4. Choral

Zion hört die Wächter singen,
Das Herz tut ihr vor Freude springen,
Sie wachet und steht eilend auf.
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm, du werte Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn!
Hosianna!
Wir folgen all
Zum Freudensaal
Und halten mit das Abendmahl.

4. Chorale

Zion hears the watchmen singing,
Her heart within for joy is dancing,
She watches and makes haste to rise.
Her friend comes from heaven glorious,
In mercy strong, in truth most mighty,
Her light is bright, her star doth rise.
Now come, thou precious crown,
Lord Jesus, God's own Son!
Hosanna pray!
We follow all
To joy's glad hall
And join therein the evening meal.

3. Air (Duo)

Soprano
Quand viendras-tu, mon Sauveur?
Basse
Je viens, moi qui suis ta moitié.
Soprano
J'attends, ma lampe à huile est allumée.
Soprano
Basse
{ Ouvre / J'ouvre } la salle
Pour le banquet céleste.
Soprano
Viens, Jésus!
Basse
Je viens; viens, âme tendre!

3. Aria (Dueto)

Soprano
¿Cuándo vendrás, mi Salvador?
Bajo
Ya llego, soy parte de tu ser.
Soprano
Espero con la lámpara encendida.
Soprano
Bajo
{ Abre / Yo abro } la sala
Para el banquete celestial
Soprano
¡Ven, Jesús!
Bajo
¡Ya llego; ven, alma encantadora!

4. Choral

Sion entend les gardes chanter,
Son cœur en tressaille d'allégresse,
Elle s'éveille et se lève en hâte.
Magnifique, son ami descend des cieux,
Fort par la grâce, puissant par la vérité,
Sa lumière resplendit, son étoile se lève.
Viens à présent, précieuse couronne.
Seigneur Jésus, Fils de Dieu!
Hosanna!
Nous te suivons tous
Dans la salle des réjouissances
Et partageons le repas de cène.

4. Coral

Sión escucha cantar a los guardias,
El corazón le late de alegría,
Y despertando se levanta de prisa.
Su amigo viene desde el cielo glorioso,
Fuerte en misericordia, poderoso en verdad,
Su luz se vuelve clara, su estrella resurge.
¡Ven ahora, valiosa corona,
Señor Jesús, Hijo de Dios!
¡Hosanna!
Seguimos todos
Hacia la sala de la alegría
Para celebrar la Santa Cena.

5. Recitativo

So geh herein zu mir,
Du mir erwählte Braut!
Ich habe mich mit dir
Von Ewigkeit vertraut.
Dich will ich auf mein Herz,
Auf meinen Arm gleich wie ein Siegel setzen
Und dein betrübtes Aug ergötzen.
Vergiß, o Seele, nun
Die Angst, den Schmerz,
Den du erdulden müssen;
Auf meiner Linken sollst du ruhn,
Und meine Rechte soll dich küssen.

5. Recitative 5

So come within to me,
Thou mine elected bride!
I have myself to thee
Eternally betrothed.
I will upon my heart,
Upon my arm like as a seal engrave thee
And to thy troubled eye bring pleasure.
Forget, O spirit, now
The fear, the pain
Which thou hast had to suffer;
Upon my left hand shalt thou rest,
And this my right hand shall embrace thee.

6. Aria (Duetto)

Sopran
Mein Freund ist mein,
Baß
Und ich bin sein.
Beide
Die Liebe soll nichts scheiden.
Sopran
Baß
{Ich will / Du sollst} mit {dir / mir} in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

6. Aria (Duet) 6

Soprano
My friend is mine,
Bass
And I am thine.
both
Let love bring no division.
Soprano
Bass
{I will / Thou shalt} with {thee / me} on heaven's roses pasture
Where pleasure in fullness, where joy will abound.

7. Choral

Gloria sei dir gesungen
Mit Menschen- und englischen Zungen,
Mit Harfen und mit Zimbeln schon.

7. Chorale 7

Gloria to thee be sung now
With mortal and angelic voices,
With harps and with the cymbals, too.

5. Récitatif

Entre donc dans ma maison,
Toi, ma fiancée, mon élue!
Je me suis lié à toi
Pour l'éternité.
C'est toi que je veux sur mon cœur,
Sur mon bras te poser comme un sceau
Et réjouir tes yeux attristés.
Oublie, mon âme, à présent,
La peur, la douleur
Que tu as dû supporter;
Sur ma main gauche, tu reposeras
Et ma main droite t'embrasseras.

6. Air (Duo)

Soprano
Mon ami est mien,
Basse
Et je suis sein
les deux
Que rien ne sépare l'amour.
Soprano
Basse
{Je veux / Tu veux} avec {toi / moi} savourer les roses du ciel,
Là sera la joie en plénitude, là seront les délices.

7. Choral

Que l'on te chante le Gloria
Par les voix des hommes et des anges,
Par les harpes et les cymbales.

5. Recitativo

¡Entra y ven hacia mí,
Tú mi prometida elegida!
Yo en ti confío
Por toda la eternidad.
Quiero grabarte en mi corazón,
En mi brazo como un sello
Y regocijar tus ojos entristecidos.
Olvida, alma, ahora
El miedo, el dolor,
Que tú has debido sufrir;
Sobre mi izquierda podrás descansar
Y mi mano derecha te abrazará.

6. Aria (Dueto)

Soprano
Mi amado es mío
Bajo
y yo soy suyo,
los dos
El amor no nos separará.
Soprano
Bajo
{Yo quiero / Tú debes} gozar {contigo / conmigo} entre las rosas del cielo.
Donde la alegría es plena y la dicha eterna.

7. Coral

Gloria sea a Ti cantado,
Con voces humanas y angelicales,
Con arpas y con címbalos.

Von zwölf Perlen sind die Pforten,
An deiner Stadt sind wir Konsorten
Der Engel hoch um deinen Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude.
Des sind wir froh,
Io, io.
Ewig in dulci jubilo.

Of twelve pearls are made the portals;
Amidst thy city we are consorts
Of angels high around thy throne.
No eye hath yet perceived,
No ear hath e'er yet heard
Such great gladness.
Thus we find joy,
Io, io,
Ever in dulci jubilo!

BWV 143

1. Coro

Lobe den Herrn, meine Seele.

1. Chorus 8

Praise thou the Lord, O my Spirit.

2. 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.

2. Chorale 9

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.

3. Recitativo

Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist, des Hoffnung auf dem Herrn, seinem Gotte, stehet.

3. Recitative 10

Blest he who hath for his help, Jacob's God, whose hope upon the Lord, on his God, resteth.

De douze perles sont faites les portes,
Dans ta ville, nous sommes complices
Des anges qui volent autour de ton trône.
Aucun œil n'a jamais vu,
Aucune oreille n'a entendu
Une telle joie.
Nous en sommes heureux
Io, io!
Éternellement in dulci jubilo.

De doce perlas son los portales,
en tu ciudad somos consortes
de los ángeles rodeando tu trono.
Jamás el ojo vio,
ningún oído oyó
tal alegría.
Por ello estamos contentos
¡Io, io!
Por siempre en dulce júbilo.

1. Chœur

Loue le Seigneur, mon âme.

1. Coro

Alaba al Señor, alma mía.

2. Choral

Toi Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ,
Homme véritable et Dieu véritable,
Tu es un puissant sauveur dans la détresse
Dans la vie et dans la mort;
C'est pourquoi, nous seuls,
En ton nom
Nous élevons nos appels vers ton Père.

2. Coral

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

3. Récitatif

Heureux celui qui a le Dieu de Jacob comme secours, qui met son espoir en l'Éternel, son Dieu.

3. Recitativo

Bienaventurado aquél quien con la ayuda del Dios de Jacobo cuenta, la esperanza en el Señor, su Dios.

4. Aria

Tausendfaches Unglück, Schrecken,
Trübsal, Angst und schnellen Tod,
Völker, die das Land bedecken,
Sorgen und sonst noch mehr Not
Sehen andre Länder zwar,
Aber wir ein Segensjahr.

4. Aria 11

Thousandfold misfortune, terror,
Sadness, fear and sudden death,
Heathen who the land have covered,
Sorrows and still greater need,
These may other nations see,
We, instead, a year of grace.

5. Aria

Der Herr ist König ewiglich, dein Gott,
Zion, für und für.

5. Aria 12

The Lord is king now evermore, thy God,
Zion, evermore.

6. Aria

Jesu, Retter deiner Herde,
Bleibe ferner unser Hort,
Daß dies Jahr uns glücklich werde,
Halte Sakrament und Wort.
Rein der ganzen Christenschar
Bis zu jenem neuen Jahr.

6. Aria 13

Jesus, of thy flock the Savior,
In the future bide our shield;
That this year bring us good fortune
Keep thy watch in ev'ry place.
Lead, O Jesus, this thy throng
Even to the next new year.

7. Coro

Alleluja.

Gedenk, Herr, jetztund an dein Amt,
Daß du ein Friedfürst bist,
Und hilf uns gnädig allesamt
Jetztund zu dieser Frist;
Laß uns hinfort
Dein göttlich Wort
Im Fried noch länger schallen.

7. Chorus 14

Allelujah!

Give thought, Lord, now unto thy work:
Thou art a Prince of peace;
So help us, every one, with grace
At this appointed time;
Let us henceforth
Thy godly word
In peace make ring still longer.

4. Air

Le malheur au centuple, l'effroi,
L'affliction, la peur et la mort violente,
Peuples qui recouvrent la terre
Sous les soucis et d'autres misères encore
Voient plier certes d'autres pays
Mais nous, nous avons une année comblée
d'abondances.

5. Air

Le Seigneur est roi éternellement, ton Dieu,
Sion, pour toujours.

6. Air

Jésus, Sauveur de ton troupeau,
Reste encore notre refuge
Afin que cette année soit heureuse pour nous,
Monte la garde en ce lieu.
Guide, ô Jésus, ta légion
Jusqu'à l'année nouvelle.

7. Chœur

Alléluia!

Souviens-toi, Seigneur Jésus, de ton office,
Que tu es un Prince de paix
Et aide-nous dans ta bonté, nous tous
À présent et jusqu'à cette date;
Fais retentir pour nous encore plus longtemps
Ta parole divine
Dans la paix.

4. Aria

Miles de infortunios, espantos,
Angustias, temores y prontas muertes,
Ven los pueblos que la tierra cubren,
Desdicha y más y más necesidad
Ven los otros países, sí,
Mas nosotros un año de bendiciones vivimos.

5. Aria

El Señor es Rey eternamente, tu Dios, Sión, por siempre.

6. Aria

Jesús, Salvador de Tu rebaño,
No dejes de ser nuestro guarda,
Que propicio nos sea este año,
Haz guarda en todo lugar.
Conduce, oh Jesús, a tu rebaño
Hasta el próximo nuevo año.

7. Coro

¡Aleluya!

Considera, Señor Jesús, Tu misión,
Pues que Príncipe de la Paz eres
Y ayúdanos a todos con Tu Gracia,
Ahora y en la postrera hora;
Déjanos seguir
Por más tiempo y en paz
Cantando Tu divina Palabra.

BWV 144

1. Coro

Nimm, was dein ist, und gehe hin!

2. Aria

Murre nicht,
Lieber Christ,
Wenn was nicht nach Wunsch geschicht;
Sondern sei mit dem zufrieden,
Was dir dein Gott hat beschieden,
Er weiß, was dir nützlich ist.

3. Choral

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.

4. Recitativo

Wo die Genügsamkeit regiert
Und überall das Ruder führt,
Da ist der Mensch vergnügt
Mit dem, wie es Gott fügt.

1. Chorus 15

Take what is thine and go away!

2. Aria 16

Murmur not,
Man of Christ,
When thy wish is not fulfilled;
Rather be with that contented
Which thee thy God hath apportioned;
He knows what will help thee.

3. Chorale 17

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.

4. Recitative 18

Wherever moderation rules
And ev'rywhere the helm doth tend,
There is mankind content
With that which God ordains.

1. Chœur

Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin !

2. Air

Ne grogne pas,
Cher chrétien,
Lorsque tout ne marche pas à tes souhaits;
Sois plutôt satisfait
De ce que Dieu t'a accordé,
Il sait ce qui est pour ton bien.

3. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait,
Sa volonté reste juste;
Quelque soit le déroulement de ma vie,
Je le suis sans mot dire.
Il est mon Dieu
Celui qui dans la misère
Veille à ma sauvegarde:
C'est pourquoi je le laisse agir.

4. Récitatif

Là où règne la modération
Et où le gouvernail est le guide,
Là est l'homme heureux
De ce que Dieu dispose.

1. Coro

Toma lo que es tuyo y vete!

2. Aria

No te enfades,
Amado cristiano,
Si algo no sucede según deseas;
Sino estáte contento
Con lo que Dios para ti haya decidido,
El sabe lo que bien te hace.

3. Coral

Lo que Dios hace, bien hecho está,
Su voluntad justa es;
Según El decida mis cosas
En silencio cumplirlas quiero.
El es mi Dios
Quien en la necesidad
A mí mantenerme sabe:
Por eso le dejo hacer.

4. Recitativo

Cuando el contentarse con poco es el principio que nos rige
Y lleva el norte el timón,
Entonces el hombre confórmase
Con lo que determina Dios.

Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urteil spricht,
Da stellt sich Gram und Kummer ein,
Das Herz will nicht zufrieden sein,
Und man gedenket nicht daran:
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

However, where immoderation doth its judgment speak,
There shall both grief and woe ensue,
The heart shall not be satisfied,
And unremembered shall be this:
What God doth, that is rightly done.

5. Aria

5. Aria 19

Genügsamkeit
Ist ein Schatz in diesem Leben,
Welcher kann Vergnügung geben
In der größten Traurigkeit,
Denn es lässet sich in allen
Gottes Fügung wohl gefallen
Genügsamkeit.

Contentedness,
In this life it is a treasure
Which is able to bring pleasure
In the greatest time of grief,
For it findeth in whatever
God ordaineth satisfaction,
Contentedness.

6. Choral

6. Chorale 20

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

Den will er nicht verlassen.

What my God will, let be alway,
His will, it is the best will.
To help all those he is prepared
Who in him faith keep steadfast.
He frees from want, this faithful God,
And punisheth with measure.
Who God doth trust, firm on him builds,

Him shall he not abandon.

Par contre, là où l'intempérance fait la loi,
Le tourment et les soucis s'installent,
Le cœur ne veut pas être satisfait,
Et l'on ne pense pas:
Ce que Dieu fait est bien fait.

5. Air

La tempérance
Est un trésor dans cette vie,
Qui peut apporter le plaisir
Dans les plus grands moments de tristesse,
Car elle trouve en toutes choses
Le plaisir du destin régi par Dieu,
Tempérance.

6. Choral

Que ce que mon Dieu veut arrive,
Sa volonté est la meilleure.
Il est prêt à aider celui
Qui croit fermement en lui.
Il secourt dans la misère, le Dieu dévot,
Et châtie avec modération.
Celui qui a confiance en Dieu,
qui compte fermement sur lui
Dieu ne l'abandonnera point.

Mas allí donde la insatisfacción domina
Se pasan apuros y se siente insatisfacción,
El corazón no quiere estarse contento
Y no se piensa en esto:
Que cuanto Dios hace, bien hecho está.

5. Aria

El contentarse con poco
Es un tesoro en esta vida
Que puede ofrecer satisfacción
En medio de la más grande tristeza,
Pues hace posible que en todo
Se acepte la voluntad de Dios
El contentarse con poco.

6. Coral

Cuanto mi Dios quiera, suceda siempre,
Su voluntad es lo mejor.
Presto está a ayudar a aquél
Que en El firmemente cree.
Ayuda El en la necesidad, el amoroso Dios,
Y disciplina con justa medida.
A quien en Dios confíe,
firmemente en El construya,
No quiere El abandonar.

BWV 145

1. Aria (Duetto)

Jesus
Seele
{ Ich lebe, mein Herze, / Du lebest, mein Jesu, } zu { deinem / meinem } Ergötzen,

{ Mein / Dein } Leben erhebet { dein / mein } Leben empor.

beide
Die klagende Handschrift ist völlig zerissen,

Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen
Und öffnet den Sündern das himmlische Tor.

2. Recitativo

Nun fordre, Moses, wie du willt,
Das dräuende Gesetz zu üben,
Ich habe meine Quittung hier
Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben.
Dieselbe gilt;
Ich bin erlöst, ich bin befreit
Und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit;
Der Kläger wird an mir zuschanden,
Denn Gott ist auferstanden.
Mein Herz, das merke dir!

3. Aria

Merke, mein Herze beständig nur dies,
Wenn du alles sonst vergißt,
Daß dein Heiland lebend ist!
Lasse dieses deinem Gläuben

1. Aria (Duet) 21

Jesus
Soul
{ I live now, my spirit, / Thou livest, my Jesus, } to { thy / my } purest pleasure,

{ My / Thy } life is exalting { thy / my } life to the stars.

Both
The bond which indicts thee is broken asunder,

And peace hath provided a conscience of quiet
And opened to sinners the heavenly gate.

2. Recitative 22

Now order, Moses, as thou wilt,
That we the threat'ning law should practise;
For I have my release here now
With Jesus' blood and wounding signed in writing.
And it holds force;
I am redeemed, I am set free
And live life now with God in peace and unity,
The plaintiff has no case against me,
For God is now arisen.
My heart, remember this!

3. Aria 23

Mark thou, my heart now, forever just this,
When thou all else dost forget,
That thy Savior is alive!
See that this be to thy doctrine

1. Air (Duo)

Jésu
Âme
{Mon cœur, je vis / Mon Jésus, tu vis} pour {ton / mon} plaisir,

{Ma / Ta} vie élève {Ma / Ta} vie vers les hauteurs.

Les deux
Le manuscrit portant plainte contre nous est entièrement déchiré,
La paix procure une conscience tranquille
Et ouvre les portes célestes aux pécheurs.

2. Récitatif

Exige maintenant à Moïse, comme tu le veux,
D'appliquer la loi menaçante,
J'ai signé ma quittance ici
Avec le sang et les plaies de Jésus.
Elle est tout aussi valable,
Je suis racheté, je suis délivré
Et je vis à présent avec Dieu en paix et en harmonie,
Le plaignant échouera contre moi,
Car Dieu est ressuscité.
Mon cœur, tiens le toi pour dit!

3. Air

Sache mon cœur, constamment, cela seulement,
Même si tu oublies tout le reste,
Que ton Sauveur est vivant!
Fais-en le fondement et l'appui

1. Aria (Dueto)

Jesús
Alma
{Vivo, mi corazón, / Vives, mi Jesús} para {tu / mi} delectación,

{Mi / Tu} vida encumbra {la tuya / la mía} altamente.

Ambos
El escrito se encuentra completamente rasgado,

La paz crea una tranquila conciencia
Y abre a los pecadores las celestiales puertas.

2. Recitativo

Exige ahora Moisés, como quieres,
El ejercicio de la amenazadora ley,
Aquí llevo mi cuenta
Firmada con la sangre de las heridas de Cristo.
Y puesto que es válida,
Salvado estoy, liberado,
Y vivo entonces en paz y unión con Dios,
El acusador en mí fracasará
Pues que Dios ha resucitado.
¡Date cuenta, corazón mío!

3. Aria

Date bien cuenta, corazón mío sólo de esto,
Aunque todo lo demás olvides:
Que vive el Salvador!
Que esto de tu fe

Einen Grund und Feste bleiben,
Auf solche besteht er gewiß.
Merke, mein Herze, nur dies!

A foundation firm forever,
For on this it shall stand secure.
Mark thou, my heart now, just this.

4. Recitativo

Mein Jesus lebt,
Das soll mir niemand nehmen,
Drum sterb ich sonder Grämen.
Ich bin gewiß
Und habe das Vertrauen,
Daß mich des Grabes Finsternis
Zur Himmelsherrlichkeit erhebt.
Mein Jesus lebt!
Ich habe nun genug,
Mein Herz und Sinn
Will heute noch zum Himmel hin,
Selbst den Erlöser anzuschauen.

4. Recitative 24

My Jesus lives,
From me shall no one take this,
I'll die, then, with no grieving.
I am assured
And am of this most certain
That me the darkness of the grave
To heaven's majesty shall raise.
My Jesus lives,
I have in this enough;
My heart and mind
Would this day yet to heaven tend,
To see the face of my Redeemer.

5. Choral

Drum wir auch billig fröhlich sein,

Singen das Halleluja fein
Und loben dich, Herr Jesu Christ;
Zu Trost du uns erstanden bist.
Halleluja!

5. Chorale 25

Thus we are also rightly glad,

Singing our Hallelujah fair
And praising thee, Lord Jesus Christ;
To comfort us thou art aris'n.
Hallelujah!

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".

De ta foi,
Sur de telles bases, elle survivra certainement.
Sache mon cœur cela seulement.

4. Récitatif

Mon Jésus vit,
Nul ne m'enlèvera cette certitude,
C'est pourquoi je meurs sans tristesse.
Je n'ai pas de doute
Et j'ai confiance
Que les ténèbres du tombeau
M'élèveront vers les splendeurs des cieux;
Mon Jésus vit,
Cela me suffit,
Mon cœur et mon âme
Veulent aujourd'hui encore monter au ciel,
Et voir eux-mêmes le Rédempteur.

5. Choral

C'est pourquoi je veux aussi être joyeux,
rien de plus équitable,
Et chanter l'Alléluia
Et te louer, Seigneur Jésus-Christ;
Toi qui es ressuscité pour notre consolation.
Alléluia!

Fundamento y firmeza sea
Sobre los que permanecer pueda.
Date cuenta, corazón mío sólo de esto.

4. Recitativo

Mi Jesús vive,
Nadie esto quitarme puede,
Por eso sin angustia muero.
Seguro estoy,
Confianza tengo
En que las tinieblas del sepulcro
En celestial gloria se convertirán;
Mi Jesús vive,
Ya basta:
Mi corazón y mente
Al cielo ir hoy quieren
A contemplar al Salvador mismo.

5. Coral

Por eso también contentos estamos

Y el dulce aleluya cantamos
Alabándote Señor Jesucristo,
Pues que para consuelo resucitaste.
¡Aleluya!

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

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 140

Entstehung: zum 25. November 1731
Bestimmung: 27. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dreistrophiges Lied gleichen Anfangs von Philipp Nicolai (1599, Sätze 1, 4 und 7); ergänzt durch freie Dichtung (Verfasser unbekannt, Sätze 2, 3, 5 und 6)
Gesamtausgaben: BG 28: 251 – NBA I/27: 151

Gäbe es eine Reihenfolge der Bekannt- und Beliebtheit Bachscher Kantaten – diese Kantate gehörte auf einen der vordersten Plätze. Insbesondere der Schlußchoral wurde schon früh im 18. Jahrhundert in Kompositions- und Harmonie-Lehrbüchern als Beispiel für Bachs diesbezügliche Kompositionskunst hervorgehoben. Bach selbst übernahm die große Choralbearbeitung im Zentrum der Kantate in seine 1748/49 bei Johann Georg Schübler verlegten „Sechs Choräle von verschiedener Art“ und übertrug zu diesem Zweck die kunstvolle Bearbeitung auf die Orgel (Edition Bachakademie Vol. 98). Schließlich gehört das dieser Choralkantate zugrundeliegende Lied von Philipp Nicolai noch heute zu den am meisten gesungenen Advents-Chorälen, sodaß in kirchenmusikalischen Veranstaltungen schon seit dem 19. Jahrhundert diese ungemein schöne, einprägsame und ausdrucksvolle Kantate gerne musiziert wurde.

Dabei handelt es sich gar nicht um eine Adventskantate. Sie gehört vielmehr zu jenen Kantaten, mit denen am letzten Sonntag vor dem Advent das Kirchenjahr abgeschlossen wird. Noch genauer: geschrieben wurde sie für den 27. Sonntag nach Trinitatis, einem Sonntag, der nach der spezifischen Ordnung des Kirchenjahres nur in solchen Jahren vorkommt, in denen das Osterfest besonders früh gefeiert wird; von diesem, im Kalender beweglichen Fest nimmt die Zählung der Sonntage ihren Ausgang, während die Lage der Adventssonntage durch den festen Weihnachtstermin (25. Dezember) gebunden ist. Damit ist die Distanz variabel. Ein 27. Sonntag nach Trinitatis kam in Bachs Leipziger Zeit nur zweimal vor: 1731 und 1742. Daher ist leicht zu erkennen, daß die Kantate im zuerst genannten Jahr entstehen mußte; vielleicht wurde sie elf Jahre später erneut aufgeführt.

Der Bezug zu dem genannten Sonntag läßt sich rasch auch aus der Beziehung zum Evangelium erkennen. Gelesen wurde das Gleichnis von den zehn Jungfrauen (Matth. 25, 1-13). Hier ist von einer Hochzeit die Rede; im Gegensatz zu den fünf klugen nehmen die fünf törichten Jungfrauen kein Öl für ihre Lampen mit und verpassen so die Ankunft des Bräutigams; diese auch bildlich überaus schön darstellbare und leicht verständliche Szene findet sich häufig auch an Kirchenportalen, etwa der Dome in Straßburg und Erfurt, und will ermahnen: der Christ muß stets bereit für das Himmelreich sein.

Diesen Gedanken verfolgt das dreistrophige Lied Philipp Nicolais ebenso wie Bachs Musik. Der Eingangssatz vertont die erste Strophe und ist ein großartiges Fresko, dessen punktierte Rhythmen den Einzug des Herrschers signalisieren, während das musikalische Material ganz aus dem aufsteigenden Dreiklang des Melodiebeginns gewonnen wird. Unter dem zeilenweise vom Sopran vorgetragenen Cantus firmus skandiert der Chor immer wieder Imperative wie „Wacht auf!“, „Macht euch bereit!“. Die mit „Alleluja“ beginnende Zeile ist Bach weit schwingende Melismen wert. Für die zweite Strophe (Satz 4) hat Bach das erwähnte, später auf die Orgel übertragene Trio für Streicher unisono, (Chor-) Tenor und Baß erfunden. Die dritte, die Kantate beschließende Strophe (Satz 7) signalisiert durch ihre Schreibweise in altertümlichen Halbe-Noten Tradition und Festigkeit;

durch colla-parte-Mitwirkung von Instrumenten erscheint die Melodie in hoher Lage und mag die Seligkeit des Gläubigen im Himmelreich symbolisieren.

Eher ungewöhnlich für eine Choralkantate: Bach muß den Choraltext erweitern, während er sonst in der Regel die mittleren Strophen in freier Dichtung zusammenfassen ließ oder das Lied „per omnes versus" vertonte. In dieser Kantate tritt hinzu der Gedanke der im Lied wie im Evangelium angesprochenen Hochzeit. Satz 2 und 3 sowie Satz 5 und 6 sind je ein Rezitativ mit nachfolgendem Duett. Die Rezitative lassen eine Art Erzähler zu Wort kommen (Tenor), Partner im Duett sind die Seele (Sopran) und Christus (Baß); die Texte lehnen sich denn auch stark an das Hohelied Salomonis an, das bekannteste Liebeslied der Bibel. Das erste, glänzend-virtuose Duett gehört nach Alfred Dürr „zu den schönsten Liebesduetten der Weltliteratur", das zweite – vorbereitet in einem durch Streicheraura überhöhten Rezitativ – verbreitet in tänzerisch-gelöstem Gestus „irdisches Liebesglück und himmlische Seligkeit". Dieses uralte, mystische Bild von der Verschmelzung der Seele mit Christus mag zur Popularität dieser Kantate ebenfalls beigetragen haben.

*

Die Kantaten BWV 141 („Das ist je gewißlich wahr") und 142 („Uns ist ein Kind geboren") stammen von Georg Philipp Telemann bzw. von einem namentlich nicht bekannten Komponisten. Sie sind also keine Werke Johann Sebastian Bachs und wurden deshalb nicht aufgenommen.

*

Lobe den Herrn, meine Seele BWV 143

Entstehung: um 1708/1714?
Bestimmung: Neujahrstag
Text: Dichter unbekannt. Sätze 1, 3, 5 und 7: Psalm 146, 1, 5, 10a und 10b. Sätze 2, 7 (hier verbunden mit Psalm 146, 10b): Strophe 1 und 3 des Liedes „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" von Jakob Ebert (1601).
Gesamtausgaben: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Verschiedene stilistische Merkmale, eine gewisse Einfachheit der musikalischen Gedanken und ihrer Durchführung, die mangelhafte Überlieferung – nur eine Abschrift nach Bachs Tod –, die Struktur des Textes sowie die fehlende Beziehung zum Evangelium des Tages haben immer wieder Zweifel an der Autorschaft Bachs erweckt. Als erstes ist die Kombination von Psalmtext und Choral zu nennen; sie drängt die freie Dichtung in den Hintergrund, und wo, wie in Satz 6, der unbekannte Dichter wenigstens auf den Anlaß von Komposition und Aufführung hinweist, das neue Jahr nämlich, schreibt Bach in alle Streicherstimmen die Choralmelodie „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ". Satz 5 erinnert dagegen in seinem dialogischen Gestus von Singstimme und Instrumenten sowie in der Motivik an die Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König" BWV 71 (Vol. 23). Ebenso könnte der Text von Satz 4 in den gebräuchlichen Huldigungskantaten stehen; die bewegte Streicherstimme bildet hier „Tausendfaches Unglück" ab. Alles zusammengenommen läßt sich also an eine Entstehung in Bachs Weimarer Jahren ab 1708 bis etwa 1714 denken; spekulieren mag man über Aufführungen in Köthen, wo Bach nur zu zwei, jedoch genau auf die Thematik der Kantate passenden Gelegenheiten Kantaten aufzuführen hatte: zum Geburtstag des Fürsten Leopold am 10. Dezember und am Neujahrsfest.

In jedem Fall ungewöhnlich ist das Instrumentarium: nur in dieser Kantate verlangt Bach drei Hörner. Sie verleihen den Rahmensätzen sowie der genannten Baß-Arie (Nr. 5) Glanz und signalisieren königliche Macht. Dreimal tritt der Choral auf: in Satz 2, einem hübschen Duett des Soprans mit unisono geführten Streichern, im genannten „theologischen Ratespiel" mit instrumentalem Cantus firmus (Satz 6) sowie im Schlußsatz, wo Bach dem Sopran die Melodie zuweist und für die übrigen Stimmen einen freudig bewegten, vom Wort „Alleluja" inspirierten Satz erfindet.

*

Nimm, was dein ist, und gehe hin BWV 144

Entstehung: zum 6. Februar 1724
Bestimmung: Sonntag Septuagesimae
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Matthäus 20, 14. Satz 3: Strophe 1 des Liedes „Was Gott tut, das ist wohlgetan" von Samuel Rodigast (1674). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Was mein Gott will, das gscheh allzeit" von Herzog Albrecht von Preußen (1574).
Gesamtausgaben: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

Den geübten Hörer Bachscher Kantatenkunst mag der Beginn dieser Kantate überraschen. Ein instrumentales Vorspiel fehlt nämlich, und auch im Verlauf der folgenden fünf Sätze gibt es nur wenig, was an den souverän über die moderne Konzertkunst seiner Zeit gebietenden Komponisten Bach erinnert. Vielmehr ist der Eingangssatz eine dicht gearbeitete Motette, deren kontrapunktisch durchgeführte Thematik den Text rhetorisch abbildet: ein Sextsprung gewichtet das Wort „Dein", rhythmische Belebung untermauert den Gedanken „gehe hin". Ähnliche Bildlichkeit prägt auch die folgende Alt-Arie (Nr. 2); das „Murren" hört man in den repetierenden Achteln der Streicher, während Bach sorgsam darauf bedacht ist, diese Äußerung des Ärgers sowie den Adressaten der Empfehlung, „lieber Christ", durch tiefe und hohe Lage voneinander zu unterscheiden. Ob der folgende Choralsatz die Kantate in zwei, vor und nach der Predigt zu musizierende Teile trennen sollte, läßt sich nicht mehr feststellen.

Das folgende Rezitativ ist der einzige Satz, in dem der Text Bezug auf das Sonntagsevangelium nimmt: das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matth 20, 1-16), das in eine Mahnung zur Genügsamkeit mündet und den Textdichter reizt, mit der ersten Zeile des bekannten Chorals von Samuel Rodigast zu schließen, der am Ende (Satz 6) noch einmal erklingt. Davor steht eine Sopran-Arie, deren Text erneut die Genügsamkeit preist und die Bach in einen Triosatz für Sopran und Oboe d'amore einkleidet. Der „Schatz fürs Leben" ist etwas intimes, persönliches; und so tief der Mensch in Traurigkeit verfallen mag, so sehr gefällt ihm Gottes unendliche, in lange Melismen musikalisch gefaßte Fügung.

*

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen BWV 145

Entstehung: zum 19. April 1729 (oder später)
Bestimmung: 3. Ostertag
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander). Satz 5: Strophe 14 des Liedes „Erschienen ist der herrlich Tag" von Nikolaus Herman (1560)
Gesamtausgaben: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 u. 141

Die Geschichte dieser Kantate ist einigermaßen verwirrend. Bachs Hauslyriker Picander veröffentlichte den Text 1728, Bach vertonte ihn frühestens im darauffolgenden Jahr. Weil die Kantate in dieser Form unmittelbar mit einem Vokalduett nebst obligater Solo-Violine beginnt, Bach in ähnlichen Fällen (BWV 156, 174, 188) jedoch einen Konzertsatz voranzustellen pflegte, wird vermutet, daß er auch in diesem Fall so verfuhr. Die geforderte, ungewöhnliche Besetzung der Kantate mit Trompete, Flöte, zwei Oboen d'amore und Streichern erinnert an das 2. Brandenburgische Konzert – um welchen Satz es sich jedoch wirklich gehandelt haben könnte, bleibt Spekulation, weil die Kantate überdies nur im Rahmen eines „Pasticcio" überliefert ist. Hier gehen dem Duett ein Choralsatz und ein Chor (von Georg Philipp Telemann) voran, auf die in dieser Einspielung verzichtet wurde. Grund dieser musikalischen Veränderung ist offenbar der Wunsch, die Kantate vom 3. Ostertag auf den Ostersonntag und das hier gelesene Evangelium zu beziehen. (Der Choralsatz „Auf, mein Herz, des Herren Tag" BWV 145/1 ist im „Choralbuch für Johann Sebastian" Vol. 85 zu hören).

Schon Picanders Text in seiner fünfsätzigen Form geht weniger auf die Lesungen des 3. Ostertages (Apostelgeschichte 13, 26-33: Paulus predigt in Antiochia; Luk. 24, 36-47: Jesus erscheint den Jüngern in Jerusalem) ein als auf allgemeine Aspekte des Osterfestes. Die dialogische Textstruktur des ersten Satzes erinnert dabei an den Stil, den Christian Friedrich Hunold, genannt „Menantes", in „weltlichen",von Bach während seiner Weimarer Jahre vertonten Glückwunschkantaten pflegte, etwa BWV 66a „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück", die Bach 1731 samt der dialogischen Textvorgabe in BWV 66 „Erfreut euch, ihr Herzen" (Vol. 21) verwandelte.

Die Musik des Eingangssatzes der vorliegenden Kantate strahlt, dem Osterfest angemessen, Überzeugung und Freude aus. Das folgende Rezitativ schließt mit der Aufforderung an „mein Herz", sich Christi Auferstehung zu merken – Stichwort für die folgende Baß-Arie (Nr. 3), deren reichhaltige Instrumentalbesetzung mit dem Sänger konzertiert; auch hier läßt der tänzerische Menuett-Charakter an ein weltliches Vorbild denken. Ein weiteres Rezitativ (Nr. 4) beginnt mit der fanalartig formulierten Osterbotschaft „Mein Jesus lebt"; Worte wie „des Grabes Finsternis" und „zum Himmel hin" unterstreicht Bach mit einer entsprechenden Führung der musikalischen Bewegung.

Wake, arise, the voices call us BWV 140

Composed for: 25th November 1731
Performed on: 27th Sunday after Trinity
Text: A three verse hymn with the same beginning by Philipp Nicolai (1599, movements 1, 4 and 7); supplemented by freely written material (author unknown, movements 2, 3, 5 and 6)
Complete editions: BG 28: 251 – NBA I/27, 151

If there were an order of familiarity and popularity for Bach's cantatas, this cantata would be in one of the top places. Especially the final choral section was already quoted in composition and harmony textbooks in the early 18th century as an example of Bach's compositing skill in this area 9. Bach himself included the major chorale arrangement which forms the centre of the cantata in his "Six chorales of different kinds" which was published by Johann Georg Schübler in 1748/49, and transposed his skillful arrangement to the organ for the purpose. After all, the hymn by Philipp Nicolai on which this chorale is based is still one of the most frequently sung Advent chorales, which means that this extremely beautiful, memorable and expressive cantata has been popular at church music events since the 19th century.

But it is not actually an Advent cantata. It is in fact one of the cantatas that are sung at the end of the church year on the last Sunday before Advent. More exactly, it was written for the 27th Sunday after Trinity, a Sunday which only occurs in years when Easter is particularly early due to the specific arrangement of the church year. The Sundays are numbered from Easter, which is a movable feast, but the Advent Sundays are fixed because of the fixed date of Christmas (25th December). The distance is thus variable. A 27th Sunday after Trinity only occurred twice during Bach's period in Leipzig: in 1731 and 1742. It is therefore easy to see that the cantata must have been written in the first of these years. Perhaps it was performed again eleven years later.

The reference to this Sunday can also be seen in the relationship to the gospel lesson. The reading was the parable of the ten virgins (Matt. 25:1-13). It speaks of a wedding. By contrast with the five wise virgins, the five foolish virgins do not take oil with them for their lamps, and they therefore miss the arrival of the bridegroom. This scene, which can be beautifully illustrated and is easy to understand, is often seen on church portals, for example the cathedrals in Strasbourg and Erfurt, and it conveys an exhortation: the Christian must be ready for the kingdom of heaven at all times.

This thought is expressed both in the three verses by Philipp Nicolai and in Bach's music. The opening movement puts the first verse to music and is a splendid fresco with dotted rhythms which signal the entrance of the ruler, whereas the musical material is taken entirely from the rising triad of the beginning of the melody. Below the cantus firmus which is sung line by line by the soprano, the choir repeats imperatives such as "Wacht auf!" (Wake, arise), "Macht euch bereit!" (Prepare to join). Bach emphasises the line beginning with "Allelujah" with vibrating melismata. For the second verse (movement 4) Bach invented the trio for violin in unison, (choir) tenor and bass which was later adapted for the organ. The third verse which ends the cantata (movement 7) indicates tradition and firmness by the way it is written in historical minims. With the colla-parte use of instruments, the melody is pitched high, which could symbolise the bliss of the faithful in the kingdom of heaven.

It is unusual for a chorale cantata that Bach has to expand the chorale text – otherwise he usually had the middle verses summarised in free verse or put the hymn to music "per omnes versus". In this cantata, the idea of the wedding is added, which occurs both in the hymn and in the gospel reading. Movements 2 and 3 and movements 5 and 6 each consist of a recitative followed by a duet. The recitatives are sung by a narrator (tenor), and the duet is sung by the soul (soprano) and Christ (bass). The texts are closely based on the Song of Solomon, the best known love song in the Bible. The first, brilliantly virtuoso duet is regarded by Alfred Dürr as "one of the most beautiful love duets in world literature" and the second – which is prepared by a recitative heightened by strings – has a dancing and relaxed atmosphere signifying "earthly happiness of love and heavenly bliss". This ancient, mystic image of the union of the soul with Christ probably also helped this cantata to be so popular.

*

The cantatas BWV 141 ("Das ist je gewißlich wahr" – It is a faithful saying) and 142 ("Uns ist ein Kind geboren" – Unto us a child is born) were written by Georg Philipp Telemann or an unknown composer. They are therefore not works by Johann Sebastian Bach and have not been recorded.

*

Praise thou the Lord, o my spirit BWV 143

Composed for: around 1708/1714?
Performed on: New Year's Day
Text: Writer unknown. Movements 1, 3, 5 and 7: Psalm 146: 1, 5, 10a and 10b. Movements 2, 7 (here linked with Psalm 146:10b): verse 1 and 3 of the hymn "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ) by Jakob Ebert (1601).
Complete editions: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Various stylistic features, a certain simplicity of the musical concepts and their implementation, the lack of original manuscripts – with only one copy dating from after Bach's death – the structure of the text and the lack of a connection to the gospel of the day have frequently given rise to doubts about Bach's authorship. First of all, the combination of the Psalm and the chorale must be mentioned. It pushes the freely created text into the background, and where the unknown writer at least refers to the new year as the occasion of the composition and performance, as in movement 6, Bach works the chorale melody of "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" into all string parts. By contrast, the dialogue of the singing voice and instruments and the motifs of movement 5 are similar to the cantata of the Mühlhausen council election "Gott ist mein König" (God is my Sov'reign) BWV 71 (Vol. 23). The text of movement 4 could also originate from the common homage cantatas. The lively string part reflects "thousandfold misfortune". All in all, it can be supposed that the work originated in Bach's Weimar period from 1708 to about 1714. It is possible to speculate about performances in Köthen where Bach only had to perform cantatas on two occasions which exactly fitted the theme of this cantata: for the birthday of Duke Leopold on 10th December and for the New Year celebrations.

In any case, the instruments used are unusual: this cantata is the only one in which Bach demands three horns. They add splendour to the main movements and the bass aria (No. 5) and indicate royal power. The chorale occurs three times: in movement 2, a pretty soprano duet with unison string accompaniment, the "theological guessing game" with an instrumental cantus firmus (movement 6) and the final movement in which Bach assigns the melody to the soprano and invents a joyful and lively arrangement inspired by the word "Allelujah" for the other parts.

*

Take what is thine and go away BWV 144

Composed for: 6th February 1724
Performed on: Septuagesima Sunday
Text: Writer unknown. Movement 1: Matthew 20:14. Movement 3: Verse 1 of the hymn "Was Gott tut, das ist wohlgetan" (What God does that is rightly done) by Samuel Rodigast (1674). Movement 6: Verse 1 of the hymn "Was mein Gott will, das gscheh allzeit" (What my God will, let be alway) by Duke Albrecht of Prussia (1574).
Complete editions: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

The listener accustomed to Bach's cantatas may be surprised by the beginning of this cantata. There is no instrumental prelude, and in the following five movements there is little to remind us of the Bach's skill and his leading role in contemporary composition. Instead, the opening movement is an intensely developed motet with a contrapuntal theme treatment which rhetorically reflects the text: a leap of a sixth underlines the word "Dein" (thine), and a lively rhythm emphasises the idea "gehe hin" (go). Similar imagery also influences the following alto aria (No. 2); The "complaining" is heard in the repetitive quavers of the strings, whereas Bach carefully uses high and low notes to distinguish between this expression of annoyance and the "dear Christ". It can no longer be determined whether the following chorale movement was intended to separate the cantata into two parts that were performed before and after the sermon.

The subsequent recitative is the only movement, in which the text refers to the gospel for the Sunday: the parable of the workers in the vineyard (Matt. 20:1-16) which ends in a call to modesty and leads the text writer to finish with the first line of the well-known chorale by Samuel Rodigast, which is heard again at the end (movement 6). Before that is a soprano aria with a text which again praises modesty and which Bach sets in a trio arrangement for soprano and oboe d'amore. The "treasure for life" is something intimate and personal. However deeply a man may fall into sadness, he is yet pleased with God's infinite providence which is musically set in long melismata.

*

I live now, my spirit, to thy purest pleasure BWV 145

Composed for: 19th April 1729 (or later)
Performed on: 3rd day of Easter
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander). Movement 5: Verse 14 of the hymn "Erschienen ist der herrlich Tag" (The splendid day has appeared) by Nikolaus Herman (1560)
Complete editions: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 & 141

The history of this cantata is rather confusing. Bach's regular lyrical writer Picander published the text in 1728, Bach set it to music, at the earliest, in the following year. Because the cantata in this form begins directly with a vocal duet and an obbligato solo violin section, but Bach normally preceded this with a concerto movement in similar cases (BWV 156, 174, 188), it is generally assumed that he also did the same here. The unusual instrumentation of the cantata with trumpet, flute, two oboes d'amore and strings is similar to the 2nd Brandenburg Concerto – but it can only be speculated what movement it could really have been because the cantata has only been preserved in the framework of a "pasticcio". Here, the duet is preceded by a chorale movement and a choral section (by Georg Philipp Telemann) which have been omitted in this recording. The reason for this musical alteration was evidently the wish to create a link between the cantata for the 3rd day of Easter and Easter Sunday and the gospel reading for the occasion.

The chorale setting of "Auf, mein Herz, des Herren Tag" BWV 145/1 can be heard on "A Book of Chorale Settings for Johann Sebastian", vol. 85.

Even Picander's text in its five movements refers less to the readings for the 3rd day of Easter (Acts 13:26-33: Paul preaches in Antioch; Luke 24:36-47: Jesus appears to the disciples in Jerusalem) than to general aspects of the Easter festival. The dialogue text structure of the first movement is similar to the style which Christian Friedrich Hunold, called "Menantes", used in the secular congratulation cantatas which Bach set to music during his Weimar years, for example BWV 66a "Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" (Heaven contemplated the fame and happiness of Anhalt) which Bach transformed in 1731, with the dialogue text form, to BWV 66 "Erfreut euch, ihr Herzen" (Rejoice, all ye spirits) (Vol. 21).

The music of the opening movement of the present cantata radiates confidence and joy in keeping with the Easter festival. The subsequent recitative ends with the appeal to "mein Herz" (my heart) to remember the resurrection of Christ – which leads into the following bass aria (No. 3), in which the generous instrumentation combines with the singer to create a concert-like atmosphere. Here, too, the dancing minuet character leads us to assume a secular predecessor. Another recitative (No. 4) begins with the boldly proclaimed Easter message: "Mein Jesus lebt" (My Jesus lives). Bach underlines phrases such as "des Grabes Finsternis" (the darkness of the grave) and "zum Himmel hin" (totend heaven) with the corresponding musical moods.

Réveillez-vous, appelle la voix BWV 140

Création: le 25 novembre 1731
Destination: pour le 27ème dimanche après la Trinité
Texte: L'incipit est le même que le lied de trois strophes de Philipp Nicolai (1599, Mouvements 1, 4 e 7); complété par une poésie libre (auteur inconnu, Mouvements 2, 3, 5 et 6)
Éditions complètes: BG 28: 251 – NBA I/27, 151

S'il existait un ordre chronologique des cantates de Bach selon leur popularité et leur degré de notoriété, cette cantate occuperait l'une des premières places. En particulier, le choral final avait été cité très tôt au cours du XVIIIème siècle en tant qu'exemple de composition de Bach dans des manuels de composition et d'harmonie. Bach lui-même reprit le grand arrangement choral qui se trouve au centre de la cantate dans ses «Six Chorals en diverses manières » édités en 1748/49 chez Johann Georg Schübler et transposa de ce fait cet élégant arrangement pour l'orgue. Finalement le lied qui est à la base de cette cantate-choral de Philipp Nicolai, fait partie des chorals de l'Avent les plus chantés aujourd'hui encore de sorte que cette très belle cantate expressive et marquante était jouée déjà depuis le XIXème siècle lors de représentations au cours desquelles on écoutait de la musique d'église.

Et pourtant il ne s'agit pas du tout d'une cantate de l'Avent. Elle fait plutôt partie des cantates qui clôturaient l'année liturgique le dernier dimanche qui précède l'Avent. Pour être encore plus précis: elle a été écrite pour le 27ème dimanche après la Trinité, un dimanche qui, selon l'ordre spécifique de l'année liturgique, n'existe que lorsque les Pâques sont fêtées particulièrement tôt; le comptage des dimanches démarre à cette date qui est une fête mobile dans le calendrier alors que les dimanches de l'Avent sont liés à la date de Noël qui est fixe (25 décembre). Ainsi l'écart est variable. À l'époque de Bach, le 27ème dimanche après la Trinité ne se présenta que deux fois: en 1731 et en 1742. Il nous est ainsi aisé de déterminer la date de création de cette cantate à l'année citée en premier; elle a peut-être été reprise onze aus plus tard.

Le rapport existant entre cette cantate et le dimanche dont il est question plus haut, est également perceptible grâce à l'Évangile lu ce jour. En effet on lisait ce jour-là la Parabole des dix vierges (Matthieu 25, 1-13). Il y est question d'une noce; les cinq vierges folles ne prennent pas d'huile de réserve pour leur lampe à l'encontre des cinq vierges sages et elles ratent ainsi l'arrivée de l'époux; on rencontre souvent la représentation de cette scène qui a l'avantage d'être très imagée et d'être aussi facile à comprendre, au-dessus de portails d'église, comme à la cathédrale de Strasbourg et à celle de Erfurt. Elle se veut d'avertir les chrétiens: ils doivent être à tout instant prêts pour le royaume des cieux.

Le lied en trois strophes de Philipp Nicolai et la musique de Bach suivent ce raisonnement. Le mouvement introductif met en musique la première strophe et en fait une admirable fresque dans laquelle l'arrivée du maître est illustrée sous forme de rythmes pointés. Le matériel musical, quant à lui, gagne en valeur grâce à la phrase ascendante fondée sur l'accord parfait qui marque le début de la mélodie. Le chœur sous-tendant le cantus firmus interprété par le soprano scande toujours et toujours les impératifs comme «Wacht auf!» (Réveillez-vous!), «Macht euch bereit!» (Préparez-vous!). Bach accorde des mélismes vibrants au vers débutant par un «Alléluia». Bach crée le trio pour cordes unisono , ténor (chœur) et basse dont on a déjà parlé et qui fut transposé plus tard pour l'orgue, pour adapter la deuxième strophe (mouvement

4). La troisième strophe clôturant la cantate (mouvement 7) exhorte l'idée de tradition et de fermeté de par son écriture en demi-notes archaïques; la mélodie accompagnée des instruments en colla-parte apparaît alors chantée dans des notes élevées et symbolise la félicité dont les croyants jouiront au royaume des cieux.

Le point suivant est plutôt inhabituel pour une cantate-choral: Bach doit élargir le texte choral alors qu'il faisait en règle générale comprimer plutôt les strophes centrales sous forme de poésie libre ou qu'il adaptait le lied «per omnes versus». Le thème des noces qui est abordé dans le lied et dans l'Évangile, vient s'ajouter au contexte de cette cantate. Les mouvements 2 et 3 ainsi que les mouvements 5 et 6 sont chacun des récitatifs suivis d'un duo. Au cours des récitatifs, un conteur, pour ainsi dire, prend la parole (ténor), ses partenaires dans les duos sont les âme (soprano) et le Christ (basse); les textes s'inspirent alors aussi considérablement du Cantique des cantiques de Salomon, le chant d'amour le plus connu de la Bible. Le premier duo, aux configurations brillantes, fait partie, selon Alfred Dürr «des plus beaux duos d'amour de la littérature mondiale», le deuxième – préparé dans un récitatif que les cordes mènent vers les hauteurs – exhale en un mouvement dansant et détendu «le bonheur d'aimer ici-bas et la félicité céleste». Cette image mystique, d'origine ancestrale, représentant l'union de l'âme et du Christ aura également contribué à la popularité de cette cantate.

*

Les cantates BWV 141 («Das ist je gewißlich wahr») et 142 («Uns ist ein Kind geboren») sont issues de la plume de Georg Philipp Telemann ou resp. d'un compositeur dont on ne connaît pas le nom. Elles ne font donc pas partie des œuvres de Johann Sebastian Bach et n'ont donc pas été enregistrées ici.

Loue le Seigneur, mon âme BWV 143

Création: vers 1708/1714?
Destination: pour le Jour de Nouvel An
Texte: Poète inconnu. Mouvements 1, 3, 5 et 7: Psaume 146, 1, 5, 10a et 10b. Mouvements 2, 7 (ici reliés au Psaume 146, 10b): strophes 1 et 3 du lied «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Toi Prince de paix, Seigneur Jésus-Christ) de Jakob Ebert (1601).
Éditions complètes: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Différentes caractéristiques au niveau du style, une certaine simplicité dans le raisonnement musical et dans son exécution, la transmission déficiente – une seule copie après la mort de Bach –, la structure du texte ainsi que le manque de référence à l'Évangile du jour, tous ces aspects ont toujours été à l'origine de spéculations en ce qui concerne la paternité de l'œuvre qui est attribuée à Bach. En premier lieu, il faudrait citer la combinaison du Psaume et du choral ; elle fait passer la poésie libre en arrière-plan, et aux endroits où le librettiste inconnu signale au moins l'occasion pour laquelle ce texte a été composé et exécuté, à savoir la nouvelle année, comme dans le mouvement 6, Bach écrit la mélodie choral dans tous les registres des cordes «Du Friedefürst, Herr Jesu Christ» (Toi Prince de paix, Seigneur, Jésus-Christ). Par contre le mouvement 5 rappelle la cantate de l'élection du Conseil de Mühlhausen «Gott ist mein König» (Dieu est mon roi) BWV 71 (Vol. 23) de par sa forme en dialogue interprété par les registres vocaux et les instruments ainsi que de par les motifs employés. Il en est de même pour le texte du mouvement 4 qui pourrait très bien aussi être issu de cantates d'hommage usuelles; la voix mouvementée des cordes illustrent ici le malheur au centuple («Tausendfaches Unglück»). En tout et pour tout, on peut en conclure que la cantate fut créée entre les années 1708 et

1714 environ lors de l'installation de Bach à Weimar; il est permis de supposer qu'elle fut exécutée à Köthen où Bach n'avait dû exécuter de cantates que pour deux occasions adaptées à ce genre de musique: pour l'anniversaire du Prince Léopold le 10 décembre et pour la fête du Nouvel An.

En tout cas, l'effectif instrumental est inhabituel: on est en présence de l'unique cantate pour laquelle Bach exige trois cors. Ils apportent l'éclat et illustrent le pouvoir royal dans les mouvements extrêmes ainsi qu'à l'air de basse déjà mentionné (n° 5). Le choral intervient à trois reprises: dans le mouvement 2, un joli duo entre le soprano et les cordes jouées à l'unisson, dans la dite «devinette théologique» («theologisches Ratespiel») avec le cantus firmus instrumental (mouvement 6) ainsi que dans le mouvement final dans lequel Bach assigne la mélodie au soprano et invente un mouvement joyeux, inspiré par le mot «Alléluia» pour les autres voix.

*

Prends ce qui t'appartient et suis ton chemin BWV 144

Création: le 6 février 1724
Destination: pour le dimanche de la Septuagésime
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Matthieu 20, 14. Mouvement 3: strophe 1 du lied «Was Gott tut, das ist wohlgetan» (Ce que Dieu fait est bien fait) de Samuel Rodigast (1674). Mouvement 6: strophe 1 du lied «Was mein Gott will, das gscheh allzeit» (Ce que mon Dieu veut, arrive) du Duc Albrecht von Preußen (1574).
Éditions complètes: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

Le début de cette cantate surprendra certainement l'oreille exercée de l'auditeur de Bach. En effet le prélude instrumental manque et tout au long des cinq mouvements suivants, il y a très peu d'éléments qui évoquent l'art concertant moderne du maître dans cet art de la composition qu'était Bach. Au contraire, le mouvement d'introduction est un motet dense dont le thème exécuté en contrepoint illustre le texte de manière très rhétorique : un saut de sixte met le mot «Dein» en relief, des rythmes animés étayent l'idée «gehe hin» (suis ton chemin). L'air d'alto suivant (n° 2) est également marqué par des figurations semblables; on entend le grognement («Murren») dans les croches répétées des cordes alors que Bach prend le plus grand soin à marquer la différence entre cette manifestation de contrariété et le destinataire de la recommandation «lieber Christ» (Cher chrétien) en employant des notes basses et des notes élevées. Il n'est plus possible de savoir si le mouvement choral suivant devait partager la cantate en deux parties qui auraient été respectivement exécutées avant et après le sermon.

Le récitatif suivant est le seul mouvement dans lequel le texte se réfère à l'Évangile du dimanche: la Parabole des ouvriers dans la vigne (Matthieu 20, 1-16) qui aboutit à l'exhortation à la tempérance et qui incite le librettiste à conclure par le premier vers du choral célèbre de Samuel Rodigast, choral qui retentira encore une fois à la fin (mouvement 6). Auparavant, on trouve un air de soprano dont le texte fait à nouveau l'éloge de la tempérance et que Bach enrobe d'une phrase en trio interprétée par le soprano et l'oboe d'amore. La mention du trésor dans cette vie («Schatz fürs Leben») apporte une note intime, personnelle ; et plus l'homme sombrera dans une profonde tristesse, plus la volonté infinie de Dieu lui plaira, ce que de longs mélismes illustrent musicalement.

Mon cœur, je vis pour ton plaisir BWV 145

Création: le 19 avril 1729 (ou plus tard)
Destination: pour le 3ème jour de Pâques
Texte: Christian Friedrich Henrici (Picander). Mouvement 5: strophe 14 du lied «Erschienen ist der herrlich Tag» (Il a paru le jour merveilleux) de Nikolaus Herman (1560)
Éditions complètes: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 et 141

L'histoire de cette cantate est en quelque sorte très déconcertante. Le librettiste de Bach, Picander, publia le texte en 1728, Bach le mit en musique au plus tôt l'année suivante. Puisque cette cantate commence immédiatement par un duo vocal accompagné de violons solo en obligé, mais que Bach avait l'habitude, dans des cas similaires (BWV 156, 174, 188), de faire précéder ce duo d'un mouvement concert, on suppose qu'il procéda de même dans ce cas précis. L'effectif exigé, inhabituel pour une cantate et composé de la trompette, de la flûte, de deux hautbois d'amour et des cordes n'est pas sans rappeler le deuxième Concerto brandebourgeois – cependant nous ne pouvons que nous livrer à des spéculations si nous voulons savoir de quel mouvement il s'agissait réellement, parce qu'un problème supplémentaire vient s'ajouter à cela : la cantate n'a été transmise que dans le cadre d'un «pasticcio». Dans ce morceau, le duo est précédé d'un mouvement choral et d'un chœur (de Georg Philipp Telemann), sections auxquelles nous avons renoncé dans cet enregistrement. Le désir de rétablir le lien entre la cantate du troisième jour de Pâques avec le dimanche de Pâques même et avec l'Évangile lu à cette occasion semble avoir motivé cette modification. (Le mouvement choral «Debout, mon cœur, le jour du Seigneur» BWV 145/1 se trouve dans le «Livre de chorals pour Johann Sebastian» Vol. 85)

Le texte de Picander déjà sous sa forme quintuple se rapporte moins aux lectures faites le troisième jour de Pâques (Actes des apôtres 13, 26-33: Paul prêche à Antioche; Luc 24, 36-47: l'apparition de Jésus devant les apôtres à Jérusalem) qu'aux aspects plus généraux de la Fête de Pâques. La structure du texte en dialogue que l'on retrouve dans le premier mouvement rappelle ainsi le style que Christian Friedrich Hunold, nommé «Menantes», cultiva dans les cantates d'anniversaire «profanes» que Bach mit en musique durant ses années de résidence à Weimar, à savoir la BWV 66a «Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück» (Le ciel préserve la gloire et le bonheur du pays d'Anhalt) que Bach transforma en 1731 avec tout le texte de référence dialogué pour en faire la cantate BWV 66 «Erfreut euch, ihr Herzen» (Que les cœurs se réjouissent) (Vol. 21).

La musique du mouvement d'introduction de la cantate ci-présente, appropriée à la fête de Pâques, fait émaner conviction et joie. Le récitatif suivant conclut par l'invitation à «mon cœur» de garder en mémoire la résurrection du Christ – mot-clé pour l'air de basse suivant (n° 3) dont le riche effectif instrumental concerte avec le chanteur ; on ne peut se soustraire ici encore à l'image modèle d'une cantate profane au caractère de menuet dansant. Un autre récitatif (n° 4) commence par le message flamboyant de Pâques, «Mein Jesus lebt» (Mon Jésus vit); la conduite de la gestique musicale de Bach souligne les mots «des Grabes Finsternis» (les ténèbres du tombeau) et «zum Himmel hin» (monter au ciel).

Despertad, la voz nos llama BWV 140

Génesis: para el 25 de noviembre de 1731
Destino: El 27° domingo después de la Trinidad
Texto: Cántico de tres estrofas de igual comienzo de Philipp Nicolai (1599, 1° 4° y 7° movs.); completado con versos libres (autor desconocido 2°, 3°, 5° y 6° movs.)
Ediciones completas: BG 28: 251 – NBA I/27, 151

De haber un ránking de cantatas bachianas por orden de popularidad, ésta ocuparía uno de los primeros puestos. Sobre todo el coral conclusivo que ya a principios del siglo XVIII se destacaba en los manuales de composición y armonía como un ejemplo del arte composicional de Bach en este género. Bach, por su parte, se encargó del gran arreglo coral que ocupa el centro de la cantata en sus "Seis corales de género diverso" editados en 1748/1749 por Johann Georg Schübler y con ese fin transpuso al órgano el artístico arreglo. Después de todo, esta canción de Philipp Nicolai en la que se inspira la presente cantata coral es hasta la fecha una de las cantatas más solicitadas en los domingos de Adviento. Por su gran belleza, por la impresión indeleble que deja en sus oyentes y por su expresividad, esta cantata se ha se ha venido presentando en los recitales de iglesia desde el siglo XIX .

Lo curioso es que no se trata de una cantata de Adviento, sino de una de las que servían para dar término al año litúrgico el ultimo domingo previo los domingos de Adviento. Para ser exactos, Bach la compuso para el 27° domingo posterior a la Trinidad, un domingo que, de acuerdo con el orden específico del año litúrgico, se presenta sólo en los años en los que la Pascua se conmemora en fecha muy temprana; los domingos empiezan a contarse a partir de esta fiesta movible, mientras que los domingos de Adviento están referidos con fijeza a la Navidad (25 de diciembre). La distancia es por lo tanto variable. El 27° domingo después de la Trinidad se presentó sólo dos veces mientras Bach estuvo en Leipzig: en 1731 y 1742. De ahí es fácil inferir que la cantata debió ser compuesta el año mencionado en primer término y que once años más tarde se repitió la audición de la misma.

La referencia al citado domingo no tarda en saltar a la vista por la relación con el Evangelio. Se dio lectura en esa ocasión a la Parábola de las diez vírgenes (San Mateo 25, 1-13). La historia gira en torno a una boda; a diferencia de las cinco vírgenes prudentes, las cinco insensatas no toman consigo aceite para sus lámparas y se pierden la llegada del novio; esta escena, de fácil comprensión y susceptible de bellas representaciones plásticas, figura a menudo en los pórticos de las iglesias, como en las catedrales de Estrasburgo y Erfurt. Su mensaje contiene una advertencia: el cristiano ha de estar siempre listo para entrar en el Reino de los Cielos.

Esa es la idea que guía las tres estrofas del cántico de Philipp Nicolai y la música de Bach. El movimiento inaugural musicaliza la primera estrofa, siendo un grandioso fresco cuyos ritmos puntuados sugieren la entrada triunfal del señor, mientras que el material musical se extrae completo del acorde perfecto ascendente que forma parte del comienzo de la melodía. En medio del Cantus firmus que la soprano va entonando verso a verso, el coro clama una y otra vez "¡Despertad!" o "¡Presto acudid!". Bach introduce vibrantes melismas en el verso que empieza por el Aleluya. Para la segunda estrofa (4° movimiento), Bach recurre al ya citado trío para cuerdas al unísono (coro) tenor y bajo, trío que más tarde ha de transponer al órgano. La tercera estrofa que pone fin a la cantata (7° movimiento) refleja la tradición y la solidez a través de su escritura basada en arcaicas notas mínimas;

gracias a la intervención *colla parte* de los instrumentos, la melodía se mueve en los agudos simbolizando quizá la felicidad de los creyentes en el Reino de los Cielos.

Una cosa más bien inusitada para una cantata coral: Bach necesitaba ampliar la letra del coral, mientras que por regla general mandaba abreviar con versos libres las estrofas intermedias u optaba por musicalizar "per omnes versus". Es más: en esta cantata se viene a añadir la idea de la boda que menciona tanto el cántico original como el Evangelio. Los movimientos 2 y 3 así como los 5 y 6 son recitativos seguidos de un dueto respectivamente. Los recitativos otorgan la palabra a una especie de narrador (tenor); las contrapartes en el dueto son el alma (soprano) y Cristo (bajo); los textos se apoyan también fuertemente en el Cantar de los Cantares de Salomón, el canto de amor más conocido de la Biblia. El primer dueto, brillante y virtuoso, "es uno de los duetos amorosos más bellos de la literatura universal", al decir de Alfred Dürr; el segundo – preparado en un recitativo realzado por un aura de cuerdas – irradia en un estilo ligero y danzante "dicha de amor terreno y celestial felicidad". Esta imagen mística y arcaica de la fusión del alma con Cristo también puede haber contribuido a popularizar esta cantata.

*

Las cantatas BWV 141 ("Eso es verdad") y 142 ("Nos ha nacido el Niño") proceden de Georg Philipp Telemann o de un compositor de nombre ignorado. Como no fueron compuestas por Johann Sebastian Bachs quedan excluidas de la presente colección.

*

Alaba al Señor, alma mía BWV 143

Génesis: en torno a 1708/1714?
Destino: el día de Año Nuevo
Texto: autor desconocido. 1°, 3°, 5° y 7° movs.: Salmo 146, 1, 5, 10a y 10b. 2°, 7° movs. (reunidos aquí con el salmo 146, 10b): estrofas 1 y 3 del canto "Tú Príncipe de la Paz, Señor Jesucristo" de Jakob Ebert (1601).
Ediciones completas: BG 30: 45 – NBA I/4: 167

Varios rasgos estilísticos, cierta simplicidad de los pensamientos musicales y de su ejecución, las malas condiciones en que ha llegado a la posteridad – apenas una copia tras la muerte de Bach –, la estructura del texto así como la falta de referencia al Evangelio del Día han suscitado reiteradas dudas en la autoría de Bach. Cabe mencionar primero la combinación de letra de salmo y coral, que relega a segundo plano el verso libre y allí, como en el 6° movimiento, donde el ignorado autor menciona al menos el motivo de la cantata y de su audición, es decir el Año Nuevo, Bach asigna a todas las voces de las cuerdas la melodía coral "Tú Príncipe de la Paz, Jesús nuestro Señor". El 5° movimiento recuerda en cambio la cantata "Dios es my Rey" BWV 71 (vol. 23) escrita con motivo de la elección del Concejo de Mühlhausen. La letra del 4° movimiento podría figurar igualmente en las cantatas de alabanza habituales; la agitada voz en las cuerdas reproduce aquí "La desgracia mil veces repetida". Todo esto induce a creer que Bach compuso esta obra entre 1708 y 1714, cuando vivía en Weimar; cabe conjeturar que se ofrecieron audiciones en Cöthen, donde Bach sólo tuvo dos oportunidades de presentar cantatas, pero ambas se ajustaban con exactitud a la temática de las mismas: el cumpleaños del Príncipe Leopoldo, el 10 de diciembre, y la fiesta de Año Nuevo.

Sea como fuere, la instrumentación es inusitada: Bach prescribe tres cornos tan sólo para esta cantata, instrumentos que confieren brillo a la citada aria del bajo y a los movimientos inicial y final del coral, simbolizando el poder real. En tres ocasiones se deja oír el coral: en el 2° movimiento, un bonito dueto del soprano con cuerdas tocadas al unísono; en el denominado "acertijo teológico", con Cantus firmus instrumental (6° movimiento), y en el movimiento final, en el que Bach asigna la melodía al soprano, inventando para las demás voces un movimiento ágil y alegre, inspirado en la palabra "Aleluya".

*

Toma lo que es tuyo y vete BWV 144

Génesis: para el 6 de febrero de 1724
Destino: Domingo Septuagesimae
Texto: Autos desconocido. 1° mov.: San Mateo 20, 14. 3° mov.: estrofa 1 del cántico "Lo que Dios hace, bien hecho está" de Samuel Rodigast (1674). 6° movimiento: estrofa 1 del cántico "Chuanto mi Dios quiera, suceda siempre se cumple" del duque Albrecht von Preußen (1574).
Ediciones completas: BG 30: 77 – NBA I/7: 3

Al oyente asiduo de las cantatas bachianas puede sorprenderle el inicio de esta composición. El preludio instrumental brilla por su ausencia y en el curso de los cinco movimientos subsiguientes es también poco lo que recuerda a Bach, el compositor que dominaba a su antojo el arte del concierto moderno de aquella época. El movimiento inaugural es más bien un motete de densa trama cuya temática contrapuntística reproduce el texto con los recursos de la retórica: un intervalo de sexta pondera la palabra "tuyo"; un vivo movimiento rítmico sostiene la palabra "vete". Son similares los recursos plásticos que caracterizan el aria para contralto (2° movimiento); el "no te enfades" se deja escuchar en las reiteradas corcheas de las cuerdas, mientras que Bach pone mucho cuidado en diferenciar con notas graves y agudas esa expresión de enfado, por una parte, y los destinatarios de la frase "amado Cristiano", por la otra. Si el movimiento coral que sigue tuvo por objeto separar la cantata en dos partes que se tocaban antes y después del sermón, es cosa imposible de establecer en nuestros días.

El siguiente recitativo es el único movimiento en el que Bach hace referencia al Evangelio dominical: la parábola de los Obreros de la viña (San Mateo 20, 1-16) que culmina en una invitación a contentarse con lo estrictamente necesario e incita al autor de la letra a concluir con el primer verso del conocido coral de Samuel Rodigast, que se repite al final (6° movimiento). Antes de ello se escucha un aria de soprano que vuelve a alabar la sencillez y que Bach coloca en el marco de un movimiento para trío con soprano y Oboe d'amore. La frase "Es un tesoro en esta vida" es algo íntimo, personal; y por honda que sea la tristeza en la que el hombre queda sumido, grande es el consuelo que le prodiga la divina providencia, musicalizada aquí a través de largos melismas.

*

Vivo, mi corazón, para tu delectación BWV 145

Génesis: para el 19 de abril de 1729 (o más tarde)
Destino: 3 día de Pascua
Texto: Christian Friedrich Henrici (Picander). 5° movimiento: estrofa 14 del cántico "Ha amanecido el día de gloria" de Nikolaus Herman (1560)
Ediciones completas: BG 30: 95 – NBA I/10: 113 y 141

La historia de esta cantata es hasta cierto punto confusa. Picander, el asiduo libretista de Bach, publicó la letra el 1728 y Bach lo musicalizó a más tardar el año siguiente. Ahora bien: como en este versión la cantata empieza directamente con un dueto vocal acompañado de un solo de violín *obligato* y como Bach solía anteponer en casos parecidos (BWV 156, 174, 188) un movimiento de concierto, se presume que el compositor obró de igual manera también en este caso. La instrumentación prescrita e inusual para la cantata – trompeta, flauta, dos oboes d'amore e instrumentos de cuerda – recuerda el Concierto de Brandemburgo N° 2. De qué movimiento pudo tratarse en realidad, será siempre objeto de conjeturas, cuanto más que ha llegado hasta nosotros sólo en un "pasticcio" que empieza por un movimiento coral y un coro (de Georg Philipp Telemann), omitidos ambos en la presente grabación. El motivo de esas modificaciones musicales podría radicar en el deseo de consagrar la cantata no al 3° día de Pascua, sino al Domingo de Resurrección, incluyendo los Evangelios que corresponde leer en esta ocasión. El movimiento coral "Arriba, mi corazón, el día del Señor" BWV 145/1 puede escucharse en el "Libro de corales para Johann Sebastian", vol. 85.

Pero incluso la letra de Picander en su versión de cinco movimientos no se ocupa tanto de las lecturas para el 3° día de Pascua (Hechos de los apóstoles 13, 26-33: Pablo y Bernabé en Antioquía de Pisidia; Lucas 24, 36-47: Jesús se aparece a los discípulos) sino más bien de aspectos generales de la fiesta de Pascua. La estructura dialogal de la letra del primer movimiento recuerda el estilo que empleaba Christian Friedrich Hunold, conocido como "Menantes", en las cantatas "profanas" de congratulación que Bach musicalizó estando en Weimar, por ejemplo la BWV 66a "El Cielo desea a Anhalt gloria y felicidad", que Bach 1731 transformó en BWV 66, "Alegráos corazones" (vol. 21), incluido el texto dialogal.

La música del primer movimiento de la presente cantata irradia una convicción y una alegría que son adecuadas a la fiesta de Pascua. El recitativo siguiente culmina exhortando a "mi corazón" a darse cuenta de la Resurrección, frase que conduce al aria siguiente para bajo (N° 3) cuyos numerosos instrumentos se alternan con el cantante; el carácter danzante de minueto sugiere aquí también un modelo profano. Otro recitativo (N° 4) empieza como una antorcha encendida con el mensaje pascual "Mi Jesús vive"; las frases tales como "Las tinieblas del sepulcro" y "Al cielo ir hoy quieren" son subrayadas por Bach mediante el manejo adecuado de la línea musical.

Vol. 45

Kantaten • Cantatas

BWV 146 & 147

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 146: Sonopress Tontechnik, Gütersloh. BWV 147: Südwest-Tonstudio, Stuttgart

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 146,147), Wolfram Wehnert (BWV 146)

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 146: März/April 1973. BWV 147: September 1976/Januar, Juni 1977

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: Julián Aguirre Muñoz de Morales

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Wir müssen durch viel Trübsal *BWV 146 (40'12)*

We must pass through great sadness • C'est par beaucoup de tribulations • A través de muchas aflicciones

Helen Donath - soprano • Marga Hoeffgen - alto • Kurt Equiluz - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz - Oboe • Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Hanspeter Weber - Oboe d'amore, Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Herz und Mund und Tat und Leben *BWV 147 (31'25)*

Heart and mouth and deed and living • Que le cœur, la bouche, les actes et la vie • Corazón y boca y actos y vida

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid, Hermann Sauter - Tromba • Hansjörg Schellenberger – Oboe, Oboe da caccia • Dietmar Keller - Oboe d'amore, Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Wilhelm Melcher - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 147) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 146 **„Wir müssen durch viel Trübsal“** 40:12

No. 1	Sinfonia		1	8:14
	Organo conc., Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso			
No. 2	Coro:	Wir müssen durch viel Trübsal	2	6:48
	Organo conc., Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso			
No. 3	Aria (A):	Ich will nach dem Himmel zu	3	8:32
	Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Ach! wer doch schon im Himmel wär	4	2:13
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cambalo			
No. 5	Aria (S):	Ich säe meine Zähren	5	6:00
	Flauto, Oboe d’amore I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Ich bin bereit	6	1:35
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (Duetto T, B):	Wie will ich mich freuen	7	5:45
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Choral:	Denn wer selig dahin fähret	8	1:05
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso			

BWV 147 **„Herz und Mund und Tat und Leben“** 31:25

I. Teil

No. 1	Coro:	Herz und Mund und Tat und Leben	9	4:37
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Gebenedeiter Mund!	10	1:53
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso,			
No. 3	Aria (A):	Schäme dich, o Seele, nicht	11	3:54
	Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Verstockung kann Gewaltige verblenden	12	1:49
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn	13	4:07
	Violino solo, Violoncello, Cembalo			
No. 6	Choral:	Wohl mir, daß ich Jesum habe	14	3:03
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

II. Teil

No. 7	Aria (T):	Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne	15	3:05
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Recitativo (A):	Der höchsten Allmacht Wunderhand	16	2:50
	Oboe da caccia I+II, Fagotto, Cembalo			
No. 9	Aria (B):	Ich will von Jesu Wundern singen	17	3:14
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 10	Choral:	Jesus bleibet meine Freude	18	2:53
	Tromba, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 146, 147 71:37

BWV 146

1. Sinfonia

2. Coro

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.

3. Aria

Ich will nach dem Himmel zu,
Schnödes Sodom, ich und du
Sind nunmehr geschieden.
Meines Bleibens ist nicht hier,
Denn ich lebe doch bei dir
Nimmermehr in Frieden.

4. Recitativo

Ach! wer doch schon im Himmel wär!
Wie drängt mich nicht die böse Welt!
Mit Weinen steh ich auf,
Mit Weinen leg ich mich zu Bette,
Wie trüglich wird mir nachgestellt!
Herr! merke, schaue drauf,
Sie hassen mich, und ohne Schuld,
Als wenn die Welt die Macht,
Mich gar zu töten hätte;
Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld
Verlassen und veracht',
So hat sie noch an meinem Leide

1. Sinfonia 1

2. Chorus 2

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

3. Aria 3

I would unto heaven go,
Wicked Sodom, I and thou
Are henceforth divided.
My abiding is not here,
For I'll live, indeed, with thee
Nevermore at peace now.

4. Recitative 4

Ah! Were I but in heaven now!
What threatens me not the evil world!
With weeping do I rise,
With weeping in my bed I lay me,
How treach'rous do they lie in wait!
Lord! mark it, look at this,
They hate me so, and ith no fault,
As though the world had pow'r
As well to slay me fully;
And though I live with sighing and forbear,
Forsaken and despised,
Yet doth it take in my sorrow

1. Sinfonie

2. Chœur

C'est par beaucoup de tribulations que nous entrerons
dans le Royaume de Dieu.

3. Air

J'aspire au ciel,
Méprisable Sodome, toi et moi,
Nous sommes désormais séparés.
Ma demeure ne se trouve pas ici,
Car je ne vis jamais auprès de toi
En paix.

4. Récitatif

Ah! si je pouvais être déjà au ciel!
Si ce monde où règne le mal ne me tourmentait plus!
En pleurs, je me lève,
En pleurs, je m'allonge sur ma couche,
Je suis poursuivi de tromperies!
Seigneur ! regarde, observe,
Ils me haïssent et sans faute,
Comme si le monde avait le pouvoir
De me tuer;
Et je vis dans les soupirs prenant mon mal en patience,
Dans l'abandon et le mépris,
Ils ont le plus grand plaisir

1. Sinfonía

2. Coro

A través de muchas aflicciones
al Reino de Dios vamos.

3. Aria

Al cielo ir quiero,
Deplorable Sodoma, tú y yo
Divorciados por siempre quedaremos.
Mi lugar no es aquí
Pues que en ti no viviré
Nunca más en paz.

4. Recitativo

¡Ay, quién estuviera en el cielo ya!
¡Cuánto me hastía el inicuo mundo!
¡Con lágrimas me levanto,
Con lágrimas al lecho voy,
Cuán es mi desdicha!
¡Señor! Mira, ve
Cómo me odian sin culpa mía,
Como si el mundo poder tuviera,
El poder de matarme;
Y con lamentos y paciencia vivo,
Abandonado y despreciado.
Así el mundo de mi dolor

Die größte Freude.
Mein Gott, das fällt mir schwer.
Ach! Wenn ich doch,
Mein Jesu, heute noch
Bei dir im Himmel wär!

The greatest pleasure.
My God, this weighs me down.
Ah! Would that I,
My Jesus, e'en today
With thee in heaven were!

5. Aria

5. Aria 5

Ich säe meine Zähren
Mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
Wird mir die Herrlichkeit
Am Tage der seligen Ernte gebären.

I shall my tears of sorrow
With anxious bosom sown.
And still my hearts distress
To me with splendidness
Upon the day of the glad harvest deliver.

6. Recitativo

6. Recitative 6

Ich bin bereit,
Mein Kreuz geduldig zu ertragen.
Ich weiß, daß alle meine Plagen
Nicht wert der Herrlichkeit,
Die Gott an den erwählten Scharen
Und auch an mir wird offenbaren.
Itzt wein ich, da das Weltgetümmel
Bei meinem Jammer fröhlich scheint:
Bald kommt die Zeit,
Da sich mein Herz erfreut,
Und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
Dem wird die Krone beigelegt;
Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen
in den Himmel.

I am prepared
My cross with patience e'er to carry;
I know that all of these my torments
Won't match the splendidness
Which God unto his chosen masses
And also me will make apparent.
I weep now, for the world's great tumult
At all my mourning seemeth glad.
Soon comes the time
When my heart shall rejoice;
Then shall the world without a savior weep.
Who with the foe doth strive and fight
Will have his crown then on him laid;
For God lifts no one without labor into heaven.

Avec mon corps.
Mon Dieu, cela me coûte beaucoup de peine.
Ah! si seulement,
Mon Jésus, aujourd'hui encore,
Je pouvais être auprès de toi!

Mucho se goza.
Mi Dios, cuánto es mi pesar.
¡Ay si yo,
Mi Jesús, hoy
Junto a Ti, en el cielo, estuviera!

5. Air

Je répands mes larmes
Le cœur rempli d'angoisse.
Pourtant mon affliction
Au jour de la récolte bienheureuse
Donnera naissance à la gloire suprême.

5. Aria

Lágrimas vierto
De corazón afligido,
Mas mi dolor profundo
A la gloria me llevará
El día de la bienaventurada cosecha.

6. Récitatif

Je suis prêt
À porter ma croix avec patience;
Je sais que tous mes maux
Ne sont pas dignes de la gloire
Que Dieu révèlera aux légions des élus
Et à moi aussi.
Maintenant je pleure, car le tumultueux monde
Semble joyeux devant ma détresse.
Bientôt le temps viendra
Où mon cœur se réjouira
Et où le monde pleurera sans consolateur.
Celui qui lutte avec l'ennemi et le frappe,
Celui-là se verra couronné;
En effet Dieu ne porte aucun au ciel
sans qu'il l'ait mérité.

6. Recitativo

Preparado estoy
A llevar mi cruz pacientemente;
Bien sé que todas mis plagas
Nada son comparadas con la gloria
Que Dios al escogido rebaño
Y a mí nos revelará.
Ahora lloro, mientras que el mundanal bullicio,
Al contrario que mi lamento, tan alegre parece.
Pronto la hora será
En que mi corazón se alegrará
Y en que el mundo desconsolado llore.
Quien contra el enemigo luche y porfíe
La corona obtendrá;
Pues que Dios a nadie de Su mano al cielo lleva.

7. Duetto

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,
Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte
wie Sonne,
Da störet die himmlische selige Wonne
Kein Trauren, Heulen und Geschrei.

7. Duet 7

How will I be joyful, how will I take comfort,
When all of this transient sadness is past,
I'll gleam like the heavens, and shine like the
sunlight,
When vex shall ma heavenly bliss
No grieving, weeping, and lament.

8. Choral

Denn wer selig dahin fähret,
Da kein Tod mehr klopfet an,
Dem ist alles wohl gewähret,
Was er ihm nur wünschen kann.
Er ist in der festen Stadt,
Da Gott seine Wohnung hat;
Er ist in das Schloß geführet,
Das kein Unglück nie berühret.

8. Chorale 8

For who blessèd passeth thither,
Where noe death will knock again,
He shall all those things obtain then
That he ever could desire.
He'll have in that stronghold sure
Where God his own dwelling hath,
He'll have in that mansion lodging
Which no misery afflicteth.

BWV 147

I. Teil

1. Coro

Herz und Mund und Tat und Leben
Muß von Christo Zeugnis geben
Ohne Furcht und Heuchelei,
Daß er Gott und Heiland sei.

First Part

1. Chorus 9

Heart and mouth and deed and living
Must for Christ their witness offer
Without fear and falsity
That he God and Savior is.

7. Duo

Comme je me réjouirai, comme je me délecterai,
Lorsque toutes les tribulations passagères seront passées!
Je brillerai alors comme les étoiles et rayonnerai comme le soleil,
Là nulle tristesse, nuls pleurs ni cris
Ne troubleront la béatitude céleste.

8. Choral

Car celui qui s'en va dans la félicité
Puisque la mort ne frappe plus,
Il se voit tout accordé
Tout ce qu'il puisse souhaiter.
Il est dans la cité imprenable
Où Dieu a élu sa demeure;
Il a été guidé dans le palais
Qu'aucun malheur n'atteint jamais.

Première partie

1. Chœur

Que le cœur, la bouche, les actes et la vie
Témoignent sans crainte ni hypocrisie
Que Jésus-Christ
Est Dieu et Sauveur.

7. Dueto

¡Cuán será mi alegría, cuán mi delectación,
Cuando todo pasajero pesar pase!
Luciré entonces como las estrellas y como el sol relumbraré,
Y a la venturosa celestial delectación
Ningún pesar, ningún lamento ni gemido perturbarán.

8. Coral

Pues quien allí venturoso vaya
Donde la muerte no se presenta ya
Bien a seguro tendrá
Cuanto quiera desear.
En la firme ciudad se encontrará,
Donde Dios Su morada tiene;
Al seno será conducido
Al que ningún pesar accederá.

Parte primera

1. Coro

Corazón y boca y actos y vida
Han de confesar a Cristo
Sin temor ni engaño,
Qué El es Dios y Salvador.

2. Recitativo

Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
Durch Dank und Rühmen kund;
Sie fänget bei sich an,
Des Heilands Wunder zu erzählen,
Was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
Des Satans und der Sünden Knecht,
Du bist befreit
Durch Christi tröstendes Erscheinen
Von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
Verschweigt, verleugnet solche Güte;
Doch wisse, daß dich nach der Schrift
Ein allzuscharfes Urteil trifft!

2. Recitative 10

O thou most blessed voice!
Now Mary makes her spirit's deepest feelings
Through thanks and praising known;
She undertakes alone
To tell the wonders of the Savior,
All he in her, his virgin maid, hath wrought.
O mortal race of men,
Of Satan and of sin the thrall,
Thou art set free
Through Christ's most comforting appearance
From all this weight and slavery!
But yet thy voice and thine own stubborn spirit
Grow still, denying all such kindness;
Remember that the Scripture saith
An awesome judgment shall thee strike!

3. Aria

Schäme dich, o Seele, nicht,
Deinen Heiland zu bekennen,
Soll er dich die seine nennen
Vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
Zu verleugnen sich nicht scheut,
Soll von ihm verleugnet werden,
Wenn er kommt zur Herrlichkeit.

3. Aria 11

Be ashamed, O spirit, not,
This thy Savior to acknowledge,
Should he as his own e'er name thee
'Fore his Father's countenance.
For he who him on earth now
To deny is not afraid
Is by him to be denied
When he comes in majesty.

4. Recitativo

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;

4. Recitative 12

The mighty can by stubbornness be blinded
Till them the Highest's arm thrust from their throne;

2. Récitatif

Ô bouche bénie!
Marie livre le plus intime de son âme
En actions de grâces et de glorifications;
Commençant par elle-même,
Elle conte le miracle que le Sauveur
A opéré en elle, sa servante.
Ô genre humain,
Esclave de Satan et des péchés,
Tu es libéré,
Par l'apparition consolatrice du Christ,
De ce fardeau et de ces servitudes!
Cependant ta bouche et ton cœur endurci
Taisent, renient une telle bonté;
Sache pourtant que selon l'Écriture
Un jugement très dur te frappera!

3. Air

N'aie pas honte, ô âme,
De professer ton Sauveur,
Pour qu'il te dise sienne
Devant la face de son Père!
Pourtant celui qui sur cette terre,
Ne craint pas de le renier,
Sera renié par lui
Lorsqu'il arrivera devant sa magnificence.

4. Récitatif

L'entêtement peut aveugler les puissants
Jusqu'à ce que le bras du Très-Haut les renverse de leur siège;

2. Recitativo

¡Bendita boca!
María mostró la más honda profundidad de su alma
Alabando y glorificando;
En sí comenzó
A referir los milagros del Salvador,
Cuanto El en ella, su sierva, hizo.
¡Oh género humano,
De Satán y del pecado esclavo,
Liberado estás
Por la consoladora presencia de Cristo
De ese fardo y servidumbre!
Mas tu boca e impenitente ánimo
Callan negando semejante bien;
¡Pues que sepas: según las Escrituras
Una severa sentencia sobre ti recaerá!

3. Aria

¡Oh alma, no te avergüences
De confesar a tu Salvador
Toda vez que suya haya de considerarte
En presencia del Padre!
Mas quien en este mundo
De El reniegue
Por El negado será
Cuando para gloria llegue.

4. Recitativo

La dureza a los violentos cegarlos puede
Hasta que el brazo del Altísimo del asiento los derribe;

Doch dieser Arm erhebt,
Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
Hingegen die Elenden,
So er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
Auf, machet euch bereit,
Itzt ist die angenehme Zeit,
Itzt ist der Tag des Heils: Der Heiland heißt
Euch Leib und Geist
Mit Glaubensgaben rüsten,
Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
Um ihn im Glauben zu empfangen!

But this arm doth exalt,
E'en though 'fore it the earthly ball doth quake,
In turn the meek and humble,
Whom he shall save.
O highly favored Christians,
Rise, get yourselves prepared,
Now is the time of joy at hand,
Now is the day of grace: the Savior bids
You arm both soul and body
With faith's blessings;
Rise, call to him with fervor and with yearning,
That ye in faith may now receive him!

5. Aria

5. Aria 13

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
Mein Heiland, erwähle
Die gläubende Seele
Und siehe mit Augen der Gnaden mich an!

Make ready, O Jesus, to thee now the way;
My Savior, elect now
My soul ever faithful
And look down with eyes full of grace now on me!

6. Choral

6. Chorale 14

Wohl mir, daß ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Daß er mir mein Herze labe,
Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;
Ach drum laß ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.

Blest am I that I have Jesus,
Oh, how firmly I hold him,
That he bring my soul refreshment
When I'm ill and filled with grief.
I have Jesus, who doth love me
And himself to me entrusteth;
Ah, I'll hence leave Jesus not,
Even though my heart should break.

Pourtant ce bras,
Devant lequel la terre entière tremble,
Élève en revanche les misérables
Qu'il rachète ainsi.
Ô très heureux chrétiens,
En avant, préparez-vous,
Voici venu le temps agréable,
Voici venu le jour du salut: le Sauveur vous appelle
Corps et âme.
Armés des dons de la foi,
En avant, invoquez-le en désirs ardents
Pour le recevoir dans la foi!

Mas este brazo eleva
Aunque ante él el mundo entero tiemble
A los desdichados
Salvándolos así.
¡Oh dichosos cristianos,
¡Arriba, estad dispuestos,
La venturosa edad comienza,
Este es el día de la salvación: el Salvador
Vuestro cuerpo y espíritu
Con dones de la fe fortalecerá,
Arriba, clamad a El con profundo anhelo
Para en la fe recibirlo!

5. Air

Prépare, Jésus, ta voie aujourd'hui encore,
Mon Sauveur, choisis
L'âme remplie de foi
Et regarde-moi avec les yeux de la grâce!

5. Aria

¡Prepara, Jesús, nuevamente el camino,
Mi Salvador, elige
A las almas creyentes
Y con los ojos de la fe contémplame!

6. Choral

Bienheureux que je suis, car j'ai Jésus,
Avec quelle force, je me tiens à lui
Pour qu'il délecte mon cœur
Quand je suis malade et triste.
J'ai Jésus qui m'aime
Et se donne à moi tout entier;
Aussi je ne quitterai pas Jésus
Même si mon cœur se brise.

6. Coral

Bienaventurado de mí que a Jesús tengo,
Oh, cuán firmemente lo retengo
Y la delectación de mi corazón hace
Cuando enfermo o triste me hallo.
A Jesús tengo, quien me ama,
Y a mí de sí mismo se entrega;
Oh, pues no lo dejaré
Aunque se me parta el corazón.

II. Teil

7. Aria

Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,

Daß ich dich meinen Heiland nenne
Im Glauben und Gelassenheit,
Daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

Hilf, Jesu, hilf!

8. Recitativo

Der höchsten Allmacht Wunderhand
Würkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muß mit Geist erfüllet werden,
Ihn zieht der Liebe Band
Bereits in seiner Mutter Leibe,
Daß er den Heiland kennt,
Ob er ihn gleich noch nicht
Mit seinem Munde nennt,
Er wird bewegt, er hüpft und springet,
Indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
Indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt,

Wenn euer Herz in Liebe brennet,
Und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,
Ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

Second Part

7. Aria 15

Help, Jesus, help both that I may confess thee
In health and woe, joy and grief,

And that I may my Savior call thee
In steadfast faith and confidence,
That e'er thy love within my heart be burning.

Help, Jesus, help!

8. Recitative 16

The wondrous hand of might sublime
Doth work in earth's unseen recesses.
Since John now must be made full of the Spirit,
The bond of love tigs him
Already in his mother's body;
That he the Savior know,
Although he not at once
Him with his mouth address,
He is stirred up, he leaps and springeth,
So that Elizabeth the marvel doth proclaim,
So that Maria's mouth the gift of lips doth offer.
If ye, O ye of faith, the flesh's weakness see,

And if your heart with love is burning,
But still your mouth thy Savior not acknowledge,
God is it who gives you reat strength;
He shall in you the spirit's pow'r awaken,
Yea, thanks and praise upon your tongue shall lay then.

Deuxième partie

7. Air

Aide-moi, Jésus, afin que je confesse ma foi en toi
Dans les bons et les mauvais jours,
dans la joie et la peine.
Que je t'appelle mon Sauveur
Dans la foi et le calme,
Que mon cœur brûle toujours d'amour pour toi.

Aide-moi, Jésus, aide-moi!

8. Récitatif

La main miraculeuse du Tout-Puissant
Agit dans les endroits les plus secrets de la terre.
Il faut que Jean soit rempli de l'esprit saint,
Que la force de l'amour l'attire
Dès les entrailles de sa mère,
Pour qu'il connaisse le Sauveur
Bien qu'il ne le nomme pas tout de suite
De sa propre bouche,
Il s'agite, il bondit et saute de joie
Lorsque Élisabeth annonce le prodige,
Lorsque la bouche de Marie apporte les offrandes.
Lorsque vous, ô chrétiens, vous remarquerez la
faiblesse de la chair,
Lorsque votre cœur brûlera d'amour
Et que la bouche se refusera à reconnaître le Sauveur,
Ce sera Dieu qui vous donnera la force,
Il veut enflammer la force de l'esprit en vous,
Oui. placer des paroles de grâces et de louanges sur vos
langues.

Parte segunda

7. Aria

Ayúdame, ayúdame, Jesús, a confesarte,
En la ventura y en la desdicha, en la alegría
y en la pesadumbre,
A entregarme a mi Salvador
De fe y serenamente,
Que en todo momento mi corazón ardiente
de Tu amor esté.
Ayúdame, ayúdame, Jesús!

8. Recitativo

La portentosa y omnipotente mano del Altísimo
Ocultamente en las profundidades del mundo opera.
Juan ha de ser inspirado por el Espíritu,
Por el amor
Ya en el materno seno
Al Salvador reconoce
Sin poder nombrarlo aún
De su propia boca,
Más conmuévese, salta y brinca
Al pronunciar Isabel el milagro,
Al obrar María el sacrificio de su boca por los labios.
Si vosotros, creyentes, la debilidad de la carne
consideráis,
Cuando vuestro corazón de amor arda
No confesando con la boca al Salvador
Dios es quien firmemente os fortalece,
La fuerza del Espíritu inspiraros quiere
Y poner El mismo las gracias y alabanzas en vuestra
boca.

9. Aria

Ich will von Jesu Wundern singen
Und ihm der Lippen Opfer bringen
Er wird nach seiner Liebe Bund
Das schwache Fleisch, den irdschen Mund

Durch heilges Feuer kräftig zwingen.

9. Aria 17

Of Jesus' wonders I'll be singing
And bring to him my lips' glad off'ring;
He will by bond of his own love
My feeble flesh, my mundane voice

Through holy fire overpower.

10. Choral

Jesus bleibt meine Freude,
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne;
Darum laß ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

10. Chorale 18

Jesus shall remain my gladness,
Essence of my heart, its hope;
Jesus from all grief protecteth,
He is of my life its strength,
Of mine eyes the sun and pleasure,
Of my soul the joy and treasure;
Therefore I will Jesus not
From my heart and sight allow.

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".

9. Air

Je veux chanter les miracles de Jésus
Et lui faire l'offrande de mes lèvres,
Selon son pacte d'amour,
Il donnera la force à la chair faible,
à la bouche des hommes
Par la flamme sacrée.

10. Choral

Jésus reste ma joie,
La consolation et la sève de mon cœur,
Jésus protège contre toutes les douleurs,
Il est la force de ma vie,
La joie et le soleil de mes yeux,
Le trésor et les délices de mon âme;
C'est pourquoi je ne laisserai pas Jésus
Loin de mon cœur et de mes pensées.

9. Aria

Los portentos de Jesús cantar quiero
De mis labios un sacrificio ofreciendo,
Por su amor la Alianza,
La débil carne, la mundanal boca

Con el sagrado fuego firmemente fortalecerá.

10. Coral

Jesús es mi alegría
Consuelo y bálsamo de mi corazón,
Jesús deshace todo pesar,
Es El la fuerza de mi vida,
La alegría y el sol de mis ojos,
El tesoro y gozo de mi alma;
Por eso a Jesús no abandono
Ni en corazón ni en figura.

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

Wir müssen durch viel Trübsal BWV 146

Entstehung: zum 12. Mai 1726 (?)
Bestimmung: Sonntag Jubilate
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Apostelgeschichte 14,22. Satz 8 untextiert überliefert (Melodie: „Werde munter, mein Gemüte"), hier: Strophe 9 des Liedes „Lasset ab von euren Tränen" von Gregorius Richter, 1658.
Gesamtausgaben: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Eine umfangreiche Sinfonia eröffnet diese Kantate. Es handelt sich dabei um den ersten Satz eines Konzerts, das auch als Grundlage des um 1738 entstandenen d-Moll-Cembalokonzerts BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 127) diente, vermutlich ein Violinkonzert (BWV 1052R, Vol. 138). Bach übergab den Solopart der konzertierenden Orgel. Hier muß die Stimme, des Umfangs der Partie wegen, in Vier-Fuß-Lage gespielt werden. Auch der zweite Satz dieses Konzerts ist in der Kantate zu hören. Er dient samt Solopart dem Einleitungschor (Nr. 2) gleichsam als Hintergrund – ein besonderes Kunststück, das Bachs andernorts verwendete Technik, einen Chorsatz in ein Orchesterstück einzubauen, noch übertrifft. In der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" BWV 110 (Vol. 35) von 1725 etwa hatte er den Chorsatz collagenartig in den Suitensatz eingepaßt; hier nun trifft er im Chorsatz den vom Wort „Trübsal" angestoßenen Affekt, ohne die Instrumentalmusik wesentlich verändern zu müssen. Der dritte Satz des Konzerts findet sich übrigens in Form einer Sinfonia zu Beginn der Kantate „Ich habe meine Zuversicht" BWV 188 (Vol. 57). Diese Beobachtung ist wichtig im Hinblick auf die anderweitig nicht erschließbare Datierung. In den ersten beiden Leipziger Jahren (1724 und 1725) hatte Bach zum Sonntag Jubilate die Kantaten BWV 12 und 103 aufgeführt. So kommt 1726 als Terminus post quem in Frage. Da BWV 188 mit dem dritten Konzertsatz frühestens im Oktober 1728 musiziert wurde, wird „Wir müssen durch viel Trübsal" wahrscheinlich zwischen 1726 und 1728 entstanden sein. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß Bach das instrumentale Material eines Konzert für die Komposition von Kantaten verwendet und dabei mit einem Finalsatz beginnt.

Der Eingangschor ist aus einem zweiten Grund bemerkenswert. Bach hatte den Text aus der Apostelgeschichte bereits schon einmal vertont, und zwar im zweiten Satz der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" von 1714, wiederaufgeführt in Leipzig 1724. Hier hatte er die Worte mit einem raffinierten Streichersatz unterstrichen, dessen Führungsstimme eine Tonleiter nach oben spielt und damit „in das Reich Gottes" eingeht; zugleich verdichtete sich der Satz auf kunstvollste Weise. Die theologische Aussage bezog also beide Textteile mit ein: die Trübsal, die auch schon der Eingangschor thematisiert hatte (dieser Satz BWV 12,1 diente Bach später als Vorbild des *Crucifixus* der h-Moll-Messe) und zugleich die Antithese, das Reich Gottes (vgl. Vol. 4).

Im vokalen Eröffnungssatz der vorliegenden Kantate bleibt der zweite Aspekt noch aus. Erst die folgende Alt-Arie „will nach dem Himmel" zu; Bach schreibt eine nicht näher bezeichnete, instrumentale Solostimme (obligate Orgel oder, einer Abschrift folgend, Violine) und gibt dem Stück einen überaus tänzerischen, mystisch verzückten Charakter. Streicherbegleitet und in deutlicher rhetorischer Gestaltung, mit verminderten Auf- und Abwärtsbewegungen kommt das folgende Rezitativ noch einmal auf die Fährnisse der bösen Welt zu sprechen. Dieser Satz schließt mit dem Wunsch, noch heute bei Jesus, „bei dir im Himmel" zu sein. Darauf folgt ein herrlich intimer und überaus kunstfertiger Satz, der alle

gelegentlich geäußerten Bedenken, diese Kantate Johann Sebastian Bach zuzuschreiben, zerstreuen muß. Zwei Oboi d'amore und Flöte bereiten der Sopranstimme das Feld. Der Vokalpart beschreibt zunächst bildlich das Aussäen der Zähren, bevor das Stück mit Erwähnung der „Herrlichkeit" und „seligen Ernte" an Zuversicht gewinnt. Musikalisch heißt das: allenthalben nach oben strebende Bewegungen, Melismen und Intervalle.

Der Gegensatz von Plagen und Jammer, Herrlichkeit und Freude prägt auch die Deklamation und Stimmführung des folgenden Rezitativs (Nr. 6). Am Schluß wird die Gesangsstimme bildlich „mit Händen in den Himmel" getragen. Ein gelöstes, munteres Duett (Nr. 7) folgt; Tenor und Baß singen im Terz- und Sextabstand; zu Beginn des Mittelteils wird der Satz kontrapunktisch aufgelockert, wieder sind Worte wie „Sonne", „Wonne", „Heulen und Geschrei" Anlaß für spezielle Deklamation und musikalische Bilder.

Der abschließende, textlos überlieferte Choralsatz wurde in dieser Einspielung, einem lange geübten Brauch folgend, zur neunten Strophe des Liedes „Lasset ab von euren Tränen" von Gregorius Richter gesungen. Martin Petzoldt hat mit guten theologischen Gründen unlängst das Lied „Freu dich sehr, o meine Seele" vorgeschlagen.

*

Herz und Mund und Tat und Leben BWV 147

Entstehung: zum 2. Juli 1723
Bestimmung: Fest Mariae Heimsuchung
Text: Salomo Franck 1717 (Sätze 1, 3, 5, 7 und 9); Dichter unbekannt (Sätze 2, 4 und 8). Sätze 6 und 10: Strophe 6 bzw. 16 des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne" von Martin Jahn (1661)
Gesamtausgaben: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Bekannt ist diese Kantate durch die beiden musikalisch identischen Choralbearbeitungen, mit denen Bach die zwei Kantatenteile jeweils beendet. Die scheinbar endlos fließende Thematik dieses Stücks gewinnt Bach aus der Choralmelodie; hier hinein baut er einen schlichten, vierstimmigen Satz. Zahllose Arrangements und Bearbeitungen dieses Stücks haben vielen Menschen die Musik Johann Sebastian Bachs nähergebracht. Auch die übrigen acht Sätze dieser Kantate aber verdienen Beachtung.

Den Eingangschor bestimmt eine kontinuierlich bewegte Linienführung. Sie beginnt in der Trompete, wird von den Streichern fortgesetzt und schließlich von den nacheinander einsetzenden Vokalstimmen übernommen. Hier entpuppt sich das Motiv als musikalisches Abbild des Wortes „Leben", dem es zuerst unterlegt wird. Eine den Text akkordisch deklamierende Passage schließt sich an, bevor der Satz zu den homophon gesetzten Worten „Furcht und Heuchelei" nachdenklich innehält. Die Reprise nimmt den feierlich-bewegten Charakter des Beginns wieder auf.

Streicherklang trägt das folgende Rezitativ; Bach hebt durch Stimmführung und Intervalle einzelne Worte hervor. „Schämen" und „verleugnen" sind die zentralen Begriffe der Arie Nr. 3. Es scheint, als wolle Bach sich, im

übertragenen Sinne, ebenfalls nicht bekennen. Jedenfalls pendelt der Rhythmus zwischen 3/4 und 3/2 und läßt sich nirgendwo recht festmachen. Sowohl die Solo-Oboe d'amore wie auch die Singstimme unterstreichen das „Kommen zur Herrlichkeit" durch auffällige Aufwärtsbewegungen.

Nun folgt ein bilderreiches Rezitativ: dargestellt wird der Gewaltige, das „Beben", und schließlich, in arioser Ausgestaltung, der Gedanke an die „angenehme Zeit". Daß Bach in der anschließenden Arie den vollständigen Text fünfmal singen läßt, gibt diesem von der Solovioline umspielten Stück besonderes Gewicht. In der Handschrift läßt sich erkennen, daß Bach noch beim Kompositionsprozeß den Text eigenmächtig verändert hat; zunächst notierte er den ursprünglichen Text „Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an", dann verbesserte er, weil ihm wohl die aus der Höhle blickenden Augen der Gnade nicht gefielen, diese Worte zu „Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke...".

Der zweite Kantatenteil beginnt mit einer Continuo-Arie. Der Baß spielt ein markantes Motiv, zu dem der Tenorist dann die Worte „Hilf, Jesu, hilf" deklamiert. Es liegt nahe, die Continuo-Bewegung auf die Worte „von deiner Liebe brenne" zu beziehen. Im anschließenden Rezitativ läßt Bach die Gesangsstimme von einem kontinuierlichen Motiv der beiden Oboi d'amore umspielen; dort, wo vom Hüpfen und Springen des noch nicht geborenen Johannes im Mutterleib die Rede ist, unterstreichen die Instrumente diese Worte anrührend mit entsprechendem Gestus. Die folgende, letzte Arie (Nr. 9) strahlt in voller Besetzung einschließlich der Solo-Trompete jene Entschlossenheit aus, von der der Text spricht, und läßt den Sänger ausgiebig „von Jesu Wundern singen".

Die umfangreiche, bald nach Bachs Amtsantritt in Leipzig musizierte Kantate läßt kaum erkennen, daß Bach hier ein älteres, vermutlich zum 4. Advent 1716 entstandenes Werk wiederverwendet hat. In Weimar ist die Kantate anscheinend nicht zurAufführung gekommen. In Leipzig, wo der Advent als Fastenzeit galt, wurde in diesen Wochen keine Figuralmusik aufgeführt. Folglich diente die textliche und musikalische Erweiterung der Kantate um Aspekte der Marienverehrung dem Vorhaben, das Stück zu einem anderen Termin aufzuführen. Die in diesem Sinne markantesten Einfügungen bestehen in den Rezitativen Nr. 2, 4 und 8; sie spielen vor allem auf das „Magnificat" an, den Lobgesang, den Maria beim Besuch ihrer Cousine Elisabeth anstimmt und von dem im Evangelium des Tages Mariae Heimsuchung (Luk. 1, 39-56) die Rede ist.

We must pass through great sadness BWV 146

Composed for: May 12, 1726 (?)
Performed on: Jubilate Sunday (third Sunday after Easter)
Text: Author unknown. Movement 1: Acts 14, 22. Movement 8 has survived without text (melody: "Werde munter, mein Gemüte" (Wake and be merry, my soul), here: verse 9 of the hymn "Lasset ab von euren Tränen" (Halt your tears and cease your crying), by Gregorius Richter, 1658.
Complete editions: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

This cantata begins with a large *sinfonia*. It was the first movement of a concerto which also served as the basis for the Harpsichord Concerto in D Minor BWV 1052 of 1728 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 127), probably a violin concerto (BWV 1052R, vol. 138). Bach has entrusted the solo part to the concertante organ. Here the voice has to be played on a 4' register owing to its range. The second movement of this concerto is also heard in the cantata. Along with the solo part, it serves as a background, in a manner of speaking, for the introductory chorus (no. 2) – a feat even more remarkable than the technique Bach used elsewhere of incorporating a choral setting into a piece for orchestra. In the cantata "Unser Mund sei voll Lachens" BWV 110 of 1725 (vol. 35), for example, he fitted the choral setting into the movement of the suite rather like a collage; here, he expresses the emotional meaning of the word "Trübsal" (sadness) without having to make any basic changes to the music. The third movement of the concerto is also found in the form of a *sinfonia* at the beginning of the cantata "Ich habe meine Zuversicht" BWV 188 (vol. 57). This insight is important in view of the fact that there is no other way for us to date this piece. In his first two years in Leipzig (1724 and 1725), Bach performed the cantatas BWV 12 and BWV 103 on Jubilate Sunday. Thus we can assume this cantata to have been performed at the earliest in 1726. Since BWV 188 with the third movement of the concerto was played at the earliest in October 1728, "we must pass trough great sadness" was probably written between 1726 and 1728: it is unlikely that Bach would use the instrumental material of a concerto in a cantata only to start with a finale.

The introductory chorus is noteworthy for two reasons. Bach had already put this text from Acts to music in the second movement of his cantata "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" of 1714, performed again in Leipzig in 1724. Here he emphasized the words with an ingenious setting for strings in which the leading voice plays an ascending scale, thus entering "das Reich Gottes" (God's Kingdom); at the same time, the density of the setting artfully increases. Hence the theological message included both parts of the text: the sadness which was already the theme of the introductory chorus (later, Bach used the first movement of BWV 12 as a model for the *Crucifixus* in his Mass in B Minor) and at the same time its antithesis, the Kingdom of God (cf. vol. 4).

This latter aspect is missing from the opening vocal movement of the cantata recorded here. Not until the following alto aria does the music strive heavenward ("will nach dem Himmel" – "would unto heaven go"); Bach wrote a part for an undefined solo instrument (*obbligato* organ or, according to a copy, violin), thus giving the pieces a thoroughly dancelike, mystically ecstatic character. The following recitative articulates once again the hazards of a wicked world, in diminished ascending and descending passages accompanied by strings and with an unmistakably rhetorical bent. This movement concludes with the wish to be "bei dir im Himmel" ("with Thee in

heaven"). Here follows a wonderfully intimate and very wellcrafted movement which is certain to dispel the doubts occasionally expressed concerning the authenticity of this piece. Two oboes d'amore and flute clear the ground for the soprano. The vocal part at first depicts tears being sown before the piece gains confidence at the mention of the "Herrlichkeit ... der seligen Ernte" ("splendidness ... of the glad harvest"). In musical terms, this means that the passages, melismata and intervals in this piece all strive heavenward.

Glory and joy, the opposite of affliction and lamentation, also characterize the declamation and conduct of parts in the following recitative (no. 6). At the end, the vocal part is graphically borne "mit Händen in den Himmel" ("without labor [lit. "carried on hands"] into Heaven"). A relaxed, sprightly duet follows; tenor and bass sing together in thirds and sixths; counterpoint is used to loosen up the beginning of the central section, and again words such as "Sonne" ("sunlight"), "Wonne" ("bliss"), "Heulen und Geschrei" ("weeping and lament[ation]") provide an occasion for distinctive declamation and images expressed in music.

This recording follows a long tradition by using the words to the ninth verse of the hymn "Lasset ab von euren Tränen" by Gregorius Richter for the final choral movement, the words of which have been lost. Martin Petzoldt recently put forward very good theological grounds for using the hymn "Freu dich sehr, o meine Seele" (Be thou glad, O soul of mine).

*

Heart and mouth and deed and living BWV 147

Composed for: July 2, 1723
Performed on: The Feast of the Visitation of Mary
Text: Salomo Franck, 1717 (movements 1, 3, 5, 7 and 9); author unknown (movements 2, 4 and 8). Movements 6 and 10: verses 6 and 16, respectively, from the hymn "Jesu, meiner Seelen Wonne" (Jesus, the delight of my soul) by Martin Jahn (1661)
Complete editions: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

This cantata is known for the musically identical chorale arrangements with which Bach closes each of its two sections. Bach has drawn the apparently endlessly flowing themes of this piece from the chorale melody, into which he weaves a plain, four-part setting. Uncounted arrangements and paraphrases of this piece have introduced large numbers of people to the music of Johann Sebastian Bach. However, the other eight movements of this cantata are also well worth consideration.

The introductory chorus has a continuously moving, linear construction. It begins in the trumpet, continues in the strings and is finally taken up by the vocal parts which enter one after the other. The motif used here turns out to be a musical rendering of the word "Leben" (living), to which it is first sung. A passage follows which declaims the text in chords before the movement makes a thoughtful pause at the homophonic setting of the words "Furcht und Heuchelei" (fear and falsity). The reprise once again takes up the animated but solemn character of the beginning.

The following recitative is borne on the sounds of strings; Bach uses intervals and part-writing to accentuate specific words. Shame and denial ("schämen" and "verleug-

nen") are the central ideas of the following aria no. 3. It is as if, in a figurative sense, Bach too was averse to declaring himself. In any case, the rhythm fluctuates between 3/4 and 3/2 time and cannot be properly pinned down anywhere. The impressive descending passages in both the solo oboe d'amore and the singing voice add emphasis to the words "Wenn er kommt zur Herrlichkeit" (When he comes in majesty).

Here follows a recitative rich in imagery: we see "the mighty" ("Gewaltige"), the earth "quakes" ("erbebt"), and finally, in arioso guise, comes the "time of joy" ("angenehme Zeit"). In the following aria, Bach has the entire text sung five times over while the violin provides ornamentation, thus according greater significance to the piece. The manuscript shows that Bach himself altered the words when composing the music; first, he noted down the original words "Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an" (Make the cave of my soul / and my heart Thine abode / and peer out with eyes full of grace now on me); then, apparently dissatisfied with eyes full of grace peering out of a cave, he amended these words to read "Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke ..." ("My Savior, elect now / my soul ever faithful / and look down ...!").

The second section of the cantata begins with a continuo-bass aria. The bass plays an arresting motif while the tenor declaims the words "Hilf, Jesu, hilf" (Help, Jesus, help). The continuo passage is obviously related to the words "[mein Herz] von deiner Liebe brenne" (... Thy love within my heart be burning). In the following recitative, Bach has a persistent motif in the two oboes d'amore ornament the singing voice; when the words tell of how John "leaps and springeth" in his mother's womb, the instruments touchingly underscore these words with a fitting gesture. In the following aria (no. 9), the last in this cantata, the entire ensemble, including the solo trumpet, expresses the determination mentioned in the text, giving the vocalist ample opportunity to sing "Of Jesus' wonders".

This large-scale cantata, performed shortly after Bach took up his position in Leipzig, hardly hints at the fact that Bach is here using a work composed earlier, presumably for the fourth Sunday in Advent 1716. It appears not to have been performed in Weimar. In Leipzig, where Advent was a time of fasting, these weeks were devoid of figurate music in the church services. Consequently, the words and music related to aspects of hyperdulia were added to adapt the composition to a different date. The most noticeable additions in this respect are in the recitatives no. 2, 4 and 8; they allude primarily to the "Magnificat", the song of praise which Mary sings when visiting her cousin Elisabeth, as related in the Gospel for the Feast of the Visitation (Luke 1, 39-56).

C'est par beaucoup de tribulations BWV 146

Création: le 12 mai 1726 (?)
Destination: pour le dimanche de Jubilate
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Actes des Apôtres 14,22. Mouvement 8 transmis dénué de paroles (mélodie: «Werde munter, mein Gemüte»), ici: strophe 9 du lied «Lasset ab von euren Tränen» de Gregorius Richter, 1658.
Éditions complètes: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Une vaste sinfonie ouvre cette cantate. Il s'agit là du premier mouvement d'un concert qui servit également de base au Concerto pour clavecin en ré mineur créé en 1738 BWV 1052 (Édition Bachakademie Vol. 127), probablement un concerto pour violon (BWV 1052R, Vol. 138). Bach confia la partie soliste à l'orgue concertante. La voix devait être jouée sur quatre niveaux du pédalier en raison de l'ampleur de la partie. Le deuxième mouvement de ce Concerto se trouve également dans la cantate. Il joue le rôle de chœur d'introduction avec la partie solo (n° 2) pour ainsi dire un rôle d'arrière-plan – un tour de maître qui dépasse encore la technique utilisée par Bach à d'autres occasions et qui est d'insérer un mouvement de chœur dans une pièce d'orchestre. Dans la cantate «Unser Mund sei voll Lachens» (Que notre bouche soit remplie de cris de joie) BWV 110 (Vol. 35) de 1725, il avait adapté le mouvement choral en forme de collage dans la suite; il réussit ici l'affect porté par le mot «Trübsal» (tribulations) dans le mouvement choral sans devoir modifier de beaucoup la musique instrumentale. On retrouve d'ailleurs le troisième mouvement du concerto sous la forme d'une sinfonie au début de la cantate «Ich habe meine Zuversicht» (J'ai mis ma confiance) BWV 188 (Vol. 57). Cette constatation est importante quant à la datation qui n'est pas possible par ailleurs. Au cours des deux premières années à Leipzig (1724 et 1725), Bach avait exécuté pour le dimanche de Jubilate les cantates BWV 12 et 103. Ainsi la seule date possible ne peut être que l'année 1726. Puisque la BWV 188 a été jouée au plus tôt au mois d'octobre 1728 avec le troisième mouvement concert, la cantate «C'est par beaucoup de tribulations» a été probablement créée entre 1726 et 1728. Il est très peu probable que Bach ait employé le matériel instrumental d'un concert pour composer une cantate et en plus qu'il l'ait commencée par un mouvement final.

Le chœur d'introduction est remarquable pour une deuxième raison. Bach avait une fois déjà adapté le texte tiré des Actes des apôtres, à savoir dans le deuxième mouvement de la cantate «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» de 1714, qui fut reprise à Leipzig en 1724. Dans cette cantate, une phrase jouée avec raffinement par les cordes soulignait les paroles, prenant la forme d'une gamme montant vers les hauteurs et illustrant ainsi l'entrée «dans le Royaume de Dieu»; le mouvement se condense simultanément témoignant ainsi d'une extrême habilité. Le message théologique associait ainsi les deux sections du texte: les tribulations que le chœur introductif avait déjà thématisé (ce mouvement BWV 12,1 servit plus tard à Bach de modèle pour le *Crucifixus* de la Messe en si bémol) et parallèlement l'antithèse, le Royaume de Dieu (cf. Vol. 4).

On ne retrouve pas le deuxième aspect caractéristique de cette cantate dans le mouvement vocal d'ouverture. Ce n'est que dans l'air d'alto suivant que la voix «aspire au ciel»; Bach écrit une voix solo instrumentale qu'il n'attribue pas à un instrument spécifique (orgue obligé ou violons à en croire une copie) et donne au morceau un caractère dansant, riche en extase mystique. Le récitatif suivant accompagné des cordes, aux allures nettement rhétoriques reprend une fois encore le thème des aléas de ce monde où règne le mal, en mouvement ascendants et

descendants. Le souhait d'être «auprès de toi aux cieux, Jésus» aujourd'hui encore clôture ce mouvement. Le mouvement suivant fait preuve d'une magnifique sensibilité et est écrit avec une extrême habilité; ces éléments sont de nature à dissiper tous les doutes concernant la paternité de cette œuvre à Johann Sebastian Bach, ce qui fut à l'occasion contesté. Deux oboi d'amore et une flûte préparent le terrain à la voix de soprano. La partie vocale s'adonnant à d'amples figurations, illustre tout d'abord les larmes répandues avant de retrouver la confiance dans les paroles «Herrlichkeit» (gloire suprême) et «seligen Ernte» (récolte bienheureuse). Au niveau musical, ceci correspond à des mouvements aspirant à tout moment vers les hauteurs, à des mélismes et des intervalles.

La déclamation et la conduite des voix du récitatif suivant (n° 6) est également marquée par le contraste entre les pleurs et la détresse d'une part et la magnificence et la joie. À la fin de cette section, la voix se fait porter en figurations «mit Händen in den Himmel» (porte… au ciel). Un duo joyeux et serein (n° 7) suit alors; le ténor et la basse chantent en intervalles de tierce et de sixte; au début de la partie centrale, le mouvement s'égaye en contrepoint, les termes «Sonne» (soleil), «Wonne» (béatitude), «Heulen und Geschrei» (pleurs et cris) sont à nouveau à l'origine de déclamations spéciales et d'images musicales particulières.

Se conformant à une longue tradition, la neuvième strophe du lied «Lasset ab von euren Tränen» de Gregorius Richter sera chantée dans cette enregistrement, adaptant ainsi le mouvement choral final qui nous a été transmis dénué de paroles. Martin Petzoldt a récemment proposé d'y adapter le lied «Freu dich sehr, o meine Seele», présentant à l'appui de bons arguments théologiques.

Que le cœur, la bouche, les actes et la vie BWV 147

Création: le 2 juillet 1723
Destination: pour la Fête de la Visitation de Marie
Texte: Salomo Franck 1717 (Mouvements 1, 3, 5, 7 et 9); Poète inconnu (Mouvements 2, 4 et 8). Mouvements 6 et 10: strophe 6 ou resp. 16 du lied «Jesu, meiner Seelen Wonne» (Jésus, mon âme) de Martin Jahn (1661)
Éditions complètes: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Cette cantate est connue grâce aux deux arrangements choral identiques au niveau musical que Bach emploie pour clore chacune des deux parties de la cantate. Bach extrait le thème, ne paraissant jamais vouloir aboutir, de la mélodie choral; il y insère un mouvement dépouillé, à quatre voix. De nombreux arrangements de ce morceau ont permis de mieux faire comprendre la musique de Johann Sebastian Bach à un grand nombre de personnes. Cependant les huit autres mouvements de cette cantate méritent notre attention.

Le chœur introductif est défini par une polyphonie libre en constante animation. Le tracé de cette section débute par la trompette, se poursuit par les cordes et est repris finalement par les registres vocaux se suivant les uns après les autres. Le motif se révèle ici sous forme de reflet musical sur le mot «Leben» (vie) qui est ainsi sous-tendu en premier. Un passage déclamant le texte en accords assure la liaison avant que le mouvement ne s'arrête sur les mots «Furcht und Heuchelei» (crainte ni hypocrisie) s'adonnant à des méditations homophones. La reprise renoue avec le caractère solennel et animé du début.

Le récitatif suivant est porté par les sonorités des cordes; Bach met en relief différents termes par la conduite des voix et les intervalles. «Schämen» (taire) et «verleugnen»

(renier) sont les notions centrales de l'air n° 3. Il semble que Bach ne veuille pas non plus faire profession de foi, au sens figuré. En tout cas, le rythme oscille entre des mesures à 3/4 et à 3/2 et n'est nulle part définissable. Les oboe d'amore ainsi que les voix soulignent (l'arrivée devant sa magnificence) «Kommen zur Herrlichkeit» par de spectaculaires mouvements ascendants.

Un récitatif richement imagé prend alors la relève: le monumental, le tremblement de terre «Beben» et enfin les temps agréables «angenehme Zeit» en arioso y sont représentés. Le fait que Bach fasse chanter dans l'air suivant le texte intégral à cinq reprises, donne un poids particulier à ce morceau enveloppé de la voix du violon soliste. Le manuscrit nous permet de constater que Bach avait modifié le texte de sa propre initiative durant le processus de composition; il nota tout d'abord le texte original «Beziehe die Höhle des Herzens, der Seele, und blicke mit Augen der Gnade mich an» (Installe-toi dans la caverne de mon cœur, de mon âme, et regarde-moi avec les yeux de la grâce) puis il améliora ce passage parce que l'image des yeux de la grâce perçant au-dehors de la caverne ne lui plaisait pas a priori, et le remplaça par «Mein Heiland, erwähle die gläubende Seele, und blicke...» (Mon Sauveur, choisi l'âme remplie de foi et regarde-moi…).

Le second volet de la cantate débute par un air continuo. La basse joue un motif marqué sur lequel le ténor déclame les paroles «Hilf, Jesu, hilf» (Aide-moi, Jésus). On a tendance à rapporter le mouvement continuo aux mots «von deiner Liebe brenne» (brûle toujours d'amour pour toi). Dans le récitatif suivant, Bach enrobe les registres vocaux du motif continu des deux Oboi d'amore; là où il est question des bonds et de sauts de joie que le petit Jean, pas encore né, fait dans les entrailles de sa mère, les instruments mettent ces mots en relief d'une manière touchante et adaptée. L'air suivant qui est le dernier (n° 9), dégage une forte détermination de par l'effectif complet y compris la trompette soliste, détermination dont il est question dans le texte que le chanteur interprète copieusement «von Jesu Wundern singen» (chanter les miracles de Jésus).

Cette volumineuse cantate jouée à Leipzig peu de temps après l'entrée en fonction de Bach ne trahit qu'à peine le fait que Bach avait utilisé ici une œuvre plus ancienne, datant probablement du 4ème dimanche de l'Avent 1716. La cantate n'a semble-t-il pas été exécutée à Weimar. À Leipzig où l'on considérait l'Avent comme période de jeûne, on ne pouvait exécuter de musique figurative durant ces semaines de préparation à Noël. Par conséquent, l'élargissement de la cantate au niveau du texte et de la musique à des aspects concernant la vénération de Marie révèle l'idée qui consistait à vouloir exécuter ce morceau à une autre date. Les insertions les plus marquantes à ce propos se trouvent dans les récitatifs n° 2, 4 et 8; elles font surtout allusion au «Magnificat», le chant de louange que Marie entonne lors de la visite de sa cousine Élisabeth et dont il est question dans l'Évangile du jour qui rapporte la Visitation de Marie (Luc 1, 39-56).

A través de muchas aflicciones BWV 146

Génesis: para el 12 de mayo de 1726 (?)
Destino: domingo Jubilate
Texto: poeta desconocido. Movimiento 1: Hechos de los Apóstoles 14,22. Movimiento 8 transmitido sin texto (melodía: "Anímate, espíritu mío"), aquí: estrofa 9 del cántico "Dejad caer vuestras lágrimas" de Gregorius Richter, 1658.
Ediciones completas: BG 30: 125 – NBA I/11.2: 67

Una extensa sinfonía da inicio a esta cantata. Se trata del primer movimiento de un concierto que también servía de base al concierto para clavicémbalo en re menor, fechado en 1738 BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 127), presumiblemente un concierto para violín (BWV 1052R, Vol. 138). Bach transfirió la parte de solo al órgano concertante. Aquí hay que interpretar la voz en posición de cuatro pies debido a la gran extensión de esta parte. También el segundo movimiento de este concierto puede oírse en la cantata. Sirve igualmente, junto con la parte de solo, como trasfondo para el coro introductorio (nº 2)... una extraordinaria pieza maestra que supera incluso a la técnica utilizada por Bach en otras obras y consistente en montar un movimiento coral sobre una pieza para orquesta. En la cantata titulada "Nuestra boca ría" BWV 110 (vol. 35) de 1725 había intercalado por ejemplo el movimiento coral en el movimiento de suite a modo de collage; en este caso encuentra en el movimiento coral el afecto que se desprende de la palabra "aflicciones" sin tener que cambiar sustancialmente la música instrumental. Por lo demás, el tercer movimiento del concierto se encuentra en forma de sinfonía al comienzo de la cantata titulada "He puesto mi confianza" BWV 188 (vol. 57). Esta observación es importante con respecto a la datación que no puede revelarse en ningún otro sitio. En los dos primeros años de Leipzig (1724 y 1725) había interpretado Bach para el domingo Jubilate las cantatas BWV 12 y 103. En consecuencia, el año 1726 se plantea como terminus post quem. Dado que BWV 188 junto con el tercer movimiento de concierto se compuso, como muy pronto, en octubre de 1728, es verosímil que la obra titulada "A través de muchas aflicciones" se compusiera entre 1726 y 1728: no es de recibo que Bach utilice el material instrumental de un concierto para componer cantatas y al mismo tiempo comience con un movimiento final.

El coro de entrada es admirable por una razón añadida. Bach había puesto ya una vez en música el texto tomado de los Hechos de los Apóstoles y ciertamente había interpretado en Leipzig en 1724 el segundo movimiento de la cantata "Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar" de 1714. En el caso que nos ocupa enfatizó el texto con un refinado movimiento de instrumentos de arco cuya voz dominante se interpreta una escala más arriba entrando de este modo "en el Reino de Dios"; al mismo tiempo tomaba cuerpo el movimiento en el modo más artístico posible. Por tanto, la afirmación teológica incluía ambas partes del texto: las tribulaciones que ya había tomado por tema en el coro de entrada (este movimiento BWV 12,1 sirvió posteriormente a Bach como modelo para el *Crucifixus* de la misa en si menor) y al mismo tiempo la antítesis que supone el Reino de Dios (cfr. vol. 4).

En el movimiento vocal de entrada de la presente cantata se mantiene aún ausente el segundo aspecto. Será en la siguiente aria de contralto donde anhelará subir "al cielo"; Bach escribe una voz de solo instrumental no explicitada con más detalles (órgano obligado o violín según una copia) e imprime a la pieza un carácter extraordinariamente coreográfico, místico y arrebatador. Acompañado de ins-

trumentos de arco y en clara configuración retórica, con movimientos atenuados ascendentes y descendentes, aparece de nuevo el siguiente recitativo para expresar los peligros del mundo maligno. Este movimiento cierra con el deseo de estar hoy mismo junto a Jesús "en el cielo". Sigue a continuación un movimiento de magnífica intimidad y extremada perfección artística que necesariamente hará esfumarse todos los reparos ocasionalmente expresados contra la atribución de esta cantata a Johann Sebastian Bach. Dos oboes d'amore y una flauta preparan el camino a la voz del soprano. La parte vocal describe primeramente en forma figurada la siembra de lágrimas antes de que la pieza recobre confianza con la mención de la "Gloria" y de la "bienayentu rada cosecha". Musicalmente, estos significa: por doquier aparecen movimientos, melismas e intervalos con tendencia ascendente.

La contraposición de penas y gemidos con la gloria y la alegría imprime también su sello en la declamación y conducción de las voces del siguiente recitativo (nº 6). Al final se lleva la voz cantora en forma figurada "de su manos al cielo Ileva". Sigue un dueto ligero y animoso (nº 7); el tenor y el bajo cantan en intervalos de tercia y sexta; al comienzo de la parte central se vuelve a acentuar el atractivo del contrapunto en el movimiento y reaparecen términos como "sol", "deletación", "lamento y gemido" que dan pie a la declamación especial y a la formación de imágenes musicales.

El subsiguiente movimiento coral que se nos ha transmitido sin texto se cantaba en este ejercicio siguiendo una costumbre practicada durante mucho tiempo, en la novena estrofa del cántico titulado "Dejad caer vuestras lágrimas" de Gregorius Richter. Martin Petzoldt ha propuesto recientemente con buenas razones teológicas el cántico "Llénate de alegría, alma mía".

Corazón y boca y actos y vida BWV 147

Génesis: para el 2 de julio de 1723
Destino: festividad de la Visitación de María
Texto: Salomo Franck 1717 (movimientos 1, 3, 5, 7 y 9); poeta desconocido (movimientos 2, 4 y 8). Movimientos 6 y 10: estrofa 6 ó 16 del cántico "Jesús, deleite de mi alma" de Martin Jahn (1661)
Ediciones completas: BG 39: 193 – NBA I/28.2: 65

Es famosa esta cantata por las dos elaboraciones corales musicalmente idénticas con las que Bach finaliza cada una de las dos partes que la integran. La temática de esta pieza que fluye aparentemente sin fin es tomada por Bach de la melodía coral. Y sobre ella construye un movimiento conciso a cuatro voces. Innumerables arreglos y retoques de esta pieza han sugerido a muchas personas la música de Johann Sebastian Bach. Pero también los ocho restantes movimientos de esta cantata merecen gran consideración.

El coro de entrada viene marcado por el trazo de una línea que discurre de forma ininterrumpida. Comienza con la trompeta y sigue con los instrumentos de arco para terminar en brazos de las voces vocales que entran a continuación. Aquí es donde se destapa el motivo como imagen musical de la palabra "vida" a la que sirve de base por encima de todo. Sigue a continuación un pasaje que declama al texto en acordes antes de que el movimiento se interiorice reflexivamente en las palabras puestas en términos homofónicos "temor e engaño". La repetición vuelve a tomar el carácter dinámico y festivo del comienzo.

El sonido del arco sirve de soporte al recitativo siguiente. Con el trazado de las voces y a base de intervalos, Bach

subraya determinadas palabras. “Avergonzarse” y “negar” son los conceptos centrales del aria nº 3. Da la impresión de que Bach tampoco quería confesar su fe en sentido figurado. En todo caso el ritmo oscila entre 3/4 y 3/2 sin que en ningún sitio aparezca estable. Tanto el oboe d’amore como la voz cantora subrayan“Cuando para gloria lugue” a base de abigarrados movimientos ascendentes.

Sigue a continuación un recitativo muy cargado de imágenes: se representa en él al Poderoso, al “temblor”, y finalmente en estilo arioso el recuerdo de “la venturosa edad”. El hecho de que Bach haga cantar cinco veces en el aria subsiguiente el texto completo, otorga un peso muy especial a esta pieza – recreada por el solo para violín. En el manuscrito puede observarse que Bach había modificado por su propia cuenta el texto durante el proceso de composición; en primer lugar puso notas musicales al texto original “cubre los huecos del corazón, del alma, y dirígeme la mirada con ojos de gracia”, corrigiéndolo después porque tal vez no le gustasen los ojos de la gracia mirando desde el vacío, y sustituyendo ese texto por: “Mi salvador, elige a las almas creyentes y con los oyos…”.

La segunda parte de la cantata comienza con un aria de continuo. El bajo interpreta un motivo muy señalado, a continuación del cual el tenor declama las palabras “Ayúdame, Jesús, ayúdame”. Es lógico relacionar el movimiento de continuo con las palabras “mi corazón ardiente de Tu amor esté”. En el recitativo subsiguiente hace Bach que se desarrolle la voz cantora partiendo de un movimiento continuado de los dos oboes d’amore; allí donde se habla de los saltos de alegría con que exulta el todavía no nato Juan dentro del seno materno, los instrumentos subrayan estas palabras en tono conmovedor con el gesto correspondiente. La siguiente y última aria (nº 9) irradia con cobertura total incluyendo al solo de trompeta para expresar aquella apertura de la que habla el texto, y hace que el cantor entone generosamente las glorias “los porentos de Jesús”.

La extensa cantata, compuesta al poco de que Bach tomase posesión de su cargo en Leipzig, apenas permite observar que Bach vuelve a utilizar aquí una obra más antigua que presumiblemente data del cuarto domingo de Adviento de 1716. Al parecer la cantata no llegó a interpretarse en Weimar. En Leipzig, donde la temporada de Adviento se consideraba como tiempo de ayuno, no se interpretaba en esas semanas ninguna música figurativa. En consecuencia, la ampliación textual y musical de la cantata referida a aspectos de la veneración mariana sirvió a la idea de interpretar esta pieza en otra fecha. Las inserciones más llamativas en este sentido consisten en los recitativos número 2, 4 y 8; y nos remiten sobre todo al “Magnificat” o canto de alabanza que entonó María al visitar a su prima Isabel, y del que nos habla el Evangelio de la festividad de la Visitación de María (Lucas 1, 39-56).

Vol. 46

Kantaten • Cantatas

BWV 148-151

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 148: Südwest-Tonstudio, Stuttgart. BWV 149: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg.
BWV 150,151: Sonopress Tontechnik, Gütersloh

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 148-151), Wolfram Wehnert (BWV 150, 151)

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 148: September/Dezember 1977. BWV 149: Juni 1983/Februar 1984. BWV 150: Juni/Juli 1970.
BWV 151: Februar 1971.

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

English translation: Christine Bainbridge, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Micheline Wiechert, Sylvie Roy
Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales, Elsa Bittner, Mario Videla, Raúl Neumann, Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens *BWV 148 (18'22)*

Bring to the Lord honor for His name's sake • Rendez gloire au nom de l'Eternel • Llevad gloria al nombre del Señor

Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • RobRoy McGregor - Tromba • Günther Passin - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Man singet mit Freuden vom Sieg *BWV 149 (19'06)*

They sing now of triumph with joy • Des chants de joie célèbrent la victoire • Se canta con alegría por la victoria

Arleen Augér - soprano • Mechthild Georg - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes, Wolfgang & Bernhard Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler, Daisuke Mogi - Oboe • Christoph Carl - Fagotto • Stefan Trauer, Jakoba Hanke - Violino • Harro Bertz, Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Michael Behringer - Cembalo

Nach dir, Herr, verlanget mich *BWV 150 (15'21)*

For Thee, Lord, is my desire • Je me languis de toi, Seigneur • De Ti, Señor, tengo añoranza

Magdalene Schreiber - soprano • Margret Jetter - alto • Peter Maus - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Süßer Trost, mein Jesus kömmt *BWV 151 (18'09)*

Comfort sweet, my Jesus comes • Ô doux réconfort, Jésus arrive • Dulce consuelo, llega mi Jesús

Nobuko Gamo-Yamamoto - soprano • Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Ingo Goritzki - Oboe d'amore • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 151) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 148 **„Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“** 18:22

No. 1	Coro:	Bringet dem Herrn Ehre seines Namens	1	3:54
	Tromba, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören	2	5:12
	Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit	3	1:36
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (A):	Mund und Herze steht dir offen	4	5:56
	Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Fagotto, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	Bleib auch, mein Gott, in mir	5	0:52
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Amen zu aller Stund	6	0:52
	Tromba, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 149 **„Man singet mit Freuden vom Sieg“** 19:06

No. 1	Coro:	Man singet mit Freuden vom Sieg	7	4:23
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (B):	Kraft und Stärke sei gesungen	8	2:26
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	Ich fürchte mich vor tausend Feinden nicht	9	0:47
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (S):	Gottes Engel weichen nie	10	5:18
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (T):	Ich danke dir, mein lieber Gott, dafür	11	0:47
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria (Duetto A,T):	Seid wachsam, ihr heiligen Wächter	12	3:24
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Ach Herr, laß dein lieb Engelein	13	2:01
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 150 **„Nach dir, Herr, verlanget mich“** 15:21

No. 1	Sinfonia		14	1:24
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Coro:	Nach dir, Herr, verlanget mich	15	3:42
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Aria (S):	Doch bin und bleibe ich vergnügt	16	1:37
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Coro:	Leite mich in deiner Wahrheit	17	2:06
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (Terzetto A, T, B):	Zedern müssen von den Winden	18	1:24
	Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Coro:	Meine Augen sehen stets zu dem Herrn	19	2:11
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Coro:	Meine Tage in dem Leide	20	2:57
	Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 151 **„Süßer Trost, mein Jesus kömmt“** 18:09

No. 1	Aria (S):	Süßer Trost, mein Jesus kömmt	21	9:45
	Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (B):	Erfreue dich, mein Herz	22	1:31
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	In Jesu Demut kann ich Trost	23	5:17
	Oboe d'amore, Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Du teurer Gottessohn	24	0:56
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Heut schleußt er wieder auf die Tür	25	0:40
	Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 148 - 151 70:58

BWV 148

1. Coro

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens,
betet an den Herrn im heiligen Schmuck!

2. Aria

Ich eile, die Lehren
Des Lebens zu hören
Und suche mit Freuden das heilige Haus.
Wie rufen so schöne
Das frohe Getöne
Zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!

3. Recitativo

So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,
So schrei ich, Gott, zu dir.
Denn alle meine Ruh
Ist niemand außer du.
Wie heilig und wie teuer
Ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!
Da preis ich deine Macht
In der Gemeine der Gerechten.
O! wenn die Kinder dieser Nacht
Die Lieblichkeit bedächten!
Denn Gott wohnt selbst in mir.

1. Chorus 1

Bring to the Lord honor for his name's sake,
worship ye the Lord with holy display.

2. Aria 2

I hasten to hear now
The lessons for living
And seek out with gladness that holiest house.
How lovely a summons
Of sounds of glad music
To praise the Almighty the sanctified make!

3. Recitative 3

Like as the hart for cooling waters cries,
So I cry, God, to thee.
For as my only rest
There is no one but thee.
How holy and precious
Is, Master, this thy Sabbath feast day!
I'll praise here all thy might
Within the confines of the righteous.
Oh, would the children only this
Night's loveliness consider,
For God doth dwell in me.

1. Chœur

Rendez gloire au nom de l'Éternel,
priez le Seigneur dans des ornements sacrés.

2. Air

Je me hâte d'entendre
Les enseignements de la vie
Et je cherche avec plaisir la maison sacrée.
Quels beaux accents radieux
Les bienheureux font-ils retentir
À la louange du Très-Haut!

3. Récitatif

Comme le cerf brame après l'eau vive,
Et crie vers toi, mon Dieu,
Car nul en dehors de toi
N'est mon repos.
Quelle est la sainteté, quel est le prix
De ta fête du Sabbat, Très-Haut!
Je célèbre alors ta puissance
Dans la communauté des justes.
Oh! si les enfants de ces ténèbres
Considéraient cette grâce,
Puisque Dieu même habite en moi.

1. Coro

Llevad gloria al nombre del Señor,
adorad al Señor en su hermoso santuario.

2. Aria

Yo me doy prisa para escuchar
Las lecciones de la vida
Y busco con alegría la casa santa.
¡Qué bien resuenan
Los alegres sones
En alabanza del Altísimo!

3. Recitativo

Así como el ciervo brama por agua fresca,
Así yo clamo, Dios, a Ti.
Pues todo mi sosiego
No es nadie sino Tú.
¡Qué santa y qué valiosa
Es, Altísimo, Tu Fiesta sabática!
Alabo tu poder
En la comunidad de los justos.
¡Oh! Si los niños consideraran
La hermosura de esta noche,
Pues Dios mismo vive en mí.

4. Aria

Mund und Herze steht dir offen,
Höchster, senke dich hinein!
Ich in dich, und du in mich;
Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen
Soll mein Ruhebette sein.

4. Aria 4

Voice and heart to thee are open,
Master, merge thyself with them!
I in thee, and thou in me;
Faith and love and trust and patience
Shall my bed of rest now be.

5. Recitativo

Bleib auch, mein Gott, in mir
Und gib mir deinen Geist,
Der mich nach deinem Wort regiere,
Daß ich so einen Wandel führe,
Der dir gefällig heißt,
Damit ich nach der Zeit
In deiner Herrlichkeit,
Mein lieber Gott, mit dir
Den großen Sabbat möge halten!

5. Recitative 5

And bide, my God, in me
And me thy Spirit give;
May it within thy word so rule me
That I may act in all my dealings
As thou dost seek of me,
So that I may in time
Within thy majesty,
My dearest God, with thee
That mighty Sabbath feast then honor.

6. Choral

Amen zu aller Stund
Sprech ich aus Herzensgrund;
Du wollest uns tun leiten,
Herr Christ, zu allen Zeiten,
Auf daß wir deinen Namen
Ewiglich preisen. Amen.

6. Chorale 6

Amen at ev'ry hour
I'll say with deepest faith;
Be willing thou to guide us,
Lord Christ, at ev'ry moment,
So that we for thy name's sake
Forever praise thee. Amen.

4. Air

Ma bouche et mon cœur te sont ouverts,
Très-Haut, descends en eux!
Moi en toi, et toi en moi;
Que la foi, l'amour, l'indulgence et l'espoir
Soient mon lit de repos.

5. Récitatif

Reste également en moi, mon Dieu,
Et donne-moi ton esprit
Qui me régira selon ta parole
Afin que ma conduite soit
Telle qu'elle te plaira
Afin que, après mon heure,
Dans ta gloire,
Mon Dieu bien-aimé, avec toi,
Je puisse observer le grand Sabbat.

6. Choral

Ainsi soit-il, à toute heure,
Voilà mes paroles du fond du cœur;
Veuilles-tu nous guider,
Seigneur Jésus-Christ, en tous temps,
Afin que nous glorifions éternellement
Ton nom. Amen.

4. Aria

La boca y el corazón están abiertos para Ti.
¡Altísimo, ¡sumérgete en ellos!
Yo en Ti, y Tú en mí;
Fe, amor, confianza y esperanza,
Serán mi lecho de sosiego.

5. Recitativo

Permanece, mi Dios, también en mí,
Y dame Tu espíritu,
Que me gobierne según Tu palabra,
Para que yo tenga una conducta,
Que a Ti te sea grata,
Y que después del tiempo,
En Tu esplendor, mi amado Dios,
Pueda contigo celebrar
El gran Sabbat.

6. Coral

Amén a toda hora
Expreso desde lo profundo de mi corazón;
Quieras Tú guiarnos,
Señor Cristo, en todos los tiempos,
Para que alabemos tu nombre
Por toda la eternidad. Amén.

BWV 149

1. Coro

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten:

Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte des Herrn ist erhöhet, die Rechte des Herrn behält den Sieg.

1. Chorus 7

They sing now of triumph with joy in the tents of all the righteous:

The right hand of God the triumph wins, the right hand of God is exalted, the right hand of God the triumph wins!

2. Aria

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamme, das bezwungen
Und den Satanas verjagt.
Der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
Durch des Lammes Blut gekommen.

2. Aria 8

Might and power be now sung to
God, the victim which is slaughtered
And hath Satan now made flee,
Who us day and night accused.
Triumph's praise is to the godly
Through the lamb's own blood forthcoming.

3. Recitativo

Ich fürchte mich
Vor tausend Feinden nicht,
Denn Gottes Engel lagern sich
Um meine Seiten her;
Wenn alles fällt, wenn alles bricht,
So bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Roß und Wagen
Und ganze Herden Engel zu.

3. Recitative 9

I have no fear
Before a thousand foes,
For God's angels are encamped
Round me on ev'ry side;
Though all should fall, though all collapse,
I'll be ne'erless untroubled.
How could I ever lose my courage?
God shall send me more horse and chariots
And brimming hosts of angels here.

1. Chœur

Des chants de joie célèbrent la victoire dans les tentes des justes:

la droite du Seigneur préserve la victoire,
la droite du Seigneur est élevée, la droite du Seigneur préserve la victoire.

2. Air

Chantez la force et la puissance de Dieu,
L'agneau qui a vaincu
Et chassé Satan
Qui nous poursuivait jour et nuit.
Le sang de l'agneau a apporté
La gloire et la victoire aux pieux.

3. Récitatif

Je ne crains point
Les milliers d'ennemis,
Car les anges de Dieu reposent
À mes côtés;
Lorsque tout succombera, lorsque tout se brisera,
Je conserverai le calme.
Comment pourrais-je perdre courage?
Dieu m'envoie encore un char et son coursier
Et des légions entières d'anges.

1. Coro

Se canta con alegría por la victoria en las moradas de los justos:

¡el derecho del Señor obtiene la victoria,
el derecho del Señor es ensalzado, el derecho del Señor obtiene la victoria!

2. Aria

Alabadas sean la fuerza y el poder
De Dios, del cordero que ha vencido
Y a Satanás desterrado,
Quien día y noche nos acusaba.
Honra y victoria han obtenido los piadosos
Por la sangre del cordero.

3. Recitativo

A mil enemigos
No temo,
Pues que los ángeles de Dios acampados
Se hallan de mi parte;
Cuando todo caiga y destruido sea
La serenidad conservaré.
¿Acaso podré fracasar?
También Dios corcel y carro me envía
Y ejércitos de ángeles.

4. Aria

Gottes Engel weichen nie,
Sie sind bei mir allerenden.
Wenn ich schlafe, wachen sie,
Wenn ich gehe,
Wenn ich stehe,
Tragen sie mich auf den Händen.

5. Recitativo

Ich danke dir,
Mein lieber Gott, dafür.
Dabei verleihe mir,
Daß ich mein sündlich Tun bereue,
Daß sich mein Engel drüber freue,
Damit er mich an meinem Sterbetage
In deinen Schoß zum Himmel trage.

6. Aria (Duetto)

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
Die Nacht ist schier dahin.
Ich sehne mich und ruhe nicht,
Bis ich vor dem Angesicht
Meines lieben Vaters bin.

7. Choral

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein

4. Aria 10

God's own angels never yield,
They are present all about me.
At my sleeping, they keep watch,
At my going,
At my rising,
In their hands do they support me.

5. Recitative 11

I give thee thanks,
O my dear God, for this;
And grant to me as well
That I for all my sins feel sorrow,
For which my angel know such gladness
That he shall upon my day to perish
Into thy heav'nly bosom carry.

6. Aria (Duet) 12

Be watchful, O ye holy watchmen,
The night is nearly spent.
My yearning shall no rest give me
Till I 'force the countenance
Of my loving Father stand.

7. Chorale 13

Ah Lord, let this thine angel dear
At my last hour this soul of mine
In Abraham's lap carry.
My body in its resting place

4. Air

Les anges de Dieu ne reculent jamais,
À tout moment, ils sont auprès de moi.
Quand je dors, ils veillent,
Quand je pars,
Quand je me lève,
Ils me portent sur leurs mains.

5. Récitatif

Je t'en rends grâce,
Mon Dieu bien-aimé;
Permets-moi pourtant
De me repentir de mes péchés,
Afin que mon ange se réjouisse,
Afin qu'il m'emporte, au jour de ma mort,
Vers les cieux jusque dans ton sein.

6. Air (Duo)

Soyez vigilants, saints gardiens,
La nuit est presque passée.
Je me languis et ne trouverai plus le repos
Jusqu'à ce que je me trouve devant la face
De mon cher Père.

7. Choral

Ah! Seigneur, laisse les chers angelots
Porter mon âme à l'heure suprême
Dans le giron d'Abraham,
Déposer mon corps dans sa petite chambre

4. Aria

Los ángeles de Dios nunca retroceden,
Por siempre junto a mí se hallarán.
Cuando duermo vigilan,
Cuando camino,
Cuando me levanto
De la mano me llevan.

5. Recitativo

Te doy gracias
Amado Dios, por eso;
Concédeme
Que de mi pecaminoso obrar me arrepienta,
Que mi ángel de ello se alegre,
Para que en el día en que la muerte me llegue
Al cielo, a Tu seno, me lleve.

6. Aria (Dueto)

Estad vigilantes, celestiales guardas,
La noche pronto acabará.
No anhelaré paz
Hasta que frente
A mi amado Padre me encuentre.

7. Coral

¡Señor haz que tu amado ángel
Al final de los días mi alma
Al seno de Abraham lleve,
Y el cuerpo en su dormitorio

Gar sanft ohn einge Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

In quiet, free of woe and pain,
Sleep till the day of judgment!
And then from death awaken me,
That with mine eyes I may see thee
In total joy, O Son of God,
My Savior and my throne of grace!
Lord Jesus Christ, O hear me now, o hear me now,
I will thee praise eternally!

BWV 150

1. Sinfonia

1. Sinfonia 14

2. Coro

Nach dir, Herr, verlanget mich. Mein Gott, ich hoffe auf dich. Laß mich nicht zuschanden werden, daß sich meine Feinde nicht freuen über mich.

2. Chorus 15

For thee, Lord, is my desire. My God, my hope is in thee. Let me not confounded be now, so that all my foes may not triumph over me.

3. Aria

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

3. Aria 16

I am and shall be e'er content,
Though here in time may bluster
Cross, storm and other trials,
Death, hell and what must be.
Though mishap strike thy faithful liege,
Right is and shall be ever right.

Pour qu'elle repose sans tourment ni peine
Jusqu'au jour du Jugement Dernier!
Ressuscite-moi de la mort alors
Pour que mes yeux te contemplent
Au comble de la joie, ô Fils de Dieu,
Mon Sauveur et trône de grâce!
Seigneur Jésus-Christ, exauce-moi, exauce-moi,
Je te glorifierai éternellement!

Dulcemente, sin dolor ni pena
Hasta el juicio final repose!
¡De la muerte resucítame,
Que mis ojos Te contemplen
Por ventura, oh Hijo de Dios,
Salvador mío y trono de la Gracia!
¡Señor Jesucristo, escúchame, escúchame,
Pues eternamente adorarte quiero!

1. Sinfonie

1. Sinfonía

2. Chœur

Je me languis de toi, Seigneur. Mon Dieu, j'espère en toi. Fais que je ne me couvre pas de honte, que mes ennemis ne se moquent de moi.

2. Coro

De Ti Señor, tengo añoranza. En Ti mi Dios, espero. No dejes que me frustre, para que no se alegren de ello mis enemigos.

3. Air

Je suis et je reste pourtant heureux
Même si ici-bas se déchaînent
La détresse, les tempêtes et autres épreuves,
La mort, l'enfer et ce qui y ressemble.
Si l'accident frappe le serviteur fidèle,
Cela est juste et reste juste à jamais.

3. Aria

Estoy y estaré sereno,
A pesar de la furia,
De la tormenta, de mi cruz y otras pruebas;
Muerte, infierno y lo que sobrevenga,
Aunque la desgracia castigue al fiel siervo,
La justicia es y será eternamente justa.

4. Tutti

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich; denn du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.

5. Aria

Zedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
Achtet nicht, was widerbellet,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

6. Coro

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn; denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.

7. Tutti

Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude.
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschentrutz;
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

4. Tutti 17

Lead thou me in thy true pathways and teach thou me; for thou me; for thou art the God who saves me; daily I await thee.

5. Aria 18

Cedars must before the tempest
Oft much stress and torment suffer,
Often are they e'en laid low.
Thought and deed to God entrust ye,
Heeding not what howls against you,
For his word tells otherwise.

6. Chorus 19

These mine eyes are looking e'er to the Lord, for he shall pluck my foot from the net's confinement.

7. Tutti 20

All my days which pass in sadness
Endeth God at last in gladness;
Christians on the thorny pathways
Follow heaven's pow'r and blessing.
May God bide my faithful shield,
May I heed nor mankind's spite;
Christ, he who now stands beside us,
Helps me daily win the battle.

4. Tutti

Guide-moi dans ta vérité et instruis-moi; car tu es le Dieu qui m'aide, en qui j'espère quotidiennement.

5. Air

Les cèdres doivent souvent subir
Les désagréments des vents,
Souvent même ils sont renversés.
Remettez-vous dans le conseil de Dieu,
Ne prenez pas garde à ce qui se rebelle,
Car sa parole nous enseigne toute autre chose.

6. Chœur

Je lève mes yeux constamment vers le Seigneur, car c'est lui qui retirera mes pieds du filet.

7. Tutti

Mes jours de souffrance,
Dieu les transformera en joie;
La force et la bénédiction du ciel
Guident les chrétiens sur le chemin semé d'épines.
Si Dieu reste mon précieux trésor,
Je ne fais pas cas des épreuves des hommes;
Jésus-Christ, lui qui est à nos côtés,
M'aide quotidiennement à sortir victorieux de ce combat.

4. Tutti

Guíame en tu verdad y enséñame; pues tú eres el Dios que me ayuda, a Ti espero cada día.

5. Aria

Los cedros muchas veces deben soportar
Grandes molestias por los vientos
Y a menudo son volteados.
Poniendo pensamientos y acciones en Dios,
No prestéis atención a las contrariedades,
Pues su Palabra otra cosa nos enseña.

6. Coro

Mis ojos están fijos en el Señor, pues Él librará mi pie de la trampa.

7. Tutti

Mis días de sufrimiento,
Dios los hará terminar en alegría;
A los cristianos guiarán, por los espinosos caminos,
La fuerza y la bendición del Cielo.
Con Dios como mi más fiel tesoro
No me pesa la cruz del hombre.
Cristo, que está a nuestro lado,
Me ayuda diariamente a vencer.

BWV 151

1. Aria

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren.
Herz und Seele freuet sich,
Denn mein liebster Gott hat mich
Nun zum Himmel auserkoren.

2. Recitativo

Erfreue dich, mein Herz,
Denn itzo weicht der Schmerz,
Der dich so lange Zeit gedrücket.
Gott hat den liebsten Sohn,
Den er so hoch und teuer hält,
Auf diese Welt geschicket.
Er läßt den Himmelsthron
Und will die ganze Welt
Aus ihren Sklavenketten
Und ihrer Dienstbarkeit erretten.
O wundervolle Tat!
Gott wird ein Mensch und will auf Erden
Noch niedriger als wir und noch viel ärmer werden.

3. Aria

In Jesu Demut kann ich Trost,
In seiner Armut Reichtum finden.
Mir macht desselben schlechter Stand
Nur lauter Heil und Wohl bekannt,
Ja, seine wundervolle Hand
Will mir nur Segenskränze winden.

1. Aria 21

Comfort sweet, my Jesus comes
Jesus now is born amongst us!
Heart and soul with joy are filled,
For my dearest God hath me
Now for heaven's prize elected.

2. Recitative 22

Rejoice then, O my heart,
For now shall yield the pain
Which hath so long a time oppressed thee.
God hath his precious Son,
Whom he so high and dear doth hold,
Into this world committed:
He leaves the heav'nly throne
And would now all the world
From its own chains of slav'ry
And its own servitude deliver.
O deed most wonderful!
God is made man and on earth desires
E'en lowlier than we to live and much more humbly.

3. Aria 23

In Jesus' meekness can I strength,
Within his poverty find riches.
To me doth this his poor estate
Nought but pure health and wealth reveal,
Yea, his own wonder-working hand
Shall nought but wreathes of blessing make me.

1. Air

Ô doux réconfort, Jésus arrive,
Jésus est né pour nous!
Le cœur et l'âme s'en réjouissent
Car mon Dieu bien-aimé
M'a destiné au ciel.

2. Récitatif

Réjouis-toi, mon cœur,
Car se dissipera la douleur
Qui t'a si longtemps accablé.
Dieu a envoyé le Fils bien-aimé
Qu'il aime et apprécie tant,
Sur la terre.
Il quitte le trône céleste
Et veut sauver le monde entier
De ses chaînes de l'esclavage
Et de ses servitudes.
Ô quel acte merveilleux!
Dieu devient homme et s'abaisse sur terre
Encore plus bas que nous et encore plus pauvre.

3. Air

Dans l'humilité de Jésus, je peux trouver le réconfort,
Dans sa pauvreté, la richesse.
Ce même état mauvais ne se mue
Qu'en salut et bien-être,
Oui, sa merveilleuse main
Ne tresse que des couronnes de grâces pour moi.

1. Aria

¡Dulce consuelo, llega mi Jesús
Dulce consuelo, Jesús ya ha nacido!
Corazón y alma se regocijan
Pues mi amadísimo Dios
Me ha escogido para el cielo.

2. Recitativo

Alégrate, corazón mío,
Pues ya cede el dolor,
Que durante tanto tiempo te ha agobiado.
Dios ha enviado a este mundo
Al querido Hijo,
A quien tanto aprecia.
Él abandona el trono celestial
Y desea liberar al mundo entero
De las cadenas de esclavitud
Y de su servidumbre.
¡Oh maravillosa proeza!
Dios se encarna y en la tierra
Desea ser más humilde y aun más pobre que nosotros.

3. Aria

En la humildad de Jesús puedo encontrar consuelo,
En su pobreza, riqueza.
Su miseria me anuncia
Solamente salvación y bienestar,
Pues su mano maravillosa
Sólo quiere tejerme guirnaldas de bendiciones.

4. Recitativo

Du teurer Gottessohn,
Nun hast du mir
Den Himmel aufgemacht
Und durch dein Niedrigsein
Das Licht der Seligkeit zuwege bracht.
Weil du nun ganz allein
Des Vaters Burg und Thron
Aus Liebe gegen uns verlassen,
So wollen wir dich auch
Dafür in unser Herze fassen.

5. Choral

Heut schleußt er wieder auf die Tür
Zum schönen Paradeis;
Der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr und Preis.

4. Recitative 24

Thou precious Son of God,
Thou hast for me now
Heaven opened wide.
And through thy humble life
The light of blessedness o'er us now brought.
Since thou now, thou alone,
The Father's keep and throne,
Because thou didst love us, relinquished.
We would in turn as well
For this within our hearts now hold thee.

5. Chorale 25

Today be opens new the door
To that fair paradise;
The cherub stands no more in front,
God be laud, grace and praise.

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. Récitatif

Ô toi, précieux fils de Dieu,
Tu m'as ouvert
Les portes du ciel à présent
Et par l'humilité
Tu as réussi à ouvrir la voie à la lumière du salut éternel.
Puisque tu as été abandonné tout seul
Sans la forteresse ni le trône du Père
Par amour à notre encontre,
Nous voulons te prendre aussi
Dans nos cœurs pour cette raison.

5. Choral

Aujourd'hui il ouvre à nouveau la porte
Du beau paradis,
Le chérubin ne se trouve plus devant,
Dieu soit loué, louange et gloire.

4. Recitativo

Oh caro Hijo de Dios,
Ahora me has
Abierto el Cielo
Y a través de tu humillación,
Has logrado la luz de la bienaventuranza.
Puesto que sólo por amor a nosotros,
El castillo paterno y el trono,
Has abandonado,
Queremos a cambio
Acogerte en nuestro corazón.

5. Coral

Ahora abiertas están de nuevo
Las puertas del hermoso paraíso,
El querubín no está más de guardia,
Loado sea Dios, honrado y alabado.

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

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens BWV 148

Entstehung: unbekannt, vielleicht zum 19. September 1723 oder zum 23. September 1727
Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis
Text: Enge Beziehungen zum Gedicht „Weg, ihr irdischen Geschäfte“ von Christian Friedrich Henrici (Picander) in: „Sammlung Erbaulicher Gedancken auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage“, Leipzig 1724/25. Satz 1: Psalm 29,2. Satz 6 untextiert überliefert, Melodie „Auf meinen lieben Gott“, Johann Regnart 1576
Gesamtausgaben: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

Wie soll der Mensch den Sabbat heiligen? Jenen Tag, an dem Gott, dem Schöpfungsbericht der Bibel zufolge, von seiner Arbeit ausruhte? In der globalisierten Arbeitswelt wird eine Aussage wie „Wie heilig und wie teuer ist, Höchster, deine Sabbatsfeier“ (Satz 3) mehr und mehr in Frage gestellt. Um dieses Problem, das Bachs Musik eine zusätzliche aktuelle Dimension verleihen könnte, geht es in der Kantate freilich nicht. Vielmehr nimmt der Text die Frage zum Ausgang, ob am Sabbat wenigstens gute Werke getan werden dürfen. Das Evangelium des Sonntags (Luk. 14, 1-11) hatte vom Disput über die Heilung eines Wassersüchtigen durch Jesus am Sabbat berichtet. Die wahre Ruhe, zu diesem Schluß kommt der Text, ist die Versenkung des Menschen allein in Gott.

Die Herkunft und Entstehung dieses Textes ist nicht gesichert und läßt deshalb nur alternative Vermutungen über die Enstehung der Kantate zu. Auffällig sind die Ähnlichkeiten zu dem im Kopf genannten, 1725 veröffentlichten Gedicht Picanders. Sollte es sich beim Kantatentext um eine Vor- oder Urfassung des Gedichtes handeln, ist die Kantate Bachs erstem Leipziger Jahrgang zuzuordnen; sollte Picander sein Gedicht später in den Kantatentext umgeformt haben, wäre die Kantate frühestens 1727 oder später entstanden.

Deutlich zu erkennen ist jedoch, daß Bach die festliche instrumentale Besetzung der Kantate mit Trompete und drei Oboen dem Text entnimmt, und zwar dem eingangs fomulierten Bild vom „Herrn im heiligen Schmuck“. Die Trompete stellt im Vorspiel zum Eingangschor an erster Stelle das thematische Material vor, setzt sofort nach der homophonen, ersten Präsentation des Textes diese Motivik fort, überhöht damit auch den zweiten homophonen Abschnitt und spielt in den beiden kurzen Chorfugen eine zusätzliche, fünfte Stimme. Der damit vorbereiteten „Freude“ im heiligen Haus, dem „Eilen“ dorthin sowie dem „frohen Getöne“ gibt Bach im folgenden Satz Ausdruck durch den konzertanten Charakter, den das Duett von Solo-Violine und Tenor hervorruft.

Danach schlägt die Kantate mystische Töne an: in dem streicherbegleiteten Alt-Rezitativ (Nr.3), das mit dem uralten Gedanken der symbolischen Vermählung „Gott in mir“ schließt. In der von den drei Oboen festlich eingekleideten Sopran-Arie Nr. 4 verzichtet Bach beim Einsatz der Gesangsstimme häufig auf den Continuo-Baß - ein Zeichen für die Lösung der Seele von den irdischen Dingen. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ in der Matthäus-Passion BWV 244 (Satz 49, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74). Der textlos überlieferte Schlußchoral wird in dieser Aufnahme, dem Vorschlag Werner Neumanns folgend, mit dem Text der 6. Strophe des Liedes „Auf meinen Lieben Gott“ (Lübeck vor 1603) gesungen.

*

Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149

Entstehung: zum 29. September 1729 (oder 1728?)
Bestimmung: Michaelisfest
Text: Picander 1728. Satz 1: Psalm 118, 15-16. Satz 7: Strophe 3 des Liedes „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" von Martin Schalling (1569)
Gesamtausgaben: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Drei Kantaten haben sich erhalten, die Bach für das im 18. Jahrhundert noch wichtige Fest des Erzengels Michael komponierte: Die vorliegende BWV 149, „Herr Gott, dich loben alle wir" BWV 130 (Vol. 41) und „Es erhub sich ein Streit" BWV 19 (Vol. 6; zum Fest an sich vgl. die dortigen Einführungstexte). Dazu kommt das Fragment „Nun ist das Heil und die Kraft" BWV 50 (Vol. 17). Für zwei dieser Kantaten hat Bach auf einen Text Picanders zurückgegriffen, nämlich BWV 19 und die vorliegende. Hier ist die Ähnlichkeit der Motive unverkennbar, insbesondere die im reformatorischen Denken ansonsten weniger zentrale Rolle der Engel als Mittler zwischen Gott und den Menschen. Im Schlußchoral dieser Kantate werden die Engel, gleichsam als Konsequenz aus dem siegreichen Kampf gegen den Satan, gebeten, die Seele in den Himmel zu tragen – ähnlich wie am Schluß der Johannes-Passion (BWV 245, Vol. 75). In der zuvor komponierten Kantate BWV 19 hatte Bach die Melodie dieses Liedes der Tenor-Arie „Bleibt,ihr Engel, bleibt bei mir" (Nr. 5) als instrumentales Zitat beigegeben – die Auflösung des „theologischen Ratespiels", der Suche nach dem passenden Text also, liefert er hier.

Der Eingangschor ist eine Parodie des Schlußsatzes der Jagdkantate BWV 208 (Vol. 65). Die Hörner ersetzt Bach durch Trompeten und Pauken; der Chorsatz wird, dem Text „Freude" entsprechend, melismatisch erweitert und, dem Bibelwort als Textgrundlage angemessen, polyphon aufgelockert. Von „Kraft und Stärke" handelt die folgende Baß-Arie; sie wird durch entsprechend ausgreifende Motivik bewegt. In der Sopran-Arie Nr. 4 manifestieren sich Glaube und Überzeugung im festen Rhythmus, gelöste Fröhlichkeit im tänzerischen Charakter. Und Bach findet großartige musikalische Bilder auf Texte wie „Wenn ich schlafe, wachen sie" – tiefe Führung der Stimme, Herabfahren der Streicher als Symbol des Engelsschutzes – oder „Tragen sie mich auf den Händen" – allmähliche, aber stetige Aufwärtsbewegung, wie sie auch die Schlußzeile des folgenden Rezitativs bekräftigt.

Der letzten Arie (Nr. 6) dieser Kantate gibt Bach einen munter-hüpfenden Charakter. Und er verwendet das Fagott als Solo-Instrument – eine echte Rarität!. Beides muß sich bei Bach aus Gedanken des Textes herleiten lassen. Ein abgedunkeltes Abbild der Nacht, eine Aufforderung zum Wachbleiben? Dies versucht auch das eng verbundene Duett der Wächter, bevor im Schlußchoral vom „Schlafkämmerlein" die Rede ist. Hier wird der Hörer erneut Zeuge von Bachs Kunst des Choralsatzes. Die Grundtonart C-Dur mutiert auf die Worte „Am letzten End" (in Tenor und Baß) nach Fis – dem „Diabolus in musica". „Qual und Pein" lösen in den beiden genannten Stimmen Bewegung aus, gipfelnd im „Diabolus" im übermäßigen Abstand. „Vom Tod erwecke mich" findet Ausdruck in einer aufwärtsstrebenden Tenor-Linie. Schließlich kommt es zu einer kaum mehr erwarteten, aber formal und inhaltlich begründeten Wirkung, wenn Bach die Trompeten und Pauken in den beiden letzten Takten das Wort „ewiglich" mit einem Tusch überhöhen läßt.

*

Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150

Entstehung: um 1708/10 (oder früher?)
Bestimmung: unbekannt
Text: Dichter unbekannt. Sätze 2, 4 und 6: Psalm 25, 1, 2, 5 und 15
Gesamtausgaben: BG 30: 303 – NBA I/41

Diese Kantate ist zu den Frühwerken Bachs in dieser Gattung zu zählen. Die fehlende handschriftliche Überlieferung hat zudem immer wieder zu Zweifeln an ihrer Echtheit geführt. Vielleicht haben wir es sogar mit Bachs erster Kantate überhaupt zu tun. Sie könnte bereits in Arnstadt entstanden sein, wo Bach wahrscheinlich verpflichtet war, auch Figuralmusik aufzuführen (dazu Christoph Wolff, Die Welt der Bach-Kantaten I, S. 19 ff), und könnte ebenso, wie Martin Petzoldt sehr plausibel vermutet (Bachstätten aufsuchen, Leipzig 1992, S. 135 ff.), am Sonntag Jubilate, dem 19. April 1708, in Mühlhausen wieder zur Aufführung gekommen sein.

Wie die meisten der frühen Kantaten Bachs beginnt auch dieses Stück mit einer instrumentalen Sinfonia, in der das Instrumentarium (zwei Violinen, keine Viola, Fagott als Blasinstrument) sowie das musikalische Material und der Grundaffekt des folgenden Chorsatzes vorgestellt wird. Dieser zeigt sich zuerst im „passus duriusculus", einer chromatisch absteigenden Linie, die zusammen mit einem vorausgehenden Oktavsprung aufwärts den Gedanken des Textes ausdrücken. Für die weiteren Textabsätze findet Bach andere Motive, sodaß dieser Satz die für Bachs frühe Kantaten typische Kleinteiligkeit erhält. Die folgende Sopran-Arie (Nr. 3) wird von den Streichern begleitet; für die Worte „Toben, Kreuz, Sturm und andre Proben" wählt Bach abbildende Figuren. Zur Andeutung eines *Da Capo*, der Grundform der barocken Arie also, kommt es bei der Wiederaufnahme des Streicherritornells zum Schluß.

Der folgende Chorsatz (Nr. 4) folgt wieder dem Muster der abschnittsweise aneinandergereihten Komposition. Den Text betonen die vom Baß ausgehende, in den Violinen gipfelnde, aufwärtsstrebende Linie zu Beginn („Leite mich in deiner Wahrheit") sowie langgehaltene Töne („Harre!"). Ein bewegter Continuobaß mag im folgenden Chorsatz die Winde abbilden, vor denen die Zedern Ungemach empfinden; wie ein Echo bleibt am Ende das Fagott allein. Die Form Präludium und Fuge (unterstützen die vielen Tonrepetitionen und Oktavsprünge den Begriff „stets"?) faßt den folgenden Chorsatz, bevor die Kantate in Form einer Ciacona, einem Variationssatz über gleichbleibendem Baß zu Ende geht; das Thema dieser Chaconne liegt dem Finale der vierten Sinfonie des Bach-Verehrers Johannes Brahms zugrunde.

*

Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151

Entstehung: zum 27. Dezember 1725
Bestimmung: 3. Weihnachtstag
Text: Georg Christian Lehms 1711. Satz 5: Strophe 8 des Liedes „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" von Nikolaus Herman (1560).
Gesamtausgaben: BG 32: 3 – NBA I/3

Geringer Umfang und Besetzung dieser Kantate tragen dem Umstand Rechnung, daß am 3. Weihnachtstag selbst im kirchenmusikalisch so reichlich versorgten Leipzig auch bescheidenere Mittel ihren Zweck erfüllen konn-

ten; kurioserweise wird der Eingangssatz dieser Kantate auch in unserer Zeit aufführungspraktischen Erwägungen dienstbar gemacht, indem er Aufführungen der ersten drei Teile des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 verlängern und den dort ansonsten wenig in Erscheinung tretenden Solo-Sopran beschäftigen hilft.

Von einer minderen Kompositionsleistung Bachs kann hingegen keine Rede sein. „Süßer Trost", der einleitende Gedanke, findet Ausdruck in der reich verzierten Flöten-Solostimme und im ruhig-gesetzten *molt'adagio*-Charakter, dem die bewegte, koloraturenreiche Freude des *vivace*-Mittelteils entgegentritt. Das andere Solo-Instrument, die Oboe d'amore, führt in der zweiten Arie (Nr. 3) dieser Kantate die zusammen mit den Streichern gebildete, obligate Instrumentalstimme an. Tritt die Alt-Stimme hinzu, schweigen Violinen und Violen. Man könnte daran denken, daß Bach durch die Beschränkung in Fülle den im Text angesprochenen Gegensatz „Armut-Reichtum" darstellen wollte. Dieser Konzentration der Botschaft des christlichen Weihnachtsfestes verleiht der Schlußchoral, mit Blick aufs Paradies, eine zusätzliche, hoffnungsvolle Perspektive.

Bring to the Lord honour for his name's sake
BWV 148

Composed for: unknown, perhaps 19 September 1723 or 23 September 1727
Performed on: 17th Sunday after Trinity
Text: Closely connected with the hymn "Weg, ihr irdischen Geschäfte/*Away you earthly tasks*" by Christian Friedrich Henrici (Picander) in: "Sammlung Erbaulicher Gedancken auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage/*Collection of Edifying Thoughts for normal Sundays and Feastdays*", Leipzig 1724/25. 1st movement: Psalm 29, verse 2, 6th movement, traditionally without words, melody "Auf meinen lieben Gott/*To my dear God*", Johann Regnart 1576
Complete editions: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

ENGLISH

How should man keep the Sabbath holy, the day on which – according to the story of the creation in the bible – God rested from his labours? In the global working environment, a statement like " Wie heilig und wie teuer ist, Höchster, deine Sabbatsfeier /*How holy and precious is, Master, this thy Sabbath feast day*" is being questioned more and more (movement 3). This cantata is admittedly not about this problem, i.e. that Bach's music might contain an aspect of modern relevance, but rather about the libretto using the question as a starting point, as to whether at least good works should be allowed to be performed on the Sabbath. The gospel for Sunday (Luke 14, 1-11) had narrated the dispute over the fact that Jesus healed a person suffering from dropsy on the Sabbath. The libretto comes to the conclusion that true rest is merely contemplation of God by man.

The origin of this libretto is not watertight, and consequently opens up the floodgates to alternative assumptions concerning the origin of the cantata. The similarities to the hymn by Picander, published in 1725, and referred to in the heading, are quite conspicuous. If the cantata libretto were to be a previous or original version of the hymn, this Bach cantata can be classified as originating during his first year in Leipzig. If Picander were to have revised his hymn later to form the cantata libretto, the cantata would have originated in 1727 at the earliest, or later.

What is clearly recognisable, however, is that Bach extracts the festive instrumental composition of the cantata from the libretto with trumpet and three oboes, i.e. the image formed at the beginning of the " Herrn im heiligen Schmuck /*Lord with holy display*". The trumpet introduces the subject-matter first of all, as a prelude to the entry of the choir. It then continues this theme immediately after the homophone, first presentation of the libretto, thus raising the second homophone extract, and plays an additional 'fifth voice' in the two short choral fugues. Bach expresses the "Freude/*gladness*" awaiting in the sacred house, the "Eilen/*hastening*" there and the "frohen Getöne/*sounds of glad music*" in the following movement by the concertante character of the duet of solo violin and tenor.

Then the cantata adopts mystical notes in the string-accompanied contralto recitative (No. 3) that closes with the ancient concept of the symbolic marriage "Gott in mir / *God in me*". In the soprano aria No. 4, accompanied by the florid ornamentation of the three oboes, Bach frequently omits the basso continuo when using the singing voice – symbolising the severing of the soul from earthly things. In this connection it recalls the aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben / *My Redeemer wants to die of love*" in the St. Matthew Passion, BWV 244 (49th

movement, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74). Upon the suggestion of Werner Neumann, the final chorale, which is traditionally libretto-free, will be sung in this recording with the libretto to the 6th verse of the hymn "Auf meinen Lieben Gott / *To my dear God"* (Lübeck before 1603).

*

They sing now of triumph with joy BWV 149

Composed for: 29 September 1729 (or 1728?)
Performed on: Michaelmas
Text: Picander 1728. 1st Movement: Psalm 118, 15-16. 7th Movement: verse 3 of the hymn "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr/*I love thee sincerely, o Lord*" by Martin Schalling (1569)
Complete editions: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Three of the cantatas that Bach composed for the feast of the archangel Michael, which was still considered important in the 18th century, have survived: This one (BWV 149), "Herr Gott, dich loben alle wir/*Lord God, we praise thee ev'ry one* BWV 130 (Vol. 41) and "Es erhub sich ein Streit/*There arose a great strife*" BWV 19 (Vol. 6; in terms of the feast, compare the introductory texts there). The fragment "Nun ist das Heil und die Kraft/*Now is salvation and strength*" has been added, BWV 50 (Vol. 17). Bach resorted to a text by Picander for two of these cantatas, i.e. BWV 19 and this one. Here the similarity of theme is unmistakable, especially the central role of the angel as the mediator between God and man, which was otherwise less central during the Reformation. In the final chorale of this cantata, the angels are bidden to transport the souls heavenwards, as a consequence, as it were, of the victorious struggle against Satan, and is similar to the end of the St. John Passion BWV 245, Vol. 75. In cantata BWV 19, composed beforehand, Bach had assigned the melody of this hymn to the tenor aria " Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir /*Stay thou angels, stay with me*" (No. 5) as an instrumental passage – here he supplies the solution to the "theological guessing game", i.e. the search for the relevant text.

The opening chorus is a parody of the final movement of the *Hunting Cantata* BWV 208 (Vol. 65). Bach used trumpets and timpani as a substitute for the horns; the choral movement has been extended melismatically, according to the libretto – "joy" – and broken up in the polyphonic style, in line with the word of the bible as the basic libretto. The subsequent bass aria deals with "might and power"; it moves along with correspondingly long drawn-out themes. In the soprano aria No. 4, belief and conviction are manifested in the sold rhythm, and a release of joy in the in the dancelike character. Bach also finds magnificent musical images for texts like " Wenn ich schlafe, wachen sie/*At my sleeping, they keep watch*"– deep wielding of the voice, and the descending sound of the string instruments symbolising the angel's protection- or "Tragen sie mich auf den Händen/*In their hands do they support me*" – the gradual but continuous upward move-ment, also reinforcing the final lines of the subsequent recitative.

The last aria (No. 6) of this cantata is given a lively 'hopping' character by Bach. He also uses the bassoon as a solo instrument – a genuine rarity! With both Bach, have to be derived from the ideas in the libretto. A dim portrayal of night, and a request to keep watch? The closely-linked duet by the guards also attempts this, before there is a mention of "Schlafkämmerlein / *resting place*" in the

final chorus. At this point the listener is again provided with evidence of Bach's skill with choral movements. The fundamental C-major key is transposed to the key of F sharp at the words " Am letzten End / *At my last hour*" (in the tenor and bass line)- the "Diabolus in musica". " Qual und Pein / *Woe and pain*" trigger dynamism in both the forgoing voices, culminating in "Diabolus" at augmented intervals. " Vom Tod erwecke mich / *from death awaken me*" is expressed in the tenor line, which is striving upwards. This finally results in a really unexpected yet justified effect in terms of form and content, when Bach allows the trumpets and timpani to underline the words "ewiglich/*eternally*" with a fanfare in the last two bars.

*

For thee, Lord, is my desire BWV 150

Composed for: around 1708/10 (or earlier?)
Performed on: unknown
Text: Writer unknown. 2nd, 4th and 6th movements: Psalm 25, 1, 2, 5 and 15
Complete editions: BG 30: 303 – NBA I/41

This cantata is regarded as one of Bach's earlier works in this genre. Also, the fact that the manuscript has not been handed down repeatedly casts doubt on its authenticity. Perhaps it might even be Bach's very first cantata. It could have originated in Arnstadt where Bach was probably obliged to perform florid ornamental music too (see Christoph Wolff, Die Welt der Bach-Kantaten/*The world of Bach cantatas* I, p. 19 onwards), and could equally, as Martin Petzoldt very plausibly supposes (Bachstätten aufsuchen/*Visiting Bach sites,* Leipzig 1992, p. 135 onwards.), have been performed again for Sunday Jubilate, 19 April 1708, in Mühlhausen.

Like most of Bach's early cantatas, this piece also begins with an instrumental sinfonia (overture), in which the instruments (two violins, no viola, and bassoon as the wind instrument) the musical material, and the basic feel of the subsequent choral movement are introduced. This is shown first of all in the "passus duriusculus", a chromatically descending line, which in conjunction with a preceding jump an octave higher expresses the idea of the libretto. Bach finds other themes for the other paragraphs of text, so that this movement contains the small sections typical of Bach's early cantatas. The subsequent soprano aria (No. 3) is accompanied by the string section; Bach finds figures to depict the words "bluster, cross, storm and other trials". To indicate a *Da Capo*, i.e. the basic form of the baroque aria, it concludes with a resumption of the string ritornello.

The subsequent choral movement (4th) again follows the pattern of the composition, being strung together in a series of sections. The opening line ("Leite mich in deiner Wahrheit/*lead thou me in thy true pathways*"), emanating from the bass, soars upwards, culminating in the violins, and places emphasis on the libretto in conjunction with the longheld notes on the word "harre/*await*!" A dynamic basso continuo possibly represents the winds in the subsequent choral movement, which trouble the cedars; the bassoon is alone at the end like an echo. The prelude and fugue form (do the many repetitions of notes and octave springs "always" support the concept?) takes over the subsequent choral movement, before the cantata finishes in the form of a ciacona, a variation of the movement with the bass remaining the same; the theme of this chaconne forms the basis of the finale of the fourth symphony by Johannes Brahms, a great admirer of Bach.

Comfort sweet, my Jesus comes BWV 151

Composed for: 27 December 1725
Performed on: 3rd day of Christmas
Text: Georg Christian Lehms 1711. 5th movement : verse 8 of the hymn "Lobt Gott, ihr Christen /*Praise God, you Christians one and all*" by Nikolaus Herman (1560).
Complete editions: BG 32: 3 – NBA I/3

The humble scope and 'casting' of this cantata make allowances for the fact that even in Leipzig with such a rich provision of sacred music, more modest means could also be used to fulfil the same purpose on the 3rd day of Christmas; curiously, the opening movement of this cantata is also used in performances nowadays for practical reasons, because it lengthens performances of the first three sections of the Christmas Oratorio BWV 248 and helps to keep the solo soprano occupied, who would not otherwise be very much in evidence.

On the other hand, there is absolutely no evidence to suggest that this Bach composition is of any lesser quality. "Süßer Trost/*Comfort sweet*", the introductory idea, is expressed in the rich coloratura of flute and solo voice and in the quiet arrangement of the *molt'adagio*, which counteracts the dynamic, coloratura-rich joy of the *vivace* middle section. In the second aria (no. 3) of this cantata, the other solo instrument, the oboe d'amore, leads the cultured, obligate instrumental-style voice in conjunction with the string section. When the contralto voice is added, the violins and violas fall silent. With the restriction on 'abundance', it is almost as if Bach wanted to portray the opposite, "the riches of poverty", indicated in the libretto. This concentration on the message of the Christian Feast of Christmas imparts an additional aspect of hope to the final chorus, and the prospect of paradise.

Rendez gloire au nom de l'Eternel BWV 148

Création: date inconnue, probablement vers le 19 septembre 1723 ou le 23 septembre 1727.
Destination: 17ème dimanche après la Trinité.
Texte: on y trouve une étonnante similitude avec le poème «Partez, affaires terrestres» de Christian Friedrich Henrici (Picander) dans le: «Recueil de pensées édifiantes au sujet des dimanches et jours fériés habituels», Leipzig 1724/25. 1er mouvement: psaume 29,2. Pour le 6ème mouvement, nous ne disposons pas de texte, mélodie «À mon Dieu bien-aimé», Johann Regnart 1576
Éditions complètes: BG 30: 237–NBA I/23: 255

Comment l'homme doit-il honorer le sabbat ? Le jour où Dieu, d'après le texte biblique sur la création, se reposait de son travail ? Dans le monde moderne du travail, une phrase telle que «Quelle est la sainteté quel est le prix de ta fête du Sabbat, Très-Haut» (3ème mouvement) est de plus en plus remise en question. Dans cette cantate, il ne s'agit certainement pas de ce problème, et pourtant, la musique de Bach aurait pu y conférer une dimension actuelle supplémentaire. Au contraire, le texte nous confronte avec une question: est-il au moins possible d'accomplir de bonnes actions le jour du sabbat? L'évangile du dimanche (Saint Luc 14, 1-11) rapporte la dispute au sujet d'un hydropique ; Jésus l'avait guéri le jour du sabbat. La véritable sagesse, c'est à cette conclusion que mène le texte, est l'abandon de l'homme seul en Dieu.

Ni l'origine ni la composition de ce texte ne sont établies avec certitude et ne permettent donc que différentes suppositions quant à la composition de la cantate. Ce qui frappe, ce sont les similitudes avec le poème de Picander cité en tête et publié en 1725. Au cas où le texte de la cantate serait une première version ou une version initiale du poème, la cantate serait à situer dans la première année que Bach passa à Leipzig ; mais si Picander a adapté postérieurement son texte à celui de la cantate, cela signifierait que celle-ci a été composée au plus tôt en 1727 ou même ultérieurement.

Toutefois, il est évident que, pour l'instrumentation solennelle de la cantate, utilisant des trompettes et trois hautbois, Bach s'est inspiré du texte, et plus particulièrement du thème du début, celle du «Seigneur dans des ornements sacrés». Dans le prélude du choeur d'introduction, la trompette fait tout d'abord apparaître le matériel thématique, elle s'accroche ensuite à ce motif dès la première ébauche homophone du texte, venant ainsi également souligner le second passage homophone et ajouter une cinquième voix supplémentaire aux deux brèves fugues chorées. Dans le mouvement suivant, Bach exprime le «plaisir» ainsi préparées dans la maison sacrée, la «hâte» de s'y rendre ainsi que la les «accents radieux» par un caractère concertant, celui que confère le duo du violon solo et du ténor.

Ensuite, la cantate entame des notes mystiques: dans le récitatif pour alto (N° 3) accompagné par les instruments à corde, qui se termine par la pensée immémoriale de l'union symbolique «Dieu en moi». Dans l'air du soprano (N° 4) solennellement accompagnée par trois hautbois, Bach renonce souvent à la basse continue dans l'utilisation des voix chantées – un signe que l'âme se dégage de l'élément terrestre. Ce contexte rappelle l'aria «Mon Sauveur souhaite périr d'amour» dans la Passion selon Saint Mathieu BWV 244 (Phrase 49, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74). Dans cet enregistrement, le choral final, normalement sans texte, est chanté en empruntant les paroles de la 6ème strophe du cantique «À mon Dieu bien-aimé» (Lübeck avant 1603), selon l'idée de Werner Neumann.

Des chants de joie célèbrent la victoire BWV 149

Création: vers le 29 septembre 1729 (ou 1728 ?)
Destination: Saint Michel
Texte: Picander 1728. 1er mouvement: psaume 118, 15-16. 7ème movement: 3ème strophe du cantique «Oh Seigneur, je t'aime de tout mon coeur» de Martin Schalling (1569)
Éditions complètes: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Parmi les cantates que Bach a composées pour la fête de l'archange Saint Michel, qui jouait encore un rôle très important au 18ème siècle, trois ont été conservées: Le présente Cantate (BWV 149) «Seigneur Dieu, nous te louons tous» BWV 130 (vol. 41) et «Un conflit s'enflamma» BWV 19 (vol. 6, pour la fête en soi, cf. les textes d'introduction). Vient s'y ajouter le fragment «A présent le salut et la puissance» BWV 50 (vol. 17). Pour deux de ces cantates Bach a utilisé un texte de Picander, à savoir la BWV 19 et la présente. Ici, la similitude des motifs est évidente, notamment le rôle de l'ange en tant que médiateur entre Dieu et l'homme, plutôt peu courant dans la pensée réformatrice. Dans le choral final de cette cantate, en quelque sorte conséquence de la lutte victorieuse contre Satan, les anges sont priés de porter l'âme au ciel – tout comme à la fin de la Passion selon Saint Jean (BWV 245, vol. 75). Dans la cantate BWV 19 composée antérieurement, Bach avait ajouté la mélodie de ce cantique de l'air pour ténor «Restez, vous les anges, restez près de moi» (N° 5), une sorte de citation instrumentale – fournissant donc ici la solution de la «devinette théologique», de la recherche du texte approprié.

Le choral d'introduction est une parodie du mouvement final de la cantate «Seule la chasse joyeuse me convient» BWV 208 (vol. 65). Bach introduit, à la place des cors, des trompettes et des timbales; le choral est commenté – conformément au texte «Joie» – par une paraphrase assouplie par un motif polyphonique, suivant la parole biblique, fondement du texte. L'air pour basse qui suit évoque la «Force et la Puissance»; il doit son élan à un motif de grande envergure. Dans l'aria pour soprano N° 4, la croyance et la persuasion se manifestent par un rythme régulier, l'allégresse insouciante par un caractère dansant. Et Bach compose de merveilleuses images musicales sur des textes tels que «quand je dors, ils veillent» – confié aux voix basses, glissando, des instruments à archet, symboles de la protection angélique – ou «ils me portent sur leurs mains» – mouvements ascendants progressifs mais constants, ainsi que vient le confirmer la dernière ligne du récitatif suivant.

Bach confère au dernier air (N° 6) de cette cantate un caractère vivant et sautillant. Et il utilise le basson comme instrument solo – une véritable exception! Dans les deux cas, Bach s'est certainement inspiré de la pensée du texte. Une image ténébreuse de la nuit, une invitation à veiller? Il tente ceci également dans le duo des veilleurs, qui suit immédiatement, s'y essaie également, avant qu'il ne soit question de «petite chambre» dans le choral final. Ici, l'auditeur est à nouveau le témoin du grand talent dont Bach a toujours fait preuve dans le mouvement choral. D'ut majeur, la tonalité de base, sur les mots «A l'heure suprême» (pour le ténor et la basse) il évolue vers le fa dièse – le «Diabolus in musica». Dans les deux voix évoquées, le «tourment et la peine» provoquent un mouvement, parvenant à leur apogée dans le «Diabolus» avec un intervalle excessif: «Rescuscite-moi de la mort» trouve son expression dans une ligne ténor ascendante. C'est alors qu'est introduit un effet que personne n'attendait plus, mais qui se justifie au point de vue de la forme et du contenu, lorsque Bach donne aux trompettes et aux timbales un léger *sforzando* au mot «éternellement» dans les deux dernières mesures.

Je me languis de toi Seigneur BWV 150

Création: vers 1708/10 (ou à une date antérieure ?)
Destination: inconnue
Texte: poète inconnu. 2ème, 4ème et 6ème mouvements: psaume 25, 1, 2, 5 et 15
Éditions complètes: BG 30 : 303 – NBA I/41

Cette cantate est à compter parmi les premières oeuvres que Bach a composées dans ce genre. A défaut d'un legs olographe, un doute a toujours persisté au sujet de son authenticité. Il s'agit peut-être de la toute première cantate de Bach. Elle aurait pu avoir déjà été composée à Arnstadt, où Bach était probablement obligé d'exécuter de la musique figurée (voir à ce sujet Christoph Wolff, Le Monde des Cantates de Bach I, P. 19 et suiv.) et pourrait tout aussi bien, ainsi que le supposait très justement Martin Petzold (Sur les traces commémoratives de Bach, Leipzig 1992, P. 135 et suiv.) avoir été à nouveau exécutée à Mühlhausen le 19 avril 1708, le troisième dimanche après Pâques.

Ainsi que la plupart des premières cantates de Bach, cette oeuvre débute aussi avec un prélude symphonique, dans laquelle sont présentés les instruments (deux violons, pas de viole, un basson comme instrument à vent) ainsi que le matériel musical et l'émotion centrale du choral qui suit. Celle-ci s'exprime principalement dans le «passus duriusculus», une ligne chromatique descendante qui, précédée d'un saut à l'octave supérieure, révèle la pensée du texte. Pour les autres passages de texte, Bach a trouvé des motifs différents, ce mouvement conserve donc la légèreté typique des premières cantates de Bach. L'air suivant, pour soprano (N° 3), est accompagné par les instruments à archet; pour les mots «se déchaînent la detresse, les tempêtes et autres épreuves», Bach trouve des effets remarquables. Finalement, lorsque les instruments à archet reprennent leur ritournelle, se profile un *Da Capo,* la forme fondamentale de l'air baroque.

Le choral suivant (N° 4) suit à nouveau l'exemple de la composition par passages consécutifs. La ligne ascendante du début («Guide-moi dans ta vérité») partant d'une voix de basse et atteignant son point culminant dans les violons, ainsi que des notes soutenues («j'espère») viennent souligner le texte. Dans le choral suivant, une basse continue animée parvient à imiter les vents devant lesquels fléchissent les cèdres ; à la fin, comme un écho, le basson reste seul. La forme du prélude et de la fugue (les nombreuses répétitions de notes et les sauts d'octave accentuent la notion de «continuité»?) encadre le choral consécutif, avant que la cantate ne s'achève à la manière d'une chaconne, une variation sur basse continue; C'est du thème de cette chaconne que s'est inspiré Johannes Brahms, grand admirateur de Bach, pour le final de sa quatrième symphonie.

*

Ô doux réconfort, Jésus arrive BWV 151

Création: vers le 27 décembre 1725
Destination: 3ème jour de Noël
Texte: Georg Christian Lehms 1711. 5ème mouvement: 8ème strophe du cantique «Louez Dieu, vous les chrétiens» de Nikolaus Herman (1560)
Éditions complètes: BG 32: 3 – NBA I/3

La sobriété de la distribution et du registre instrumental de cette cantate tient compte du fait que, même à Leipzig, si abondamment choyée dans le domaine de la musique sacrée, on se contentait d'oeuvres plus modestes pour le

3ème jour de Noël; ce qui surprend, c'est qu'à notre époque, malgré les considérations de pratique d'exécution moderne, le mouvement d'introduction de cette cantate est encore utilisé pour allonger l'exécution des trois premières parties de l'oratorio de Noël BWV 248 et sollicite ainsi le soprano solo dont les apparitions seraient plutôt rares.

Il n'est, par contre, pas question d'une composition médiocre de Bach. «Ô doux réconfort», la pensée introductrice, s'exprime dans la voix solo de la flûte vivement colorée et dans le caractère paisible et posé du *molt'adagio* auquel s'oppose, au coeur de la partition, la joie vivante et riche en coloratur du *vivace*. Dans le second air (N° 3) de cette cantate l'autre instrument solo, le hautbois d'amour, conduit la ligne mélodique de rigueur, assujettie à celle des cordes. Les violons et les violes se taisent dès que la voix alto s'y joint. On pourrait presque penser que Bach voulait symboliser le contraste évoqué dans le texte «pauvreté-richesse» en limitant l'ampleur. Cette concentration du message de la fête de Noël chrétienne accorde au choral final, en même temps que l'attente du paradis, une perspective supplémentaire, empreinte d'espoir.

Llevad gloria al nombre del Señor BWV 148

Génesis: desconocido, quizás para el 19 de septiembre de 1723 ó para el 23 de septiembre de 1727
Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: estrecha relación con el poema "Alejáos, asuntos terrenales" de Christian Friedrich Henrici (Picander) en: "Colección de pensamientos edificantes para los domingos y festivos habituales", Leipzig 1724/25. Movimiento 1: salmo 29,2. Movimiento 6 transmitido sin texto, melodía "En mi amado Dios", Johann Regnart 1576
Ediciones completas: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

¿Cómo habrá de santificar el hombre al sábado, ese día en el que Dios descansó de su labor según el relato bíblico de la creación? En el mundo globalizado del trabajo se pone cada vez más en tela de juicio una afirmación como la siguiente: "¡Qué santa y qué valiosa es, Altísimo, Tu Fiesta sabática!" (movimiento 3). Desde luego, en esta cantata no se pretende dilucidar esta cuestión que podría tener una dimensión adicional de actualidad en la música de Bach. Por el contrario, el texto toma como punto de partida la cuestión de si en sábado pueden hacerse obras buenas por lo menos. El Evangelio del domingo (Lucas 14, 1-11) había relatado la disputa en torno a la curación de un hidrópico por obra de Jesús en un sábado. El verdadero descanso es la inmersión del ser humano únicamente en Dios. Esta es la conclusión a la que llega el texto.

No está garantizado el origen ni la procedencia de este texto, y por eso únicamente permite enunciar suposiciones alternativas sobre el origen de esta cantata. Llaman la atención las semejanzas con el poema de Picander citado más arriba, que se publicó en 1725. Si el texto de la cantata consistía en una versión anterior u original del poema, habrá que atribuir la cantata al primer curso de Bach en Leipzig; si Picander reformó posteriormente el poema en el texto de la cantata, ésta habría sido compuesta como muy pronto en 1727 ó incluso más tarde.

Sin embargo, queda muy claro que Bach toma del texto la festiva cobertura instrumental de la cantata con una trompeta y tres oboes, basándose en la imagen formulada al principio del "Señor en su hermoso santuario". La trompeta presenta primeramente el material temático en el preámbulo del coro de entrada, continuando inmediatamente después de la primera presentación homófona del texto este conjunto de motivos, con lo cual viene a reforzar también el segundo fragmento homófono y a interpretar en las dos breves fugas corales una quinta voz adicional. En el siguiente movimiento Bach da expresión a la "alegría" así preparada, que reina en la casa santa, así como al "Yo me doy prisa" para ir hacia ella, y al "los alegres sones", sirviéndose del carácter concertante que provoca el dueto del solo de violín y el tenor.

A continuación la cantata entona unas notas místicas: en el recitativo de contralto acompañado de instrumentos de arco (nº 3) que termina con la primitiva idea del matrimonio simbólico "Dios en mí". En el aria de soprano número 4 tan solemnemente ataviada por los tres oboes, Bach renuncia frecuentemente al bajo continuo cuando utiliza la voz cantora, lo que representa un signo del desprendimiento del alma respecto a las cosas terrenales. Recordemos en este contexto el aria "Por amor quiere morir mi Salvador" contenida en la Pasión según san Mateo BWV 244 (movimiento 49, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74). El coral de cierre que se nos ha transmitido sin texto se canta en esta grabación – siguiendo la propuesta de Werner Neumann – con el texto de la sexta estrofa del cántico "En mi amado Dios" (Lübeck antes de 1603).

Se canta con alegría por la victoria BWV 149

Génesis: para el 29 de septiembre de 1729 (ó de 1728?)
Destino: fiesta de San Miguel Arcángel
Texto: Picander 1728. Movimiento 1: salmo 118, 15-16. Movimiento 7: estrofa 3 del cántico "Te amo de corazón, oh Señor" de Martin Schalling (1569)
Ediciones completas: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Se han conservado tres cantatas que Bach compuso para la festividad – todavía importante en el siglo XVIII – de San Miguel Arcángel: La presente cantata (BWV 149) "Señor Dios, a Ti todos te alabamos" BWV 130 (vol. 41) y "Tuvo lugar una lucha" BWV 19 (vol. 6; sobre la festividad en sí misma remitimos a los correspondientes textos introductorios). A ello se añade el fragmento "Son ahora la salvación y la fuerza" BWV 50 (vol. 17). Para dos de estas cantatas recurrió Bach a un texto de Picander, a saber: para la que nos ocupa y para la BWV 19. Aquí es inconfundible la similitud de los motivos, especialmente el papel de los ángeles como mediadores entre Dios y los hombres (que por lo demás no ocupa un puesto central en el pensamiento de la Reforma). En el coral final de esta cantata y como consecuencia inmediata de su victoriosa lucha contra Satán se suplica a los ángeles que lleven el alma al cielo... como se hace al final de la Pasión según San Juan (BWV 245, vol. 75). En la cantata previamente compuesta, BWV 19, Bach añadió como cita instrumental la melodía de este cántico al aria de tenor "Quedáos, ángeles, quedáos conmigo" (nº 5), con lo que aporta la solución del "misterio teológico" de la búsqueda del texto adecuado.

El coro de entrada es una parodia del movimiento final de la cantata de caza BWV 208 (vol. 65). Bach sustituye las trompas por trompetas y timbales; el movimiento coral se amplifica melismáticamente como corresponde al texto – "alegría" – asignándose a las palabras bíblicas como base textual dándole un atractivo polifónico. En la subsiguiente aria para bajo se habla del "la fuerza y poder"; este aria se ve impulsada por el correspondiente conjunto de motivos a punto de aplicación. En el aria de soprano número 4 se manifiestan la fe y el convencimiento en el ritmo firme, mientras que el júbilo desenfadado lo hace con un cierto carácter de danza. Y Bach encuentra grandiosas figuras musicales que colocar a textos como "cuando duermo vigilan", aportando una profunda conducción de las voces, una exaltación de los instrumentos de arco como símbolo de la protección angélica... o el que dice "De la mano me Ilevan" aplicando un movimiento ascendente paulatino pero ininterrumpido, tal como aparece en trazos más reforzados en el verso final del recitativo siguiente.

Al aria número 6, última de esta cantata, imprime Bach un carácter exultante y animado utilizando el fagot como instrumento para solo, circunstancia que constituye una auténtica rareza. Ambas cosas deben ser en Bach consecuencias derivadas del texto. Una imagen oscurecida de la noche, tal vez la exigencia de mantenerse en vigilia: esto es lo que intenta a su vez el dueto íntimamente relacionado con la idea de los guardianes, antes de mencionarse en el coral final el "dormitorio". Aquí vuelve a ser el oyente testigo del arte bachiano del movimiento coral. La tónica en do mayor experimenta un cambio ante las palabras "al final de los dios" (en el tenor y en el bajo) para pasar a fa sostenido – al "Diabolus in musica". "Tormentos y penas" vienen a desencadenar en las dos voces citadas un movimiento que culmina en el "Diabolus" a una distancia exagerada. "de la muerte resucíta me" halla su expresión en una línea ascendente de tenor. Por último se produce un efecto ya apenas esperable pero que tenía

su fundamento en el fondo y en la forma, cuando Bach hace que las trompetas y los timbales de los dos últimos compases enfaticen con un toque muy marcado la expresión "eternamente".

*

De Ti, Señor, tengo añoranza BWV 150

Génesis: hacia 1708/10 (ó tal vez antes)
Destino: desconocido
Texto: poeta desconocido. Movimientos 2, 4 y 6: salmo 25, 1, 2, 5 y 15
Ediciones completas: BG 30: 303 – NBA I/41

Esta cantata se cuenta entre las obras tempranas de Bach dentro de este género. La ausencia de tradición escrita ha dado pábulo reiteradamente a ciertas dudas sobre su autenticidad. Tal vez nos encontremos incluso ante la primera de todas las cantatas de Bach. Hasta podría tener su origen en Arnstadt, donde al parecer Bach estaba obligado a componer también música figurativa (cfr. a este respecto Christoph Wolff, El mundo de las cantatas de Bach I, pág. 19 ss), y así mismo podría haberse interpretado otra vez – tal como plausiblemente sospecha Martin Petzoldt (A la búsqueda de los lugares de Bach, Leipzig 1992, pág. 135 ss.) – en el domingo Jubilate, 19 de abril de 1708, en Mühlhausen.

Igual que la mayoría de las primeras cantatas de Bach, también esta pieza comienza con una sinfonía instrumental en la que se presenta el instrumental (dos violines, ninguna viola y un fagot como instrumentos de aire) y el material musical junto con el afecto básico del movimiento coral siguiente. Este instrumental se manifiesta ante todo en el "passus duriusculus", una línea cromáticamente descendente que junto a un intervalo de octava precedente expresa la idea contenida en el texto. Para los pasajes siguientes del mismo encuentra Bach otros motivos, de modo que este movimiento exhibe el típico fraccionamiento de las primeras cantatas de Bach. La siguiente aria de soprano (nº 3) va acompañada de instrumentos de arco; para las palabras "furia, de la tormenta de mi gruz y ottas pruebas" encuentra Bach figuras alegóricas. A la indicación de un *Da Capo*, la forma básica del aria barroca, se llega al final con la recuperación del ritornello de instrumentos de arco.

El siguiente movimiento coral (nº 4) vuelve a seguir el modelo de la composición seriada consecutivamente tramo a tramo. Acentúan el texto tanto la línea ascendente que parte del bajo y culmina en los violines al comienzo ("Guíame en tu verdad"), así como las notas de larga duración "espero". Un enérgico bajo de continuo puede venir a representar en el siguiente movimiento coral los vínculos ante los que se sienten incómodos los cedros; como un eco se mantiene al final el fagot en solitario. La forma de preludio y fuga (¿sirven de apoyo las numerosas reiteraciones tonales y los intervalos de octava al concepto "permanentemente"?) envuelve al movimiento coral siguiente antes de que la cantata finalice en forma de Ciacona o movimiento de variación sobre el bajo que se mantiene inalterado; el tema de esta chacona sirve de base para el final de la cuarta sinfonía del gran admirador de Bach que fue Johannes Brahms.

*

Dulce consuelo, llega mi Jesús BWV 151

Génesis: para el 27 de diciembre de 1725
Destino: tercera jornada de Navidad
Texto: de Georg Christian Lehm 1711. Movimiento 5: estrofa octava del cántico "Alabad a Dios, cristianos, todos a una" de Nikolaus Herman (1560).
Ediciones completas: BG 32: 3 – NBA I/3

La poca extensión y la escasa cobertura de esta cantata confirman el hecho de que el tercer día de Navidad pudieran cumplirse los objetivos utilizando unos medios bien modestos, incluso en aquella ciudad de Leipzig tan profusamente equipada en cuanto a música sacra se refiere; por curioso que parezca, el movimiento de entrada de esta cantata se ha servido, hasta en nuestros días, de consideraciones prácticas acerca de su interpretación, contribuyendo así a prolongar las consideraciones de las tres primeras partes del Oratorio de Navidad BWV 248 y a dar cobertura al solo de soprano que tan pocas veces hace su aparición.

Pero esto no significa que podamos hablar de un menor rendimiento de Bach como compositor. "Dulce consuelo", que es la idea introductoria, halla su expresión en la voz de solo de flauta ricamente engalanada, y en el carácter tranquilo y reposado del *molt'adagio* con el que contrasta la jubilosa alegría tan abundante en cromatismo, de la pieza central vivace. El otro solo instrumental, el oboe d'amore, nos introduce en la segunda aria (nº 3) de esta cantata ante la voz instrumental obligada y formada junto con los instrumentos de arco. Al añadirse la voz de contralto, callan los violines y las violas. Podríamos pensar que Bach pretendía representar mediante la limitación de la plenitud, el antagonismo riqueza-pobreza a que alude el texto. A esta concentración del mensaje de las cristianas fiestas de Navidad imprime el coral final una perspectiva adicional cargada de esperanza con la mirada puesta en el Paraíso.

Vol. 47

Kantaten • Cantatas

BWV 152-155

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 152: Südwest-Tonstudio, Stuttgart. BWV 153, 154: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg. BWV 155: Sonopress Tontechnik, Gütersloh

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 152-155), Wolfram Wehnert (BWV 155)

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 152: März/April 1976. BWV 153,154: September 1978. BWV 155: Februar 1971

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

English translation: Dr. Miguel Carazo & Association
Traduction française: Dr. Miguel Carazo & Association
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Tritt auf die Glaubensbahn *BWV 152 (18'45)*

Walk on the road of faith • Engage-toi sur la voie de la foi • Emprende el camino de la fe

Arleen Augér - soprano • Wolfgang Schöne - basso • Hartmut Strebel - Flauto dolce • Günther Passin - Oboe • Adelheid Souchay - Viola d'amore • Alfred Lessing – Viola da Gamba • Friedemann Schulz - Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

Schau, lieber Gott, wie meine Feind *BWV 153 (15'01)*

Behold, dear God, how all my foes • Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis • Mira, amado Dios, cómo mis enemigos

Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Mein liebster Jesus ist verloren *BWV 154 (15'49)*

My precious Jesus now hath vanished • Mon Jésus bien-aimé est perdu • Mi amado Jesús se ha perdido

Ann Murray - alto • Aldo Baldin - tenore • Walter Heldwein - basso • Allan Vogel – Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Mein Gott, wie lang, ach lange *BWV 155 (13'03)*

My God, how long, how long then • Mon Dieu, combien de temps encore • Mi Dios cuánto tiempo, cuánto

Ingeborg Reichelt - soprano • Norma Lerer - alto • Friedreich Melzer - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 152 **„Tritt auf die Glaubensbahn“** 18:45

No. 1	Sinfonia	1	3:36
	Flauto dolce, Oboe, Viola d’amore, Viola da Gamba, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 2	Aria (B): Tritt auf die Glaubensbahn	2	3:07
	Oboe, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 3	Recitativo (B): Der Heiland ist gesetzt	3	1:57
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 4	Aria (S): Stein, der über alle Schätze	4	3:58
	Flauto dolce, Viola d’amore, Violoncello, Cembalo		
No. 5	Recitativo (S, B): Es ärgre sich die kluge Welt	5	1:30
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 6	Duetto: Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?	6	4:37
	Flauto dolce, Oboe, Viola d’amore, Viola da Gamba, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		

BWV 153 **„Schau, lieber Gott, wie meine Feind“** 15:01

No. 1	Choral: Schau, lieber Gott, wie meine Feind	7	0:57
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 2	Recitativo (A): Mein liebster Gott, ach laß dichs doch erbarmen	8	0:43
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 3	Arioso (B): Fürchte dich nicht, ich bin mit dir	9	2:00
	Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 4	Recitativo (T): Du sprichst zwar, lieber Gott	10	1:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo		
No. 5	Choral: Und ob gleich alle Teufel	11	1:03
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 6	Aria (T): Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter	12	2:33
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 7	Recitativo (B): Getrost! mein Herz	13	1:51
	Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 8	Aria (A): Soll ich meinen Lebenslauf	14	2:26
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo		
No. 9	Choral: Drum will ich, weil ich lebe noch	15	1:46
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo		

BWV 154 **„Mein liebster Jesus ist verloren“** 15:49

No. 1	Aria (T):	Mein liebster Jesus ist verloren	16	1:59
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (T):	Wo treff ich meinen Jesum an	17	0:41
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Choral:	Jesu, mein Hort und Erretter	18	1:02
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (A):	Jesu, laß dich finden	19	3:31
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II+ Viola unisono			
No. 5	Arioso (B):	Wisset ihr nicht, daß ich sein muß	20	1:37
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (T):	Dies ist die Stimme meines Freundes	21	2:17
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Aria (Duetto A, T):	Wohl mir, Jesus ist gefunden	22	3:44
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Choral:	Meinen Jesum laß ich nicht	23	0:58
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 155 **„Mein Gott, wie lang, ach lange“** 13:03

No. 1	Recitativo:	Mein Gott, wie lang, ach lange?	24	2:01
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (Duetto A, T):	Du mußt glauben, du mußt hoffen	25	4:35
	Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (B):	So sei, o Seele! sei zufrieden!	26	2:27
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (S):	Wirf, mein Herze, wirf dich noch	27	2:58
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Ob sichs anließ, als wollt er nicht	28	1:02
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

Total Time BWV 152-155 62:38

BWV 152

1. Sinfonia

2. Aria

Tritt auf die Glaubensbahn!
Gott hat den Stein geleget,
Der Zion hält und träget,
Mensch! Stoße dich nicht dran!
Tritt auf die Glaubensbahn!

3. Recitativo

Der Heiland ist gesetzt
In Israel zum Fall und Auferstehen!
Der edle Stein ist sonder Schuld,
Wenn sich die böse Welt
So hart an ihm verletzt,
Ja, über ihn zur Höllen fällt,
Weil sie boshaftig an ihn rennet
Und Gottes Huld und Gnade nicht erkennet!
Doch selig ist
Ein auserwählter Christ,
Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget,
Weil er dadurch Heil und Erlösung findet.

4. Aria

Stein, der über alle Schätze,
Hilf, daß ich zu aller Zeit
Durch den Glauben auf dich setze
Meinen Grund der Seligkeit
Und mich nicht an dir verletze,
Stein, der über alle Schätze!

1. Sinfonia 1

2. Aria 2

Walk on the road of faith,
God hath the stone established
Which holds and beats up Zion;
Man, stumble not thereon!
Walk on the road of faith!

3. Recitative 3

The Savior is in charge
In Israel o'er fall and resurrection.
The noble stone doth bear no fault
Whene'er the wicked world
So hard on it is dashed,
Yea, over it to hell doth fall,
For it with spite into it runneth
And God's own grace and mercy won't acknowledge!
But blessed is
The chosen man of Christ,
Who on this cornerstone his faith's foundation layeth,
For he thereby health and redemption findeth.

4. Aria 4

Stone surpassing ev'ry treasure,
Help that I may for all time,
Through my faith, upon thee stablish
My foudation for true grace
And may not on thee be wounded,
Stone surpassing ev'ry treasure!

1. Sinfonie

2. Air

Engage-toi sur la voie de la foi
Dieu a posé la pierre
Qui tient et porte Sion,
Homme, ne t'y heurte pas!
Engage-toi sur la voie de la foi

3. Récitatif

Le Sauveur est condamné
À tomber et à ressusciter en Israël.
La noble pierre n'en porte pas de faute
Si le monde méchant
Se blesse si douloureusement à elle
Oui, tombe dans l'enfer par elle
Car il se jette sur elle avec méchanceté
Et la faveur de Dieu et la grâce ne connaît pas!
Bienheureux est pourtant
Un chrétien élu
Qui fonde sa foi sur cette pierre d'angle,
Car il trouvera ainsi le salut et la rédemption.

4. Air

Ô pierre, plus précieuse que tous les trésors,
Aide-moi qu'en tout temps
Je mise sur toi ma foi,
Le fondement de ma félicité
Et que je ne me blesse pas contre toi
Ô pierre, plus précieuse que tous les trésors!

1. Sinfonía

2. Aria

Emprende el camino de la fe,
Dios ha colocado la piedra.
Que a Sión sostiene y mantiene.
¡Hombre, no tropieces con ella!
¡Emprende el camino de la fe!

3. Recitativo

EI Salvador fue puesto en Israel
Para su caída y resurrección.
¡La noble piedra no es culpable
Si el mundo malvado
Se hiere tan duramente con ella,
Y hasta cae en el infierno,
Porque malignamente la atropella,
Sin reconocer la misericordia y la gracia de Dios!
Pero bienaventurado
Aquel cristiano elegido,
Que fundamenta su fe en esta piedra angular,
Pues así encuentra redención y salvación.

4. Aria

¡Piedra, superior a todos los tesoros,
Ayúdame a que en todo momento,
Por medio de la fe, deposite en ti
El fundamento de mi bienaventuranza
Y no me lastime contigo!
¡Piedra, superior a todos los tesoros!

5. Recitativo

Es ärgre sich die kluge Welt,
Daß Gottes Sohn
Verläßt den hohen Ehrenthron,
Daß er in Fleisch und Blut sich kleidet
Und in der Menschheit leidet.
Die größte Weisheit dieser Erden
Muß vor den Höchsten Rat
Zur größten Torheit werden!
Was Gott beschlossen hat,
Kann die Vernunft doch nicht ergründen;
Die blinde Leiterin verführt die geistlich Blinden.

5. Recitative

Now angry is the clever world
That God's own Son
Hath left his lofty throne of praise,
Hath self in flesh and blood appareled,
And as a mortal suffers.
The greatest wisdom of this earth must
Before the will of God
The greatest folly seem now.
For what God hath decreed
Can merest reason never fathom;
That blind seductress misleads the blind in spirit.

6. Duetto

Seele
Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?
Jesus
Du mußt dich verleugnen und alles verlassen!
Seele
Wie soll ich erkennen das ewige Licht?
Jesus
Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!
Seele
Komm! lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!
Jesus
Komm, Seele! durch Leiden zur Freude zu gehen!

Seele
Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!
Jesus
Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach!

6. Duet

Soul
How shall I, O lover of souls, now embrace thee?
Jesus
Thou must all abandon and thyself deny thee!
Soul
How shall I perceive then the eternal light?
Jesus
Perceive me with faith and yield not unto spite!
Soul
Come, teach me, O Savior, of earth to be scornful!
Jesus
Come, spirit, through sadness to gladness walk joyful!

Soul
Ah, draw me, Belovèd, I'll follow thee hence!
Jesus
I'll give thee the crown midst grief and offense!

5. Récitatif

Les têtes fortes de ce monde s'irritent
Devant le fait que le Fils de Dieu
Quitte le trône de gloire suprême
Pour se faire chair et sang
Et souffrir avec les hommes.
La plus grande sagesse de cette terre
Doit paraître devant le Conseil suprême
La plus grande folie.
Ce que Dieu a décrété
La raison ne saurait sonder ;
C'est une aveugle qui conduit les esprits aveugles.

6. Duo

Âme
Comment puis-je t'éteindre, bien-aimé des âmes?
Jésus
Tu dois te renier et tout quitter!
Âme
Comment reconnaîtrai-je la lumière éternelle?
Jésus
Reconnais-moi par ta foi et ne t'irrite pas!
Âme
Viens, apprends-moi, Sauveur, à mépriser le monde!
Jésus
Viens, âme, apprends à accéder à la joie
par la souffrance!
Âme
Ah! entraîne-moi, bien-aimé, et je te suivrai!
Jésus
Je t'offrirai la couronne après l'affliction et
l'humiliation.

5. Recitativo

Se fastidia el sabio mundo,
Porque el Hijo de Dios
Abandona el alto sitial,
Se reviste de carne y sangre
Y sufre en su humanidad.
La mayor sabiduría de este mundo,
Ante la voluntad del Altísimo,
Debe convertirse en la mayor ignorancia.
Lo que Dios ha dispuesto,
No podrá la razón sondear;
Cual guía ciega seduce a los ciegos de espíritu.

6. Dueto

Alma
¿Como he de abrazarte, amado de las almas?
Jesús
¡Deberás renegar de ti y abandonar todo!
Alma
¿Cómo reconoceré la luz eterna?
Jesús
¡Reconóceme con fe y no te descorazones!
Alma
¡Ven, enséñame mi Salvador, a despreciar lo terrenal!
Jesús
¡Ven, alma a través del sufrimiento, llegarás
a la alegría!
Alma
¡Oh amado, condúceme, así podré seguirte!
Jesús
¡Te otorgaré la corona tras la congoja y
la infamia!

BWV 153

1. Choral

Schau, lieber Gott, wie meine Feind,
Damit ich stets muß kämpfen,
So listig und so mächtig seind,
Daß sie mich leichtlich dämpfen!
Herr, wo mich deine Gnad nicht hält,
So kann der Teufel, Fleisch und Welt
Mich leicht in Unglück stürzen.

2. Recitativo

Mein liebster Gott, ach laß dichs doch erbarmen,
Ach hilf doch, hilf mir Armen!
Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen,
Und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit

In kurzer Zeit
Den Garaus völlig machen.

3. Arioso

Fürchte dich nicht, ich bin mit dir. Weiche nicht, ich bin dein Gott; ich stärke dich, ich helfe dir auch durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

4. Recitativo

Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
Mir einen Trost in meinem Leiden zu.
Ach, aber meine Plage
Vergrößert sich von Tag zu Tage,

1. Chorale 7

Behold, dear God, how all my foes,
With whom I e'er must battle,
So cunning and so mighty are
That they with ease subdue me!
Lord, if thy grace sustain me not,
Then can the devil, flesh and world
With ease to ruin bring me.

2. Recitative 8

My dearest God, ah, grant me yet thy mercy,
Ah, help me, help this wretch now!
I dwell here now midst very lions and midst serpents,
And they desire for me through rage and cruelty

With no delay
My finish to accomplish.

3. Arioso 9

Fear have thou none, I am with thee. Waver not, I am thy God; I strengthen thee, I also help thee through this the right hand of mine own righteousness.

4. Rectative 10

Thou dost assure, O God, unto my soul's repose,
Encouragement when I in sorrow lie.
Ah, yet is all my torment
From day to day now ever larger,

1. Choral

Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis
Afin que je ne cesse de combattre,
Sont si rusés et si puissants
Qu'ils ont facilement raison de moi!
Seigneur, si ta grâce ne me soutient pas,
Le diable, la chair et le monde
Auront la part facile et causeront ma perte.

2. Récitatif

Mon Dieu bien-aimé, aies donc pitié de moi,
Ah, aide-moi, aide-moi, pauvre créature!
Je vis au milieu de lions et de dragons
Et ceux-ci veulent me donner dans leur fureur
et leur férocité
En un tour de main
Le coup de grâce.

3. Arioso

Ne crains rien, je suis auprès de toi. Ne recule pas, je suis ton Dieu; je suis ta force, je te soutiendrai aussi de ma main droite, main de justice.

4. Récitatif

Certes, tu parles, Dieu bien-aimé, pour apaiser mon âme,
M'apporte réconfort dans ma douleur.
Mais hélas mon tourment
Grandit de jour en jour,

1. Coral

¡Mira, amado Dios, cómo mis enemigos
- Pues que constantemente lucho -
Son tan astutos y poderosos
Que fácilmente me confunden!
Señor, si Tu gracia no me asiste
El diablo, la carne y el mundo
Pronto a la desdicha arrastrarme pueden.

2. Recitativo

¡Mi amado Dios, apiádate,
Ay, ayúdame, ayúdame, miserable de mí!
Aquí no vivo sino entre leones y dragones
Que con ira y maldad quieren

En poco tiempo
Conmigo acabar.

3. Arioso

No temas, que contigo estoy. No cedas, yo soy tu Dios; yo te fortalezco, yo te ayudo también con la mano derecha de mi Justicia.

4. Recitativo

Tú me hablas, amado Dios, para la paz de mi alma,
Para mi consuelo en el sufrimiento.
¡Ay, mas mis miserias
De día en día aumentan,

Denn meiner Feinde sind so viel,
Mein Leben ist ihr Ziel,
Ihr Bogen wird auf mich gespannt,
Sie richten ihre Pfeile zum Verderben,
Ich soll von ihren Händen sterben;
Gott! meine Not ist dir bekannt,
Die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle;
Hilf, Helfer, hilf! errette meine Seele!

For of my foes the toll is great,
My life is now their aim,
Their bows are now for me strung tight,
They aim now all their shafts for my destruction,
I shall at their own hands soon perish;
God! My distress is known to thee,
And all the world is now my den of torture,
Help, Helper, help! Deliver now my spirit!

5. Choral

Und ob gleich alle Teufel
Dir wollten widerstehn,
So wird doch ohne Zweifel
Gott nicht zurücke gehn;
Was er ihm fürgenommen
Und was er haben will,
Das muß doch endlich kommen
Zu seinem Zweck und Ziel.

5. Chorale 11

And though now all the devils
Desire to stand against thee,
Yet shall there be no question
That God would e'er retreat;
What he hath undertaken
And whate'er he desires,
This must at length be finished
To his intent and aim.

6. Aria

Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,
Wallt, ihr Fluten, auf mich los!
Schlagt, ihr Unglücksflammen,
Über mich zusammen,
Stört, ihr Feinde, meine Ruh,
Spricht mir doch Gott tröstlich zu:
Ich bin dein Hort und Erretter.

6. Aria 12

Storm thee, storm, afflictions' tempests,
Rush, ye waters, down on me!
Strike, misfortune's fires,
Fall on me together;
Foes, disturb ye my repose,
If to me God this assure:
I am thy shield and Redeemer.

7. Recitativo

Getrost! mein Herz,
Erdulde deinen Schmerz,

7. Recitative 13

Bear up, my heart,
Endure yet all thy pain,

Car mes ennemis sont si nombreux,
Ma vie est leur cible
Leur arc est tendu et me vise,
Ils dirigent leurs flèches sur moi pour me tuer,
Je suis condamné à mourir de leurs mains;
Dieu ! tu connais ma détresse,
Le monde entier est devenu un enfer de martyre;
Aide-moi, toi qui es secourable, aide-moi, sauve mon âme!

Pues tantos son mis enemigos
Que a mi vida apuntan
Con el arco tenso
Y sus flechas me arrojan para perderme
De modo que me matarán.
¡Dios, mi necesidad conoces,
El mundo entero me es un infierno de martirios,
¡Auxilia mi auxiliador, auxíliame! ¡Salva mi alma!

5. Choral

Et même si tous les diables
Voulaient te résister,
Dieu, sans aucun doute,
Ne reculera pas;
Ce qu'il s'est proposé de faire
Et ce qu'il veut avoir
Doit enfin arriver
À son but et à ses fins.

5. Coral

Y por más que todos los diablos
Quieran oponérsete
Sin duda alguna
Dios no te abandonará;
Cuanto El se propone
Y su voluntad es
Al fin sucederá
Según Su propósito y meta.

6. Air

Déchaînez-vous, tempêtes, déchaînez-vous,
Déferlez sur moi, flots d'affliction!
Battez, flammes du malheur!
Et submergez-moi,
Ennemis, troublez mon repos,
Et pourtant Dieu me réconforte et me dit:
Je suis ton refuge et ton Sauveur.

6. Aria

¡Precipitaos, precipitaos tiempos tormentosos,
Batiros, raudales, contra mí!
Golpeadme
Llamas de la adversidad,
Turbad, enemigos, mi paz,
Que Dios para consuelo me dice:
Tu muralla y Salvador soy.

7. Récitatif

Aie confiance, mon âme!
Supporte ta douleur,

7. Recitativo

¡Consuélate! Corazón mío,
¡Tu dolor resignado sufre,

Laß dich dein Kreuz nicht unterdrücken!
Gott wird dich schon
Zu rechter Zeit erquicken;
Muß doch sein lieber Sohn,
Dein Jesus, in noch zarten Jahren
Viel größre Not erfahren,
Da ihm der Wüterich Herodes
Die äußerste Gefahr des Todes
Mit mörderischen Fäusten droht!
Kaum kömmt er auf die Erden,
So muß er schon ein Flüchtling werden!
Wohlan, mit Jesu tröste dich
Und glaube festiglich:
Denjenigen, die hier mit Christo leiden,
Will er das Himmelreich bescheiden.

And let thy cross not ever crush thee;
God will full soon
In his good time refresh thee;
Remember how his Son,
Thy Jesus, while his year were tender,
Much greater woe did suffer,
When him the raging tyrant Herod
The gravest state of deathly peril
With murder-dealing fists did cause!
He scarce was come to earth then
When he was forced to flee for safety!
So come, with Jesus comfort take
And hold to this with faith:
To ev'ryone who here with Christ shall suffer
Shall he his paradise apportion.

8. Aria

Soll ich meinen Lebenslauf
Unter Kreuz und Trübsal führen,
Hört es doch im Himmel auf.
Da ist lauter Jubilieren,
Daselbsten verwechselt mein Jesus das Leiden
Mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden.

8. Aria 14

Though I must my life's full course
Run neath cross and sorrow's burden,
Yet it shall in heaven end.
There is nought but jubilation,
And there, too, shall Jesus transform all my sadness
To happiest pleasure, to unceasing gladness.

9. Choral

**Drum will ich, weil ich lebe noch,
Das Kreuz dir fröhlich tragen nach;
Mein Gott, mach mich darzu bereit,
Es dient zum Besten allezeit!**

**Hilf mir mein Sach recht greifen an,
Daß ich mein' Lauf vollenden kann,
Hilf mir auch zwingen Fleisch und Blut,
Für Sünd und Schanden mich behüt!**

9. Chorale 15

**Thus will I, while I yet have life,
The cross with gladness bear to thee;
My God, make me for it prepared,
The cross will serve me all my years!**

**Help me my life to meet forthright,
That I my course may run complete,
Help me to master flesh and blood,
From sin and scandal keep me free!**

Ne te laisse pas écraser par ta croix!
Dieu saura te réconforter
En temps voulu;
Son cher Fils,
Ton Jésus, encore à l'âge tendre,
A dû souffrir une bien plus grande détresse,
Car Hérode, ce tyran sanguinaire,
Menaça de ses poings meurtriers
Et l'exposa aux plus graves dangers de mort!
À peine était-il venu au monde,
Il était devenu un fugitif!
Allons, console-toi avec Jésus
Et crois de toute ta foi:
À ceux qui souffrent avec le Christ,
Il offrira le royaume en partage.

No dejes que tu cruz del todo te oprima!
Dios en el tiempo justo
Te consolará;
Su amado Hijo,
Tu Jesús, aún de joven edad
Mayor calamidad hubo de soportar,
¡Pues que a El el iracundo de Herodes
A la extrema opresión de la muerte
Con asesino gesto de su puño condenó!
¡Apenas a la tierra llegado
Ya hubo de ser desterrado!
Así pues con Jesús consuélate
Y firmemente cree:
A quien aquí con Cristo sufre
El en el Reino de los Cielos contentará.

8. Air

Si ma vie se passe
Sous la croix et dans l'affliction,
Tout se terminera au ciel.
Là tout n'est qu'allégresse,
Car Jésus y échangera la souffrance
Contre la félicité, contre les joies célestes.

8. Aria

Si he de llevar una vida
Bajo la cruz y la aflicción,
Estas en el cielo concluirán.
Allí la pura alegría es,
Pues mi Jesús el dolor convierte
En dicha y eterno gozo.

9. Choral

C'est pourquoi je veux puisque je vis encore,
Porter comme toi la croix dans la joie;
Mon Dieu, fais que je sois prêt,
Ceci est toujours pour le meilleur!

Aide-moi à prendre la bonne voie
Afin que je puisse terminer ma course,
Aide-moi aussi à vaincre la chair et le sang,
Protège-moi contre le péché et l'ignominie!

9. Coral

Pues que aún vivo, quiero
Llevar la cruz siguiéndote;
Dios mío para eso prepárame
A la cruz siempre para bien servir.

Haz que mi deber bien cumpla,
Que termine bien mi carrera,
Ayúdame a disciplinar la carne y los huesos
Y del pecado y la vergüenza protégeme.

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

If thou my heart in faith keep pure,
I'll live and die in thee alone;
Jesus, my hope, hear my desire,
O Savior mine, bring me to thee!

BWV 154

1. Aria

Mein liebster Jesus ist verloren:
O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
O Schwert, das durch die Seele dringt,
O Donnerwort in meinen Ohren.

1. Aria 16

My precious Jesus now hath vanished:
O word which me despair doth bring,
O sword which through my soul doth drive,
O thund'rous word, when mine for hearing.

2. Recitativo

Wo treff ich meinen Jesum an,
Wer zeiget mir die Bahn,
Wo meiner Seele brünstiges Verlangen
Mein Heiland, hingegangen?
Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,
Als wenn ich Jesum soll verlieren.

2. Recitative 17

Where shall I, then, my Jesus meet,
Who will show me the way
Whereon my soul's most fervent desiring,
My Savior, hath now journeyed?
No sorrow could me ever touch so deeply
Than if I were to lose my Jesus.

3. Choral

Jesu, mein Hort und Erretter,
Jesu, meine Zuversicht,
Jesu, starker Schlangentreter,
Jesu, meines Lebens Licht!
Wie verlanget meinem Herzen,
Jesulein, nach dir mit Schmerzen!
Komm, ach komm, ich warte dein,
Komm, o liebstes Jesulein!

3. Chorale 18

Jesus, my shield and Redeemer,
Jesus, my true confidence,
Jesus, might serpent-slayer,
Jesus, of my life the light!
How my heart now thee desireth,
Little Jesus, for thee acheth!
Come, ah come, I wait for thee,
Come, O little Jesus dear!

Conserve mon cœur pur dans la foi,
Je vivrai et je mourrai alors pour toi seul;
Jésus, ma consolation, entends mon appel fervent,
Ô mon Sauveur, puissé-je être auprès de toi!

Mantén mi corazón en la fe pura,
Que sólo a Ti viva y muera,
Jesús, consuelo mío, mi anhelo escucha,
¡Oh mi Salvador, si junto a Ti estuviera!

1. Air

Mon Jésus bien-aimé est perdu:
Ô paroles qui me réduisent au désespoir,
Ô glaive qui me transperce l'âme,
Ô paroles de stentor à mon oreille.

1. Aria

Mi amado Jesús se ha perdido:
¡Oh palabras, que me traen desesperación,
Oh espada, que atraviesa el alma,
Oh palabras que atruenan mis oídos!

2. Récitatif

Où rencontrerai-je mon Jésus,
Qui me montrera la voie
Sur laquelle est parti mon Sauveur,
Fervent désir de mon âme?
Nul malheur ne saurait me toucher plus vivement
Que celui de perdre Jésus.

2. Recitativo

¿Dónde encontraré a mi Jesús,
Quién me indicará el camino,
Que el anhelo ardiente de mi alma,
Mi Salvador, ha recorrido?
Ninguna desdicha puede conmoverme tan sensiblemente,
Como el perder a Jesús.

3. Choral

Jésus, mon refuge et mon sauveur,
Jésus, mon espérance,
Jésus, toi qui écrases le serpent,
Jésus, la lumière de ma vie!
Mon cœur te désire,
Petit Jésus, ressentant tant de douleurs!
Viens, ah viens, je t'attends
Viens, ô petit Jésus bien-aimé!

3. Coral

¡Jesús, mi amparo y Salvador,
Jesús, mi esperanza,
Jesús, poderoso vencedor de serpientes,
Jesús, luz de mi vida!
¡Cómo te extraña mi corazón,
Niño Jesús, con pena!
¡Ven, oh ven, te espero,
ven, oh amado Niño Jesús!

4. Aria

Jesu, laß dich finden,
Laß doch meine Sünden
Keine dicke Wolken sein,
Wo du dich zum Schrecken
Willst für mich verstecken,
Stelle dich bald wieder ein!

5. Arioso

Wisset ihr nicht, daß ich sein muß
in dem, das meines Vaters ist?

6. Recitativo

Dies ist die Stimme meines Freundes,
Gott Lob und Dank!
Mein Jesus, mein getreuer Hort,
Läßt durch sein Wort
Sich wieder tröstlich hören;
Ich war vor Schmerzen krank,
Der Jammer wollte mir das Mark
In Beinen fast verzehren;
Nun aber wird mein Glaube wieder stark,
Nun bin ich höchst erfreut;
Denn ich erblicke meiner Seelen Wonne,
Den Heiland, meine Sonne,
Der nach betrübter Trauernacht
Durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.
Auf, Seele, mache dich bereit!
Du mußt zu ihm
In seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehn;
Da läßt er sich in seinem Wort erblicken,
Da will er dich im Sakrament erquicken;

4. Aria 19

Jesus, let me find thee,
Let now my transgressions
Not the swelling clouds become
Where thou, to my terror,
Wouldst from me lie hidden;
Soon thyself again reveal!

5. Arioso 20

Know ye then not that I must be there
where my Father's business is?

6. Recitative 21

This is the voice of my beloved,
God praise and thanks!
My Jesus, my devoted shield,
Makes through his word
Himself heard for new comfort;
I was with grieving sick,
My sorrow sought the very quick,
My bones were nearly wasted;
But now, though, will my faith again be strong,
Now I am filled with joy;
For I behold the glory of my spirit,
My Savior, my true sunlight,
Who after mourning's night of grief
Through his bright light doth make my heart rejoice.
Rise, spirit, get thyself prepared!
Thou must to him
Into his Father's house, into his temple draw;
There he himself within his word revealeth,
There would he in the sacrament restore thee;

4. Air

Jésus, laisse-moi te trouver,
Ne laisse pas mes péchés
Devenir de gros nuages,
Quelque soit l'endroit où tu te caches
Pour me faire peur,
Reparais bien vite!

5. Arioso

Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père?

6. Récitatif

Ceci est la voix de mon ami,
Louanges et grâces soient rendues à Dieu!
Mon Jésus, mon refuge fidèle,
Fait de nouveau entendre
Sa parole consolatrice;
Je souffrais de grandes douleurs,
La détresse a failli me ronger
La moelle des os;
Mais à présent, ma foi est raffermie,
À présent, je suis au comble de la joie;
Car j'entrevois les délices de mon âme,
Le Sauveur, mon soleil,
Qui après les affres d'une nuit de deuil
Réjouit mon cœur de son éclat.
Allons, mon âme, prépare-toi!
Tu dois te rendre auprès de lui,
Dans la maison de son père, dans le temple;
Là il se présentera à toi par sa parole,
Là il te réconfortera par ses sacrements;

4. Aria

Jesús déjate hallar,
No dejes que mis pecados
Sean nubes espesas,
Donde, para mi espanto,
Te escondes de mi.
¡Muéstrate pronto otra vez!

5. Arioso

¿No sabíais acaso, que debo estar en aquello que es de mi Padre?

6. Recitativo

Esta es la voz de mi amigo,
¡Alabanzas y gracias a Dios!
Mi Jesús, mi fiel refugio
A través de su palabra
Se hace oír nuevamente, consolador;
Yo estaba enfermo de pena,
La desolación me consumía
Casi hasta la médula;
Pero ahora mi fe vuelve a ser fuerte;
Ahora estoy plenamente dichoso,
Pues contemplo al deleite de mi alma;
Al Salvador, mi sol,
Quien luego de una noche de tristeza
Con su brillo alegra mi corazón.
¡Arriba, alma prepárate!
Debes ir hacia Él,
A la morada de su Padre, al Templo;
Allí se revela en su palabra,
Allí te confortará en el Sacramento;

Doch, willst du würdiglich sein Fleisch und Blut genießen,
So mußt du Jesum auch in Buß und Glauben küssen.

7. Aria (Duetto)

Wohl mir, Jesus ist gefunden,
Nun bin ich nicht mehr betrübt.
Der, den meine Seele liebt,
Zeigt sich mir zur frohen Stunden.
Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,
Ich will dich im Glauben beständig umfassen.

8. Choral

Meinen Jesum laß ich nicht,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus läßt mich für und für
Zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum laß ich nicht.

BWV 155

1. Recitativo

Mein Gott, wie lang, ach lange?
Des Jammers ist zuviel!
Ich sehe gar kein Ziel
Der Schmerzen und der Sorgen.
Dein süßer Gnadenblick
Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,
Die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück!

But if thou worthily his flesh and blood would taste now,
Then thou must Jesus kiss in faith and firm repentance.

7. Aria (Duet) 22

What bliss, I have now found Jesus,
Now am I no more distressed.
He whom this my soul doth love
Comes to me for joyous hours.
I will, O my Jesus, now nevermore leave thee,
I will now in faith ever steadfast embrace thee.

8. Chorale 23

This my Jesus I'll not leave,
I'll forever walk beside him;
Christ shall let me more and more
To the springs of life be guided.
Blessèd those who say with me:
This my Jesus I'll not leave.

1. Recitative 24

My God, how long, how long then?
Of grief there is too much,
I see no end at all
Of yearning and of sorrow!
Thy soothing face of grace
Beneath the night and clouds itself hath hidden;
Thy hand of love, is now, ah, quite withdrawn;

Mais si tu veux jouir dignement de sa chair et de son sang,
Tu dois aussi embrasser Jésus rempli de contrition et de foi.

7. Air (Duo)

Je suis bienheureux, Jésus est trouvé,
Je ne suis plus affligé à présent.
Celui qui aime mon âme
Se montre à moi aux heures de joie.
Mon Jésus, je ne veux plus t'abandonner,
Je veux t'étreindre pour toujours dans la foi.

8. Choral

Je n'abandonne pas mon Jésus,
J'accompagnerai toujours ses pas;
Jésus-Christ me guide jour après jour.
Vers les sources de la vie.
Bienheureux celui qui dit avec moi:
Je n'abandonne pas mon Jésus.

1. Récitatif

Mon Dieu, combien de temps encore?
C'en est trop de la désolation,
Je n'en vois pas la fin
De ces tourments et de ces peines!
Ton doux regard miséricordieux
S'est caché dans l'obscurité et les nuages,
Ta clémente main s'est hélas retirée à jamais

Pero si quieres gozar dignamente de su cuerpo y de su sangre
Deberás besar a Jesús en penitencia y fe.

7. Aria (Dueto)

Dichoso de mi, he encontrado a Jesús,
Ya no estoy acongojado.
Aquel, a quien mi alma ama
Se me aparece en felices horas.
Jesús mío, ya nunca te abandonaré,
Constante, en la fe te abrazaré.

8. Coral

No abandonaré a mi Jesús,
Por siempre iré a tu lado;
Cristo hace que más y más
Me acerque a la fuente de la vida.
Bienaventurado quien como yo pueda decir:
No abandonaré a mi Jesús.

1. Recitativo

Mi Dios, ¿cuánto tiempo, cuánto?
¡La desolación es demasiada,
No veo ningún fin
A los dolores y las penas!
Tu dulce mirada misericordiosa
Entre tinieblas y nubes se ha ocultado,
La mano de amor se retira, ¡ah! totalmente,

Um Trost ist mir sehr bange!
Ich finde, was mich Armen täglich kränket,
Das Tränenmaß wird stets voll eingeschenket,
Der Freudenwein gebricht;
Mir sinkt fast alle Zuversicht.

For comfort I'm, most anxious.
I find now, to this wretch's daily anguish,
My cup of tears is ever full replenished,
The joyful wine doth fail;
And falls nigh all my confidence!

2. Aria (Duetto)

2. Aria (Duet) 25

Du mußt glauben, du mußt hoffen,
Du mußt Gott gelassen sein!
Jesus weiß die rechten Stunden,
Dich mit Hülfe zu erfreun.
Wenn die trübe Zeit verschwunden,
Steht sein ganzes Herz dir offen.

Thou trust now, thou must hope now,
Thou must rest assured in God!
Jesus knows the proper hour,
Thee with help to fill with joy.
When this troubled time is over
All his heart shall thee lie open.

3. Recitativo

3. Recitative 26

So sei, o Seele! sei zufrieden!
Wenn es vor deinen Augen scheint,
Als ob dein liebster Freund
Sich ganz von dir geschieden;
Wenn er dich kurze Zeit verläßt!
Herz! glaube fest,
Es wird ein Kleines sein,
Da er für bittre Zähren
Den Trost- und Freudenwein
Und Honigseim für Wermut will gewähren!
Ach! denke nicht,
Daß er von Herzen dich betrübe;
Er prüfet nur durch Leiden deine Liebe;
Er machet, daß dein Herz bei trüben Stunden weine,

Damit sein Gnadenlicht
Dir desto lieblicher erscheine;
Er hat, was dich ergötzt,

So be, O spirit, be contented!
If it should to thine eyes appear
As if thy dearest friend
Were e'er from thee now parted,
When he a short time thee hath left,
Heart, keep thy faith:
A short time will it be,
When he for bitter weeping
The wine of hope and gladness,
And honey sweet for bitter gall will grant thee!
Ah, do not think
That he delights to bring thee sadness;
He only tests through sorrow thine affection;
He maketh now thy heart to weep through cheerless hours,
So that his gracious light
To thee appear e'en still more lovely;
He hath reserved thy joy

Je crains ne plus recevoir le réconfort.
Je trouve dans ce qui m'afflige chaque jour,
Moi l'infortuné, la pleine mesure de larmes,
Le vin de la joie vient à sa fin,
Je perds tante ma confiance.

2. Air (Duo)

Tu dois croire, tu dois espérer,
Tu dois t'en remettre à Dieu!
Jésus connaît les heures appropriées
Pour recevoir son secours.
Lorsque les temps sombres sont passés,
Son cœur s'ouvre à toi tout entier.

3. Récitatif

Sois donc satisfaite, ô mon âme!
Si tu as l'impression
Que ton ami bien-aimé
Se distancie de toi;
S'il t'a quitté pour quelque temps,
Crois ferme, mon cœur
Que ce ne sera rien,
Car il t'accordera en échange des larmes amères,
Le vin du réconfort et de la joie
Et le miel vierge en échange de l'absinthe!
Ah, ne crois pas
Qu'il a plaisir à t'affliger,
Il ne veut qu'éprouver ton amour par la souffrance,
Il fait que ton cœur pleure aux heures tristes

Afin que la lumière de sa grâce
T'apparaisse d'autant plus belle;
Il a conservé ce qui te divertit

Mucho temo por mi consuelo.
Me mortifica que a diario,
La medida de mis lágrimas siempre se vea colmada,
El vino de la alegría falta;
Se desmorona casi toda mi esperanza.

2. Aria (Dueto)

¡Debes tener fe, debes tener esperanza,
Debes abandonarte a Dios!
Jesús conoce el momento propicio,
Para alegrarte con ayuda.
Cuando el tiempo sombrío haya pasado
Te abrirá todo su corazón.

3. Recitativo

¡Oh alma, conténtate!
Si ante tus ojos pareciera,
Que tu más dilecto amigo
Se hubiera separado totalmente de ti,
Cuando por breve tiempo te abandona,
¡Corazón, cree firmemente,
Es algo insignificante,
Dado que él a cambio de lágrimas amargas
Te concederá consuelo y vino de alegría,
Y miel a cambio de ajenjo!
¡Ah! no creas,
Que él quiere afligirte de veras,
Él sólo pone a prueba tu amor a través del sufrimiento,
Él hace que tu corazón llore en las horas sombrías,

Para que la luz de su misericordia
Te parezca más dulce;
Como final,

Zuletzt
Zu deinem Trost dir vorbehalten;
Drum laß ihn nur, o Herz, in allem walten!

For last,
To thy delight and consolation;
So yield to him, O heart, in all things power!

4. Aria

4. Aria 27

Wirf, mein Herze, wirf dich noch
In des Höchsten Liebesarme,
Daß er deiner sich erbarme.
Lege deiner Sorgen Joch,
Und was dich bisher beladen,
Auf die Achseln seiner Gnaden.

Cast, my heart now, cast thyself
In the Highest's loving bosom,
That he grant to thee his mercy.
Lay now all thy sorrows' yoke.
All that thee till now hath burdened,
On the shoulders of his mercy.

5. Choral

5. Chorale 28

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

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

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".

En fin de compte
Pour ton réconfort;
C'est pourquoi, laisse-le gouverner, mon cœur!

4. Air

Jette-toi, mon cœur, jette-toi encore
Dans les bras aimant du Très-Haut
Afin qu'il ait pitié de toi.
Dépose le joug de tes soucis
Et tout ce qui pèse jusqu'ici sur toi
Sur les épaules de celui qui s'en chargera.

5. Choral

Même si tu as l'impression qu'il ne le veut pas,
Ne t'en inquiète pas,
Car quand il est préoccupé au plus haut point,
Il ne veut pas qu'il paraisse.
Garde ta certitude dans sa Parole
Et si ton cœur n'est rempli que de refus,
Ne te laisse pas surmonter par l'épouvante.

Él ha reservado para tu consuelo,
Todo lo que te deleita;
Por ello, ¡déjalo, oh corazón, gobernar todo!

4. Aria

Arrójate, corazón mío, arrójate
En los brazos amantes del Altísimo,
Para que El tenga Piedad de ti.
Deposita el yugo de tus preocupaciones,
Y aquello que hasta ahora te ha agobiado,
Sobre los hombros de su misericordia.

5. Coral

Aunque parezca que no te escuche,
No te dejes asustar,
Pues donde Él más interviene,
No lo demuestra.
Confía en su Palabra,
Y aunque tu corazón sólo dijera no,
No llegues a temer.

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.

Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152

Entstehung: zum 30. Dezember 1714
Bestimmung: Sonntag nach Weihnachten
Text: Salomon Franck, „Evangelisches Andachts-Opffer“ 1714/1715
Gesamtausgaben: BG 32: 19 – NBA I/3

DEUTSCH

Violinen (zwei Stimmen), Violen (zwei Stimmen in den frühen Kantaten), Violoncello, Violone, Tasteninstrument, dazu Fagott, Oboen und / oder Flöten – das ist in etwa das barocke Normalinstrumentarium, für das Bach seine Kantaten schrieb. Hin und wieder, für besondere Anlässe, Feier- und Festtage oder auch zum Ausdruck bestimmter Inhalte, traten Trompeten und Pauken oder speziellere Einzelinstrumente wie z.B. Oboe d’amore, Violoncello piccolo oder obligate Orgel hinzu. Mit der Defintion des Normalen entstehen zugleich Ausnahmen. Die wohl extremste Ausnahme bietet die vorliegende Kantate: ein Duett für zwei Gesangsstimmen: „Seele“ (Sopran) und „Vox Christi“ (Baß), dazu Blockflöte, Oboe, Viola d’amore, Viola da Gamba, Violone und Tasteninstrument.

Rein äußerlich erfordert diese Kantate also nur wenige Spieler. Ob man darin einen Tribut an die starke Beanspruchung der Musiker über die Weihnachtstage erkennen darf, muß offenbleiben. So würde man für den Leipziger Bach argumentieren. Die Kantate entstand jedoch in Weimar. Hier bekam Bach ab März 1714 die Verpflichtung übertragen, alle vier Wochen je eine neu komponierte Kantate aufzuführen. Aus der 1715 erschienenen Textsammlung des Hofpoeten Salomon Franck vertonte Bach insgesamt zehn Kantaten, „Tritt auf die Glaubensbahn“ ist das erste Stück in dieser Reihe. Weitere Kompositionen könnten verlorengegangen sein; alle anderen Kantaten jener Zeit verlangen die Streicherbesetzung mit – nach französischem Muster – geteilten Bratschen (BWV 18 mit vier Violen! s. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 5); das letzte derartige Stück ist die zu Ostern 1715 musizierte Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret!“ BWV 31 (Vol. 10), die zugleich die größtmögliche Bläserbesetzung verlangt.

So diffizil also die Besetzung zu beurteilen ist, so fraglos ist die Nähe der Komposition und des Textes zum Evangelium des Tages. Lukas 2, 33-40 erzählt vom Besuch der Eltern des Neugeborenen im Tempel und nimmt Ausgang von den heiligenden Worten, die Simeon und Hanna über den acht Tage alten Knaben sprechen (der im Evangelium vorausgehende Lobgesang des Simeon wurde erst am 2. Februar, dem Fest Mariae Reinigung gelesen). Lukas wiederum nimmt Bezug auf Jesaja 8, 14-15 und die Worte aus dem 118. Psalm, wo von dem Stein die Rede ist, der zum Eckstein wird. Über dieses Bild predigt der Text der Kantatensätze 2 bis 4. Die Dialogstruktur der Kantate mag ebenfalls durch das Evangelium angeregt sein.

Die in dieser Schaffensperiode Bachs übliche Sinfonia gießt Bach in die gleiche Form wie vier Wochen zuvor den Eingangssatz der Adventskantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61 (Vol. 19): feierlich getragenes, in den Linien reich verziertes Präludium und Fuge – die Form der Französischen Ouvertüre. Die folgende Baß-Arie zeigt mit aufwärtsweisenden Tonleiterfiguren, wohin die Glaubensbahn führt; das anschließende Rezitativ reibt sich hörbar an dem Fall zur Hölle, um sich über den Gedanken der Seligkeit des auserwählten Christen *arioso* zu beruhigen. Der klangliche Reiz, mit dem Flöte und Viola d’amore die folgende Arie einkleiden, scheint sich auf die Schätze zu beziehen, von denen im Text die Rede

ist und die, wie das abschließende Duett unterstreicht, intimer Natur sind, Gegenstand einer mystischen Liebe, in der sich alle Instrumente unisono vereinigen.

*

Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153

Entstehung: zum 2. Januar 1724
Bestimmung: Sonntag nach Neujahr
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von David Denicke (1646). Satz 3: Jesaja 14, 10. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Befiehl du deine Wege" von Paul Gerhardt (1653). Satz 9: Strophen 16 bis 18 des Liedes „Ach Gott, wie manches Herzeleid" von Martin Moller (1587)
Gesamtausgaben: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Diese Kantate ist ebenso textreich wie sparsam in der Besetzung. Im Gegensatz zum oben besprochenen Stück greift hier das Argument der weihnachtlichen musikalischen Belastung: vier Kantaten, darunter drei neu komponierte, dazu das *Magnificat* BWV 243a, und das *Sanctus* BWV 238 (s. Vol. 72) waren seit dem 1. Weihnachtstag zu musizieren gewesen, – mit Proben und je zwei Aufführungen ein enormes Pensum. Ähnlich wie die ebenfalls zu Bachs erstem Leipziger Weihnachtsfest gehörenden Kantaten „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 (Vol. 13) und „Sehet, welch eine Liebe" BWV 64 (Vol. 20) enthält das vorliegende Stück zahlreiche Choralstrophen, was Alfred Dürr vermuten läßt, es handele sich um ein und denselben Dichter. Gelesen wurde an diesem Tag von der Flucht der heiligen Familie nach Ägypten (Matth. 2, 13-23). Der Text nimmt dies zum Anlaß, über die zahlreichen Feinde und Anfechtungen zu sprechen, denen der Christ bildlich oder direkt ausgesetzt ist: Löwen und Drachen (Satz 2), die ganze Welt als Marterhöhle (Satz 4), alle Teufel (Satz 5), Trübsalswetter, Unglücksflammen (Satz 6), Fleisch und Blut (Satz 9) sowie, in enger Anlehnung ans Evangelium, der Wüterich Herodes (Satz 7).

Neben den Choralsätzen zeigen vor allem die drei arienartigen Sätze einen Ausweg aus diesem menschlichen Dilemma. Im Arioso Nr. 3 ist es das bekannte, vertrauensvolle Jesaja-Wort „Fürchte dich nicht", das Bach von der „Vox Christi", dem Baß vortragen läßt (vertont hat er diesen Text auch im Rahmen der Motette BWV 228, Vol. 69). Die Tenor-Arie (Nr. 6) formuliert tumultuös die Wetterlage, um sich über den tröstlichen Zuspruch Gottes zu beruhigen. Die durch das vorausgehende Rezitativ (Nr. 7) vorbereitete Sopran-Arie (Nr. 8) greift gar auf Kreuz und Leiden voraus, die letztlich aber Ursachen für selige Wonne sind. Dieser Satz ist von jener nur Bach eigenen, unmittelbar verständlichen Faktur: den eigenen Lebenslauf beschreibt eine Koloratur, die letztlich über den Ausgangston nicht hinausführt. Erst der Gedanke an den Himmel vermag sich in musikalische Höhen zu schwingen, bevor „lauter Jubilieren" das Signal gibt, das Leiden mit ewigen Freuden zu verwechseln: durch einen Wechsel des gefestigten Vierer- in einen fröhlichen Dreier-Takt.

*

Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154

Entstehung: zum 9. Januar 1724
Bestimmung: 1. Sonntag nach Epiphanias
Text: Dichter unbekannt. Satz 3: Strophe 2 des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne“ von Martin Jahn (1661). Satz 5: Lukas 2, 49. Satz 8: Strophe 6 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ (mit Anfangszeile aus Strophe 1) von Christian Keymann (1658).
Gesamtausgaben: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Für das Epiphaniasfest 1724 komponierte Bach die Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ BWV 65 (s. Vol. 21). Am darauffolgenden Sonntag, eine Woche also nach der oben besprochenen Kantate BWV 153, erklang das vorliegende Stück. Das diesem Sonntag zugehörige Evangelium greift jedoch noch ein paar Tage weiter zurück und schließt an die am Sonntag nach Weihnachten gelesene Darstellung Jesu im Tempel an. Tatsächlich überspringt Lukas ganze zwölf Jahre, um in Kap. 2, 41 ff. den Knaben wieder im Tempel zu finden, wo er mit den Schriftgelehrten diskutiert und mit den Worten, er gehöre in das, was seines Vaters ist, die Ablösung von seinen sich sorgenden Eltern ankündigt. Auf dieses Ereignis bezieht sich der Kantatentext; im zentralen Arioso Nr. 5 trägt die Baß-Stimme („Vox Christi“) die entsprechenden Bibelworte vor – eine formale Parallele zu der am Vorsonntag musizierten Kantate, und er lädt durch imitierende Stimmführung zugleich zur Nachfolge Christi ein. Ferner erörtert der Text, was dieser scheinbare Verlust für den Gläubigen bedeutet; er entwirft das Szenario einer Welt ohne Jesus und läßt daraus das Verlangen der Seelen erwachsen. Das Bibelwort ist zugleich Wendepunkt: aus Glauben erwachsen Hoffnung und gefestigte, wenn auch mystische, im Duett Nr. 7 mit zwei Stimmen und zwei Oboi d’amore verklärte Liebe. Der aus dem Klang geborene Name des Instruments wird so zum Träger eines Affekts christlicher Überzeugung, die den allgemeinen musikalischen, konzertant gelösten Charakter dieser Arie inhaltlich untermauert und ergänzt.

Wie in der vorausgehenden Kantate findet der Chor nur in zwei Choralsätzen Beschäftigung. Musikalische Ausdrucksträger dieser Kantate sind daher vor allem die drei Arien. Die einleitende Tenor-Arie stellt sich knapp, fast holzschnittartig, in den Dienst des Textes. Die Streicher spielen ein Ostinato. Der Baß ähnelt in seiner chromatischen Abwärtsführung einem Lamento-Baß, wie ihn Bach etwa dem „Crucifixus“ der h-Moll-Messe zugrundelegt. Hier aber schreitet er nicht regelmäßig, sondern springt im Tonraum umher – Zeichen für das Schwanken, Suchen, das sich mit dem klagenden Gestus verbindet? Worte wie „verloren“ und „Verzweiflung“ generieren Generalpausen. Später hört man bebende, harmonisch kühn fortschreitende Streicherakkorde – natürlich ein Abbild jenes Schreckens der sich verloren glaubenden Seele.

„Keine dicke Wolken“ sollen die Sünden sein. So entwirft Bach in der Alt-Arie Nr. 4 lichte Höhen und verzichtet auf das irdische Fundament, indem er die Unterstimme von Violinen und Violen unisono in Suboktavlage spielen läßt („Bassettchen“). Darüber ergehen sich Gesang und Oboen d’amore in heiter-pastoraler Stimmung. Für eine spätere Aufführung hat Bach noch ein Cembalo-Continuo beigegeben; andere Teile der Kantate scheinen hingegen in Bachs Weimarer Jahre zurückzureichen.

*

Mein Gott, wie lang, ach lange BWV 155

Entstehung: zum 19. Januar 1716
Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphanias
Text: Salomon Franck, „Evangelisches Andachts-Opffer“ 1715. Satz 2: Strophe 12 des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1724)
Gesamtausgaben: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Für den Sonntag der darauffolgenden Woche, den 16. Januar 1724, entschloß sich Bach, keine neue Kantate zu komponieren, sondern auf sein Weimarer Repertoire zurückzugreifen. Der Text verläuft in dem für Salomon Francks „Andachts-Opffer“ von 1715 üblichen, regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie mit Schlußchoral. Die Zuweisung an einzelne Stimmen und, vor allem, die Instrumente – wie das, fast kuriose, Solo-Fagott im zweiten Satz – nahm Bach vor. Wie wenig willkürlich, sondern gezielt unter Kriterien der musikalisch-theologischen Aussage dies geschah, zeigt Martin Petzoldt (Die Welt der Bach Kantaten... Bd. 1, 1996, S. 130 ff) unter Bezug auf den „Meta-Text“, mit dem Franck den Evangeliumstext – an diesem Sonntag den Bericht von der Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1-11) – hier nach traditioneller Weise auslegt: „Der [Francks] Gedankengang entfaltet sich am ‚Gebrechen des Weines’. Das Wort Mariens (Joh. 2,3 [‚Sie haben keinen Wein mehr’], vgl. Schluß von Satz 1 [‚Der Freudenwein gebricht, mir sinkt fast alle Zuversicht’]) wird als Wort des Unglaubens verstanden, denn für Christi Macht gilt: ‚Alles, was dir mangelt, findest du bei mir’. Denn Christus haben heißt alles haben: damit läßt sich die mystische Gelassenheit umschreiben, die Satz 2 aufnimmt. (...) Bachs Stimmenverteilung signalisiert ein vertieftes Verständnis des von Franck intendierten Zusammenhangs: Sätze 1 und 4 korrespondieren, gleichsam als Frage und Klage der glaubenden Seele einerseits (Satz 1) und als Erkenntnis der glaubenden Seele andererseits (Satz 4). Also bezeichnet der Weg von Satz 1 zu Satz 4 den Weg der Glaubenserkenntnis: dazu braucht die glaubende Seele den Zuspruch und Trost der mitglaubenden Gemeinde (Satz 2) und das Wort Gottes (Satz 3, als Quasi-Herrenwort mit der Baßstimme gestaltet). Der abschließende Choral vollzieht das, was in eindeutiger Weise dann in den Texten der Leipziger Kantaten regelmäßig vollzogen wird: nämlich die Identifizierung des abgeschrittenen Gedankengangs von der Frage bis zur Erkenntnis durch die hörende Gemeinde“.

Walk on the road of faith BWV 152

Composed for: December 30, 1714
Performed on: Sunday after Christmas
Text: Salomon Franck, "Evangelisches Andachts-Opffer" ("Protestant devotional offering") 1714/1715
Complete editions: BG 32: 19 – NBA I/3

Violins (two parts), violas (two parts in the early cantatas), violoncello, violone, keyboard instrument, along with bassoon, oboes and/or flutes – these are the Baroque instruments Bach primarily used in his cantatas. Now and then, he would add trumpets and timpani, or more unusual instruments such as oboe d'amore, violoncello piccolo or an obbligato organ, for special occasions, high days and holidays, or to express specific ideas. However, any definition of "normal" is destined to give rise to exceptions. This is Bach's most exceptional cantata in this regard: a duet for two vocalists – the "soul" (soprano) and the "*vox Christi*" (bass) – accompanied by recorder, oboe, viola d'amore, viola da gamba, violone and keyboard instrument.

At first glance, this cantata would thus seem to call for only a small number of players. Whether this is due to the fact that his musicians suffered from work overload during the Christmas holidays must remain a matter of conjecture. This argument would apply to Bach's situation in Leipzig. This cantata, however, is a product of his years in Weimar, where Bach was obliged to perform a freshly composed cantata every four weeks beginning in March 1714. Bach gleaned the texts for a total of ten of his cantatas from the collection published in 1715 by the court poet Salomon Franck, although more such compositions may have been lost; "Walk on the road of faith" is the first of this series. All the other cantatas of this period call for a string section in the French mold with violas *divisi* (four violas in BWV 18! see EDITION BACHAKADEMIE vol. 5); the last piece of this nature, and the one which calls for the largest number of wind instruments, is the cantata BWV 31 (vol. 10) "Der Himmel lacht, die Erde jubilieret!" ("The heavens laugh! The Earth doth ring with glory"), performed on Easter 1715.

While it may be difficult to form a judgment regarding the instrumentation in this composition, there can be no doubting the close relationship of the text to the Gospel reading for the day. Luke 2, 33-40 tells of Joseph and Mary bringing the newborn baby Jesus to the temple in Jerusalem, beginning with Simeon and Hanna pronouncements upon the eightdayold youngster (the Canticle of Simeon, which immediately precedes this section, was not read until Candlemas on February 2, the Feast of the Purification of Mary). Luke in turn refers to the stone over which the wicked stumble in Isaiah 8, 14-15, combined with the one which "is become the head stone of the corner" in the 118th Psalm. The words of the second to fourth movements in the cantata are a sermon on this image. The Gospel text may also have inspired Bach to structure the work in the form of a dialogue.

The sinfonia typical of Bach during this period has the same form as the introductory movement of the advent cantata heard four weeks earlier, "Nun komm, der Heiden Heiland" ("Now come, the gentiles' Savior") BWV 61 (vol. 19): a prelude and fugue marked by stately solemnity and richly ornamented melody lines – the form of the French overture. The scales in the following Bass aria point upwards to show where the road of faith leads; the ensuing recitative can be distinctly heard to chafe at the descent into Hell only to calm down in an arioso extolling the blessed man of Christ. Flute and viola d'amore

clothe the following aria in such appealing comeliness that it seems to refer to the treasures mentioned in the text, which are in the nature of a very intimate object of mystical love, as underlined in the final duet, where all instruments play in unison.

*

Behold, dear God, how all my foes BWV 153

Composed for: January 2, 1724
Performed on: Sunday after New Year's
Text: Author unknown. Movement 1: verse 1 of the hymn with the same beginning by David Denicke (1646). Movement 3: Isaiah 14, 10. Movement 5: verse 5 of the hymn "Befiehl du deine Wege" ("Commit whatever grieves thee") by Paul Gerhardt (1653). Movement 9: verses 16 to 18 of the hymn "Ach Gott, wie manches Herzeleid" ("O God, how oft a heartfelt grief") by Martin Moller (1587).
Complete editions: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

This cantata is as rich in words as it is lean in instrumentation. In contrast to the piece discussed above, the argument of overworked musicians at Christmastide could indeed apply here: from the first day of Christmas, Bach had had to perform four cantatas, three of these newly composed, the *Magnificat* BWV 243a and the *Sanctus* BWV 238 (see vol. 72) – with rehearsals and two performances each, this was an enormous amount of work. Like the cantatas "Darzu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 ("For this is appeared the Son of God"; vol. 13) and "Sehet, welch eine Liebe" BWV 64 ("Mark ye how great a love this is"; vol. 20) composed for Bach's first Christmas in Leipzig, this piece contains a large number of chorale verses, which has led Alfred Dürr to surmise that they could have been written by the same author. The reading for this day was the story of the holy family's flight into Egypt (Matthew 2, 13-23). This inspired the author to speak of the many enemies and tribulations Christians must endure, either literally or figuratively: lions and serpents (movement 2), the entire world as a "den of torture" (movement 4), all the devils (movement 5), afflictions' tempests, misfortune's fires (movement 6), flesh and blood (movement 9), and, keeping closely to the Gospel reading, Herod, the raging tyrant (movement 7).

Apart from the chorale movements, the three arialike movements in particular point to a possible way out of this human dilemma. In the arioso no. 3, Bach has the bass, the *"vox Christi"*, sing the wellknown, confident exhortation repeated so often in Isaiah, "fear have thou none" (he also used this text in the motet BWV 228, vol. 69). The tenor aria (no. 6) presents a tumultuous formulation of stormy weather later calmed by God's assurance of comfort. The recitative (no. 7) prepares the way for the soprano aria (no. 8) to jump ahead even as far as the cross and Christ's suffering, which in the end are actually grounds for the happiest pleasure. This movement is characterized by the clarity which Bach's skillful workmanship alone can create: the course of life is depicted by a coloratura which in the end does not go beyond the initial note. Not until thoughts turn to heaven does the music rise to new heights, before "naught but jubilation" gives the signal to transform sadness into unceasing gladness: by changing from steady common time to sprightly triple meter.

*

My precious Jesus now hath vanished BWV 154

Composed for: January 9, 1724
Performed on: first Sunday after Epiphany
Text: Author unknown. Movement 3: verse 2 of the hymn "Jesu, meiner Seelen Wonne" (Jesus, the delight of my soul) by Martin Jan (1661). Movement 5: Luke 2, 49. Movement 8: verse 6 of the hymn "Meinen Jesum laß ich nicht" ("This my Jesus I'll not leave"), including the first line of verse 1, by Christian Keymann (1658).
Complete editions: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Bach composed the cantata "Sie werden aus Saba alle kommen" ("They shall from out Sheba all be coming") BWV 65 (see vol. 21) for Epiphany 1724. The piece recorded here was heard the following Sunday, that is, one week after the cantata BWV 153 discussed above. The Gospel reading for this Sunday goes back a few days further yet, however, and takes up the story of Jesus in the temple, which was read on the Sunday after Christmas. As a matter of fact, Luke skips over all of twelve years' time to find young Jesus in Chapter 2, 41ff. once more in the temple among the scholars, listening and asking questions, and explaining his separation from his worried family with the words "know ye not that I must be there where my Father's business is?". The words of the cantata refer to this event; in the central arioso no. 5, the bass ("*vox Christi*") sings this passage – a formal parallel to the cantata performed on the foregoing Sunday, and the imitation in the voices represents an invitation to follow his example. Moreover, the text explains what this apparent loss means for the faithful; it pictures a world without Jesus and the yearning this would engender in people's souls. The bible passage is at the same time a turning point: faith gives rise to hope and steadfast, if mystical, love transfigured in the duet no. 7 by two voices and two oboes d'amore. This instrument, whose name is as sonorous as its tone, thus becomes the bearer of an emotional form of Christian conviction which is accentuated and complemented by the prevailing musical character of the aria, which is that of a relaxed concerto.

As in the previous cantata, the chorus is only heard in two choral settings. In a musical sense, then, this cantata can be said to be upheld primarily by its three arias. The introductory tenor aria devotes itself tersely to the service of the text, rather in the manner of a woodcut. The strings play an ostinato figure. The descending chromaticism in the bass line resembles a "*lamento*" bass like the one Bach used for the "Crucifixus" movement of his Mass in B Minor. Here, however, its steps are irregular, hopping hither and thither within the compass of the phrase – a sign, perhaps, of the vacillation and searching allied to the lamentation? Words such as "verloren" ("vanished") and "Verzweiflung" ("despair") occasion general rests. Later, we hear quaking, harmonically daring chords progressing through the strings – of course, the very picture of a terrorfilled soul which believes itself to be lost.

The alto aria no. 4 begs Jesus not to let our transgressions become "the swelling clouds". Hence Bach portrays lucid heights eschewing all earthly foundation by having the lower voices of the violins and violas play in unison in suboctave position ("*Bassettchen*"). On top of this, the vocalist and the oboes d'amore indulge in a blithe, bucolic mood. Bach added a harpsichord continuo for a later performance; other parts of the cantata appear to date back to Bach's years in Weimar.

*

My God, how long, how long then BWV 155

Composed for: January 19, 1716
Performed on: second Sunday after Epiphany
Text: Salomon Franck, "Evangelisches Andachts-Opffer" ("Protestant devotional offering") 1715. Movement 2: verse 12 of the hymn "Es ist das Heil uns kommen her" ("Now is to us salvation come") by Paul Speratus (1724)
Complete editions: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

For the Sunday of the following week, January 16, 1724, Bach decided not to compose a new cantata, but instead to fall back on his Weimar repertoire. The words evince the regular alternation of recitative and aria with a final chorale typical of Salomon Franck's "Andachts-Opffer" of 1715. Bach assigned them to the individual voices and, above all, to the instruments – such as the solo bassoon in the second movement, nearly a curiosity in itself. This was not done arbitrarily, but according to criteria related to the musicaltheological proposition, as has been shown by Martin Petzoldt (Die Welt der Bach Kantaten ... vol. 1, 1996, p. 130ff.) with reference to the "meta-text" with which Franck gives the Gospel for this Sunday – the marriage in Cana (John 2, 1-11) – an entirely traditional interpretation: "[Franck's] train of thought evolves from the 'failure of the wine'. Mary's words (John 2,3 ["They have no wine"], cf. the end of movement 1 ["The joyful wine doth fail; and falls nigh all my confidence!]) are understood to be words of disbelief, for the power of the Christ is held to know no bounds: "Whatever thou art lacking, thou shalt find in me". For to have Christ means to have all: this can be said to circumscribe the mystical imperturbability taken up in movement 2. (...) Bach's manner of distributing the parts signals an indepth understanding of the context intended by Franck: movements 1 and 4 correspond to each other, rather as the query and plaint of the faithful soul on the one hand (movement 1) and as the realization of the faithful soul on the other (movement 4). Hence progressing from movement 1 to movement 4 means progressing to the realization of faith: to do so, the faithful soul needs the approval and consolation of the community of the faithful (movement 2) and the word of God (movement 3, sung by the bass as if it were in a way the commanding word of a master). The final chorale accomplishes in an unmistakable manner what the texts of the Leipzig cantatas regularly accomplish: that is, the identification of the progression of the train of thought from question to realization through the listening congregation".

Engage-toi sur la voie de la foi BWV 152

Création: pour le 30 décembre 1714
Destination: dimanche après Noël
Texte: Salomon Franck, «Evangelisches Andachts-Opffer» 1714/1715
Éditions complètes: BG 32 : 19 – NBA I/3

Les violons (deux voix), les violes (deux voix dans les premières cantates), le violoncelle, la contrebasse, un instrument à clavier, ainsi qu'un basson, des hautbois et/ou des flûtes – voilà à peu près l'effectif instrumental baroque pour lequel Bach écrivait ses cantates. De temps à autre, pour les occasions spéciales, les festivités et jours de fête ou encore pour mieux exprimer un texte particulier, il y ajoutait des trompettes et des timbales ou des instruments individuels de plus grande originalité tels par exemple que le hautbois d'amour, le violoncelle piccolo ou l'orgue obligé. La définition de la normale engendre l'exception. La présente cantate représente une exception tout à fait extrême: un duo pour deux voix chantées: «Âme» (le soprano) et «Vox Christi» (la basse) auxquelles viennent s'ajouter les flûtes à bec, les hautbois, la viole d'amour, la viole de gambe, la contrebasse et un instrument à clavier.

Extérieurement, cette cantate ne requiert donc que peu d'instrumentistes. Doit-on y voir un tribut à la forte sollicitation du musicien durant la période de Noël, cette question reste en suspens. C'est ainsi que l'on argumenterait pour Bach à l'époque de Leipzig. Mais la cantate a été composée à Weimar. À partir de mars 1714, Bach s'y vit imposer l'obligation d'exécuter une nouvelle cantate toutes les quatre semaines au moins. S'inspirant du recueil de textes de Salomon Franck, poète de la cour, paru en 1715, Bach a composé au total dix cantates, d'autres compositions pourraient avoir été perdues ; «Engage-toi sur la voie de la foi» est la première oeuvre de cette série. Toutes les autres cantates de cette époque requièrent des instruments à archet avec altos séparés, selon le modèle français (BWV 18 avec quatre violes! voir EDITION BACHAKADEMIE, vol. 5); la dernière oeuvre de ce genre est la cantate interprétée pour la fête de Pâques 1715 «Le ciel rit! La terre est en liesse!» (BWV 31 vol. 10), qui requiert en outre le plus grand nombre d'instruments à vent.

S'il est difficile de juger de la distribution, la parenté de la composition et du texte avec l'évangile du jour est incontestable. Saint Luc 2, 33-40 décrit la visite au temple des parents du nouveau-né et prend comme point de départ les saintes paroles de Siméon et d'Anne au sujet du petit garçon âgé de huit jours (le cantique de louange de Siméon qui précède dans l'Evangile n'était lu que le 2 février, fête de la Chandeleur). Saint Luc se réfère aussi à Isaïe 8, 14-15 et au texte du 118ème psaume, dans lequel il est question de la pierre rejetée par ceux qui bâtissaient et qui est devenue la pierre angulaire. C'est sur cette image que prêche le texte des mouvements 2 à 4 de la cantate. La structure du dialogue de la cantate a pu, elle aussi, être influencée par l'évangile.

Pour la *sinfonie* qu'il emploie couramment à cette époque, Bach utilise le même modèle que, quatre semaines auparavant, pour le mouvement d'introduction de la cantate de l'Avent «Viens à présent, Sauveur des païens» BWV 61 (vol. 19): un prélude et fugue solennel aux lignes richement ornées, c'est-à-dire le modèle de l'ouverture française. L'air pour basse qui suit indique, par des figures de gammes ascendantes, où mène la voie de la foi; le récitatif fait véritablement entendre la chute en enfer, pour se consoler ensuite dans l'arioso à l'idée de la béatitude du chrétien élu. Le charme dont la flûte et la

viole d'amour habillent l'air suivante semble renvoyer aux trésors évoqués dans le texte qui sont, comme le souligne le duo final, de nature intime, objets d'un amour mystique dans lequel tous les instruments se rejoignent à l'unisson.

*

Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis
BWV 153

Création: pour le 2 janvier 1724
Destination: dimanche après le Nouvel An
Texte: poète inconnu; mouvement 1: strophe 1 du cantique de David Denicke (1646) au début identique ; mouvement 3: Isaïe 14, 10; mouvement 5: strophe 5 du cantique «Befiehl du deine Wege (Choisis toi-même ta voie)» de Paul Gerhardt (1653); mouvement 9: strophes 16 à 18 du cantique «Ach Gott, wie manches Herzeleid (Ô Dieu, que de peine)» de Martin Moller (1587).
Éditions complètes: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Cette cantate est tout aussi riche en texte que réservée dans sa distribution. Si ce n'était pas le cas pour l'oeuvre commentée plus haut, on peut arguer ici du surcroît de travail occasionné par la période de Noël: il avait fallu exécuter, depuis le premier jour de Noël, quatre cantates dont trois fraîchement composées, plus le *Magnificat* BWV 243a et le *Sanctus* BWV 238 (voir vol. 72), tâche énorme si l'on compte les répétitions et deux représentations par morceau. Tout comme les cantates composées par Bach pour sa première fête de Noël à Leipzig, «Le fils de Dieu est apparu pour cela» BWV 40 (vol. 13) et «Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve» BWV 64 (vol. 20), ce morceau contient de nombreuses strophes de choral, ce qui permet à Alfred Dürr de supposer qu'il s'agit d'un seul et même auteur. La lecture de ce jour contait la fuite en Egypte de la Sainte Famille (Saint Matthieu 2, 13-23). Le texte en profite pour évoquer les nombreux ennemis et les tentations auxquels le chrétien est exposé, que ce soit au sens propre ou au figuré: lions et dragons (mouvement 2), le monde entier comme enfer de martyre (mouvement 4), tous les diables (mouvement 5), tempête et flammes du malheur (mouvement 6), la chair et le sang (mouvement 9) et, se rapprochant de la lecture du jour, Hérode le tyran sanguinaire (mouvement 7).

En plus des mouvement choral, ce sont surtout les trois mouvements en forme d'air qui laissent deviner une issue à ce dilemme humain. Dans l'arioso n° 3, Bach introduit la parole célèbre et rassurante d'Isaïe «Ne crains rien» chantée par la basse, la «Vox Christi» (il a également adapté ce texte dans le cadre du motet BWV 228, vol. 69). L'aria pour ténor (n° 6) formule tumultueusement les affres du temps, pour s'apaiser aux paroles consolantes de Dieu. L'air pour soprano (n° 8), annoncée par le récitatif qui la précède (n° 7), anticipe même sur la croix et la souffrance dont résulte en fin de compte la béatitude de l'âme. Ce mouvement est de la facture si facile à comprendre qui n'appartient qu'à Bach: la propre destinée est illustrée par une vocalise qui, toutefois, n'évolue pas plus haut que la première tonalité. Il faut la pensée du ciel pour que la musique s'élance vers les aigus, avant que le «tout n'est qu'allégresse» donne le signal d'échanger la souffrance contre une félicité éternelle: en passant de l'austérité d'une mesure à quatre temps à l'allégresse d'une mesure à trois temps.

*

Mon Jésus bien-aimé est perdu BWV 154

Création: pour le 9 janvier 1724
Destination: 1er dimanche après l'Epiphanie
Texte: poète inconnu; mouvement 3: strophe 2 du cantique «Jesu, meiner Seelen Wonne (Jésus la joie de mon âme)» de Martin Jan (1661); mouvement 5: Saint Luc 2, 49; mouvement 8: strophe 6 du cantique: «Meinem Jesum laß ich nicht (Je n'abandonne pas mon Jésus)» de Christian Keymann (1658) (empruntant la première ligne de la strophe 1) .
Éditions complètes: BG 32 : 61 – NBA I/5 : 91

Bach a composé la cantate «Sie werden aus Saba alle kommen (Ils viendront tous de Saba)» BWV 65 (voir vol. 21) pour la fête de l'Epiphanie 1724. La présente oeuvre fut exécutée le dimanche suivant, donc une semaine après la cantate 153 présentée plus haut. Cependant, l'évangile à lire ce dimanche remonte encore quelques jours en arrière et fait suite à la présentation de Jésus au temple qui est lue le dimanche après Noël. En fait, Saint Luc fait un saut de 12 années entières pour retrouver, aux versets 2, 41 et suiv., l'adolescent de nouveau au temple, où il discute avec les docteurs de la loi et prédit son émancipation de ses parents inquiets par les mots : «Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père?». C'est à cet événement que se réfère le texte de la cantate ; dans l'arioso central n° 5, la voix de basse («Vox Christi») récite ces paroles bibliques – parallèle formel à la cantate exécutée un dimanche plus tôt –, invitant en même temps à imiter Jésus-Christ par une conduite des voix en imitation. Le texte décrit en outre ce que cette perte supposée de Jésus représente pour le croyant; il ébauche le scénario d'un monde sans Jésus et en fait résulter le profond désir des âmes. La citation biblique est également un pivot : la foi engendre l'espérance et un amour affermi, quand bien même mystique, sublimé dans le duo n° 7 par deux voix et deux hautbois d'amour. Le nom donné à cet instrument pour son timbre devient ainsi le messager d'un sentiment de certitude chrétienne dont l'idée étaye et complète le caractère serein et concertant de cette air.

Ainsi que dans la cantate précédente, le choeur n'intervient que dans deux mouvements choral. Les trois airs sont donc les seules à exprimer le sentiment de la cantate. L'air d'introduction pour ténor, brève, semblable à une gravure sur bois, est toute au service du texte. Les instruments à archet jouent un *ostinato*. Par sa ligne chromatique descendante, la basse ressemble à une basse lamento, comme celle que Bach prend pour base du «Crucifixus» de la Messe en si mineur, par exemple. Cependant ici, elle ne progresse pas régulièrement, mais saute en tous sens dans l'espace sonore, symbolisant peut-être l'hésitation et la recherche inhérentes à l'attitude plaintive. Des mots tels que «perdu» et «désespoir» génèrent des pauses générales. Les cordes jouent ensuite des accords tremblants à la progression harmonique hardie, image bien entendu de l'épouvante ressentie par l'âme qui se croit perdue.

Les péchés n'ont pas à être de « gros nuages». C'est pourquoi, dans l'aria n° 4 pour alto, Bach dessine des hauteurs éthérées et renonce aux fondements terrestres en faisant jouer la basse des violons et des violes à l'unisson à l'octave inférieure («demi-basse»). Les voix chantées et les hautbois d'amour planent par dessus dans une atmosphère pastorale et sereine. Pour une exécution ultérieure, Bach a ajouté une basse continue pour clavecin; d'autres parties de la cantate semblent provenir, par contre, de ses années à Weimar.

*

Mon Dieu, combien de temps encore BWV 155

Création: pour le 19 janvier 1716
Destination: second dimanche après l'Epiphanie
Texte: Salomon Franck, «Evangelisches Andachts-Opffer» 1715; mouvement 2: strophe 12 du cantique «Es ist das Heil uns kommen her (C'est le salut qui vient à nous)» de Paul Speratus (1724)
Éditions complètes: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Pour le dimanche de la semaine suivante, le 16 janvier 1724, Bach décida de ne pas composer une nouvelle cantate, mais de recourir à son répertoire de Weimar. Le texte présente l'alternance régulière de récitatifs et d'airs avec choral final qui est typique du recueil écrit par Salomon Franck en 1715. Bach confie ces mouvements à des voix individuelles et surtout à des instruments, tel le basson soliste du second mouvement que l'on pourrait presque qualifier de curieux. Cette distribution n'est pas arbitraire, mais elle est au service du contenu musical et théologique, comme le montre Martin Petzoldt (Die Welt der Bach Kantaten = Le monde des Cantates de Bach, vol. 1, 1996, p. 130 et suiv.) en se référant au «métatexte» à l'aide duquel Franck interprète de manière traditionnelle le texte de l'évangile qui était ce dimanche-là le récit des noces de Cana (Saint Jean 2, 1-11). «Le raisonnement [de Franck] s'appuie sur le «manque de vin». La phrase de Marie dans Saint Jean 2, 3 [«Ils n'ont plus de vin»] – cf. la fin du mouvement 1 [«Le vin de la joie vient à sa fin, je perds toute ma confiance»] – est interprétée comme disant le manque de foi, car la puissance du Christ implique: «Tu trouveras chez moi tout ce qui te manque». Car avoir le Christ signifie tout avoir : c'est ainsi qu'on peut paraphraser la quiétude mystique dont est empreint le second mouvement. La répartition des voix ordonnée par Bach prouve une profonde compréhension du contexte visé par Franck : les mouvements 1 et 4 sont en correspondance, exprimant comme une question et une plainte de l'âme croyante d'une part (mouvement 1) et la connaissance acquise par l'âme croyante d'autre part (mouvement 4). Le chemin parcouru du mouvement 1 au mouvement 4 représente donc le chemin de la découverte de la foi: à cet effet, l'âme croyante a besoin de l'encouragement et de la consolation de la communauté religieuse (mouvement 2) et de la parole de Dieu (mouvement 3 qui, étant pour ainsi dire la parole du Seigneur, est confié à une voix de basse). Le choral final réalise ce qui sera ensuite, de manière évidente, accompli régulièrement par les textes des cantates de Leipzig: à savoir la formulation du raisonnement parcouru, de la question jusqu'à la découverte de la vérité, par la communauté des fidèles à l'écoute.»

Emprende el camino de la fe BWV 152

Génesis: para el 30 de diciembre de 1714
Destino: domingo después de Navidad
Texto: Salomon Franck, "*Evangelisches Andachts-Opffer*" 1714/1715
Ediciones completas: BG 32: 19 – NBA I/3

Violines (dos voces), violas (dos voces en las primeras cantatas), violonchelo, violón, teclado, además fagot, oboes y/o flautas: he ahí más o menos el instrumental barroco normal para que el Bach escribió sus cantatas. De cuando en cuando, en ocasiones o feriados especiales, o bien para musicalizar ciertos contenidos se añadían trompetas y timbales o instrumentos solistas singulares, como el oboe d'amore, el violoncello piccolo o el órgano *obligato*. La mención de normalidad condiciona a la vez las excepciones. La mayor de todas es quizás la presente cantata: un dueto para dos voces cantantes: "alma" (soprano) y "Vox Christi" (bajo), así como flauta dulce, oboe, viola d'amore, viola de gamba, violón y teclado.

Esta cantata requiere, pues, pocos instrumentistas. Nunca se sabrá si esa parquedad se debió a lo ocupados que estaban los músicos en la temporada navideña. No cabría dudade ello si Bach la hubiese compuesto viviendo en Leipzig. Pero la cantata fue compuesta en Weimar, si bien Bach se había comprometido con ese ducado a estrenar una cantata cada mes a partir de marzo de 1714. Bach musicalizó diez cantatas en total a partir de la colección de textos del poeta cortesano Salomon Franck, pudiendo haberse perdido otras composiciones más; "Emprende el camino de la fe" es la primera de la serie. Todas las demás cantatas compuestas por esos años requieren de instrumentos de cuerdas – según el modelo francés – con violas repartidas (BWV 18 ¡con cuatro violas!, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 5); la última pieza de ese género es la cantata "El cielo ríe, alégrase al tierra" BWV 31 (vol. 10), que requiere a la vez el mayor número de instrumentos de viento.

La dificultad para juzgar la instrumentación contrasta con la afinidad de la composición y su letra con el Evangelio del Día. En San Lucas 2, 33-40, se refiere la visita que hacen al templo los padres del recién nacido y parte de las sacras palabras que Simeón y Ana pronuncian ante la criatura de ocho días apenas (el canto de alabanza de Simeón que precede a este episodio en el Evangelio fue leído solamente el 2 de febrero, la fiesta de la Purificación de María). San Lucas, por su parte, hace referencia a Isaías 8, 14-15 y a las palabras del Salmo 118 que menciona la piedra que se convertirá en piedra angular. En torno a esta alegoría gira la letra del 2° y 4° movimiento de la cantata. La estructura dialogada de la cantata también parece inspirada en el Evangelio.

Bach vuelca la sinfonía usual en ese período de su creación en el mismo molde en que había volcado un mes antes el primer movimiento de la cantata de Adviento "Ven, redentor de los gentiles" BWV 61 (vol. 19): un preludio y fuga solemne y acompasado, de líneas ricamente ornamentadas – la forma característica de la obertura francesa. El aria siguiente, para bajo, señala con sus escalas ascendentes el rumbo que toma el camino de la fe; el recitativo subsiguiente se agita de forma audible ante la caída hacia el infierno, para luego serenarse en un *arioso* con la idea del cristiano elegido que encuentra su redención. Las sugestivas sonoridades con las que la flauta y la viola d'amore rodean el aria parecen referirse a los tesoros de que habla el texto y que, según lo subraya el dueto final, son de naturaleza íntima, el objeto de un amor místico en el que se funden al unísono todos los instrumentos.

Mira, amado Dios, cómo mis enemigos BWV 153

Génesis: para el 2 de enero de 1724
Destino: primer domingo después de Año Nuevo
Texto: autor desconocido. 1° mov.: estrofa 1 del canto de igual inicio de David Denicke (1646). 3° mov.: Isaías 14, 10. 5° mov.: estrofa 5 del canto "Ordena tus rumbos" de Paul Gerhardt (1653). 9° mov.: estrofas 16 a 18 del canto "Oh, Dios, que dolor de corazón" de Martin Moller (1587).
Ediciones completas: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Esta cantata tiene una letra muy rica y de una instrumentación espartana. En contraste con la composición antes comentada, en esta sí que vale el argumento de los músicos agobiados de trabajo en la temporada navideña: desde el 25 de diciembre habían tenido que ejecutar cuatro cantatas, entre ellas tres recién compuestas, además del *Magnificat* BWV 243a, y del *Sanctus* BWV 238 (v. vol. 72), aparte de los ensayos y de dos audiciones por cada pieza. Un programa agotador. A semejanza de las cantatas "Para esto vino el hijo de Dios" BWV 40 (vol. 13) y "Mirad qué amor el Padre nos mostró" BWV 64 (vol. 20), la presente contiene numerosas estrofas de coral, circunstancia que ha llevado a Alfred Dürr a suponer que se trata de un mismo letrista. Ese día se dio lectura a la historia de la huida a Egipto (San Mateo 2, 13-23). El libreto se vale de este argumento para mencionar los numerosos enemigos y peligros que acechan al cristiano de modo figurado o directo: leones y dragones (2° mov.), el mundo entero como un infierno de martirios (4° movimiento), todos los diablos (5° mov.), tiempos tormentosos, llamas de la adversidad (6° mov.), la carne y los huesos (9° mov.) así como el iracundo de Herodes (7° mov.), todo ello muy ceñido al Evangelio.

Fuera de los movimientos de coral, son sobre todo los tres movimientos *ariosi* los que ofrecen una salida de este dilema humano. En el Arioso N° 3 es "No temas", la conocida frase de Isaías, que Bach pone en boca de "Vox Christi", es decir, el bajo (Bach musicalizó este texto también en relación con el motete BWV 228, vol. 69). El aria para tenor (N° 6) formula con ímpetu los tiempos tormentosos para serenarse a continuación con las consoladoras palabras divinas. Preparada por el Recitativo precedente (N° 7), el aria para soprano (N° 8) se refiere a la cruz y a la aflicción, que son en última instancia el origen de la dicha y el gozo eterno. Este movimiento acusa la factura típicamente bachiana y comprensiva de inmediato: el relato de la propia vida se basa en una coloratura que no conduce más allá de la nota inicial. No es sino la idea del cielo la que logra elevarse hacia las alturas musicales antes de que "la pura alegría" dé la señal para trocar la aflicción en gozo eterno pasando del firme compás de cuatro por cuatro a uno ligero de tres por cuatro.

*

Mi amado Jesús se ha perdido BWV 154

Génesis: para el 9 de enero de 1724
Destino: 1° domingo después de la Epifanía
Texto: Autor desconocido. 3° mov.: estrofa 2 del canto "Jesús, deleite del alma mía" de Martin Jan (1661). 5° mov.: San Lucas 2, 49. 8° mov.: estrofa 6 del canto "No abandonaré a mi Jesus" (con el verso inicial tomado de la estrofa 1) de Christian Keymann (1658).
Ediciones completas: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Con motivo de la Fiesta de la Epifanía, Bach compuso en 1724 la cantata "De Saba todos vendrán" BWV 65 (v. vol. 21). La audición de la presente pieza musical se realizó el

domingo subsiguiente, es decir una semana después de la cantata BWV 153 antes comentada. El Evangelio correspondiente a aquel domingo se remonta no obstante a unos días antes y llega a la altura de la descripción leída el domingo posterior a la Navidad en torno a Jesús en el templo. San Lucas se salta en realidad doce años enteros para, en el capítulo 2, versículos 41 y siguientes, volver a presentar al Niño en el templo, donde éste discute con los sabios y declara que "debo estas en aquello que es de mi Padre", anunciando así su separación de sus preocupados padres. La letra de la cantata se refiere a este acontecimiento; en el Arioso N° 5, situado en, la voz de bajo ("Vox Christi") entona las frases bíblicas del caso – un paralelismo formal con la cantata interpretada el domingo anterior – e invita a la vez a seguir a Cristo, para lo que recurre a una línea vocal imitativa. La letra discurre además sobre el significado de esta pérdida aparente para los creyentes; esbozando el escenario de un mundo sin Jesús acrecienta la ansiedad de las almas. La frase bíblica es al mismo tiempo un punto de inflexión: de la fe surge la esperanza y un amor inquebrantable aunque místico que se presenta transfigurado en el Dueto N° 7 con dos voces y dos oboes d'amore. Nacido de su propio timbre, el nombre del instrumento pasa a ser así el portador de una emoción relacionada con una convicción cristiana que sustenta y complementa el carácter musical general, ligero y concertante, de esta aria.

Tal como ocurre en la cantata precedente, el coro interviene sólo en dos movimientos corales. Así, pues, la expresión musical de esta cantata se basa ante todo en las tres arias. El aria inicial para tenor se pone al servicio del texto dejando una impresión de parquedad, como su estuviese labrada en madera. Las cuerdas ejecutan un *ostinato*. El bajo, con su línea vocal cromática descendente, recuerda un bajo lamentoso como el que utiliza Bach para su "Crucifixus" de la Misa en si menor. En este caso, empero, el bajo no avanza a pasos regulares, sino a saltos de pentagrama. ¿Será un síntoma de la vacilación, de la búsqueda asociada a la actitud de lamento? Palabras como "perdido" y "desesperación" se traducen en pausas generales. Más adelante se escuchan unos acordes en las cuerdas que avanzan trepidantes describiendo armonías audaces, que representan ciertamente el horror del alma que se cree perdida.

Que los pecados "no sean nubes espesas". Bach, por lo tanto, eleva a sus oyentes hacia alturas celestiales en al aria para contralto N° 4, renunciando a todo asidero terrenal al hacer que la voz inferior a cargo de los violines y las violas suenen al unísono en la sub-octava ("basset"). Por encima de todo ello, los vocalistas y los oboes d'amore recrean un ambiente de bucólica alegría . Bach añadiría un continuo a cargo del clave para una audición posterior; las demás partes de la cantata parecen remontarse en cambio a sus años vividos en Weimar.

*

Mi Dios cuánto tiempo, cuánto BWV 155

Génesis: para el 19 de enero de 1716
Destino: 2° domingo después de la Epifanía
Texto: Salomon Franck, *"Evangelisches Andachts-Opffer"* 1715. 2° movimiento: estrofa 12 del canto "La salvación ha llegado hasta nosotros" de Paul Speratus (1724)
Ediciones completas: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Para el domingo de la semana subsiguiente, el 16 de enero de 1724, Bach optó por no componer otra cantata sino a recurrir a su repertorio atesorado en Wemar. El libreto transcurre a la manera usual en la *"Andachts-Opffer"* de

1715, alternando arias y recitativos con el coral conclusivo. Bach se encargó de asignar roles a cada una de voces y, sobre todo, de la instrumentación, como en el caso poco menos que curioso del solo de fagot en el segundo movimiento. La forma en que se llevó a cabo todo esto, nada arbitraria sino ceñida a los criterios del mensaje musical y teológico la demuestra Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach Kantaten...* Tomo 1, 1996, p. 130 ss) basándose en el "metatexto" con el que Franck interpreta el texto del Evangelio – ese domingo versaba sobre las Bodas de Caná (San Juan 2, 1-11) – a la manera tradicional: "La argumentacón [de Franck] se mueve en torno a 'la falta de vino'. La frase de María (San Juan 2,3 ['No tienen vino'], véase el final del 1° movimiento [el vino de la alegría falta; se desmorona casi toda mi esperanza']) se entiende como expresión de incredulidad, pues el poder de Cristo da a entender que 'todo lo que te falta lo encontrarás en mí'. Pues tener a Cristo equivale a poseerlo todo: así se puede describir la mística serenidad que asume el 2° movimiento de la cantata (...) El reparto de voces que eligió Bach refleja un profundo conocimiento de la relación intentada por Franck: el primer movimiento se corresponde con la pregunta y la queja del alma creyente y el cuarto, al alma que ha comprendido el mensaje de Cristo. O sea que el trayecto que va del primer al cuarto movimiento equivale al camino de la fe: el alma requiere a tal efecto del aliento y el consuelo de su comunidad religiosa (2° movimiento) y de la palabra de Dios (3° movimiento, formulada casi como la palabra del Señor en el bajo). El coral conclusivo lleva a su culminación lo que se haría realidad habitual en los libretos de las cantatas que Bach habría de componer en Leipzig: la identificación por la comunidad de oyentes del razonamiento recorrido desde la pregunta hasta el encuentro con la verdad".

Vol. 48

Kantaten • Cantatas

BWV 156-159

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
BWV 156: Sonopress Tontechnik, Gütersloh. BWV 157-159: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

Musik-und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck (BWV 156-159), Wolfram Wehnert (BWV 156)

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 156: März/April 1973. BWV 157: Oktober 1982 / Juli 1983. BWV 158: Juli 1983. BWV 159: Juni/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, Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy, Micheline Wiechert
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezade, Elsa Bittner, Raul Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich steh mit einem Fuß im Grabe *BWV 156 (17'10)*

I stand with one foot in the grave now • J'ai déjà un pied dans la tombe • Estoy con un pie en la tumba

Hildegard Laurich - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Günther Passin, Otto Weber - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn *BWV 157 (19'00)*

Thee I shall not leave, until thou my bless • Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis • No te dejo si no me bendices

Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Renate Greiß - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Enrique Santiago - Viola d'amore • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Der Friede sei mit dir *BWV 158 (10'10)*

May peace now be with thee • La paix soit avec toi • La paz sea contigo

Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin - Oboe • Wolf-Dieter Streicher - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem *BWV 159 (16'22)*

See now, we're going up to Jerusalem • Voyez, nous montons vers Jérusalem • Mirad, subimos hacia Jerusalén

Julia Hamari - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin - Oboe • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Michael Behringer - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 156)
Bach-Collegium Stuttgart (BWV 156, 159)

HELMUTH RILLING

BWV 156 **„Ich steh mit einem Fuß im Grabe“** 17:10

No. 1	Sinfonia		1	2:48
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (T) con Choral (S):	Ich steh mit einem Fuß im Grabe	2	5:40
	Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Mein Angst und Not	3	1:44
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (A):	Herr, was du willt, soll mir gefallen	4	4:46
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (B):	Und willst du, daß ich nicht soll kranken	5	1:06
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Herr, wie du willt, so schicks mit mir	6	1:06
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 157 **„Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“** 19:00

No. 1	Duetto (T, B):	Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!	7	4:10
	Flauto, Oboe d’amore, Viola d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Ich halte meinen Jesum feste	8	6:28
	Oboe d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (T):	Mein lieber Jesu du	9	1:27
	Flauto, Oboe d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria, Recitativo ed Arioso (B):	Ja, ja, ich halte Jesum feste	10	5:55
	Flauto, Viola d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Choral:	Meinen Jesum laß ich nicht	11	1:00
	Flauto, Oboe d’amore, Viola d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 158 **„Der Friede sei mit dir“** 10:10

No. 1	Recitativo (B):	Der Friede sei mit dir	12	1:37
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (B) con Choral:	Welt, ade, ich bin dein müde	13	5:51
	Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo ed Arioso (B):	Nun, Herr, regiere meinen Sinn	14	1:27
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Choral:	Hier ist das rechte Osterlamm	15	1:15
	Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 159 **„Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“** 16:22

No. 1	Arioso (A) e Recitativo (B):	Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	16	3:40
	Violoncello, Contrabbasso, Organo; Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (A) con Choral (S):	Ich folge dir nach	17	4:15
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (T):	Nun will ich mich, mein Jesu	18	1:22
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Aria (B):	Es ist vollbracht	19	5:47
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude	20	1:18
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			

Total Time BWV 156 - 159 62:42

BWV 156

1. Sinfonia

2. Aria

Ich steh mit einem Fuß im Grabe,
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt,
Bald fällt der kranke Leib hinein,
Hilf mir in meinen Leiden,
Komm, lieber Gott, wenn dirs gefällt,
Was ich dich bitt, versag mir nicht.
Ich habe schon mein Haus bestellt.
Wenn sich mein Seel soll scheiden,
So nimm sie, Herr, in deine Händ.
Nur laß mein Ende selig sein!
Ist alles gut, wenn gut das End.

3. Recitativo

Mein Angst und Not,
Mein Leben und mein Tod
Steht, liebster Gott, in deinen Händen;
So wirst du auch auf mich
Dein gnädig Auge wenden.
Willst du mich meiner Sünden wegen
Ins Krankenbette legen,
Mein Gott, so bitt ich dich,
Laß deine Güte größer sein
Als die Gerechtigkeit;
Doch hast du mich darzu versehn,
Daß mich mein Leiden soll verzehren,
Ich bin bereit:
Dein Wille soll an mir geschehn;
Verschone nicht und fahre fort,
Laß meine Not nicht lange währen;
Je länger hier, je später dort.

1. Sinfonia 1

2. Aria 2

I stand with one foot in the grave now,
Deal with me, God, of thy good will,
Soon shall my ailing corpse fall in,
Help me in all my suff'ring,
Come, O my God, whene'er thou wilt,
What now I ask, deny me not.
I have e'en now my house prepared.
Whene'er my soul's departure,
Receive it, Lord, into thy hand.
Just let my end with blessing come!
For all is good, if good the end.

3. Recitative 3

My fear and need,
My life and e'en my death
Stand, dearest God, within thy power;
Thus shalt thou turn as well
Thy gracious eye upon me.
But if for all my sins thou seekest
In ill health's bed to lay me,
My God, I beg of thee,
Let thy dear kindness greater be
Than justice rightly bids;
Yet if thou dost for me intend
That now my suff'ring should consume me,
I am prepared;
Thy will should in me be fulfilled,
So spare me not and have thy way,
Let my distress not long continue;
The longer here, the later there.

1. Sinfonie

2. Air

J'ai déjà un pied dans la tombe,
Dispose de moi, mon Dieu, selon ta bonté,
Le corps malade y tombera bientôt,
Aide-moi dans mes douleurs,
Viens, Dieu bien-aimé, quand il te plaît,
Ne me refuse pas ce dont je te prie.
J'ai déjà réglé mes affaires,
Lorsque mon âme devra quitter cette terre,
Prends-la, ô Seigneur, dans tes mains.
Rends seulement ma fin heureuse!
Tout est bien quand la fin est bonne.

3. Récitatif

Mes angoisses et ma détresse,
Ma vie et ma mort,
Reposent, Dieu bien-aimé, entre tes mains;
Tu porteras ainsi
Ton regard miséricordieux sur moi.
Si tu veux à cause de mes péchés
Me clouer au lit de la maladie,
Mon Dieu, je t'en prie,
Que ta bonté soit plus grande que ta justice;
Mais pourtant si mon destin
Est d'être consumé par le mal,
Je suis prêt,
Que ta volonté soit faite,
Ne me ménage pas et poursuis ton dessein,
Mais ne fais pas durer ma souffrance;
Plus longtemps je reste ici-bas, plus tard je serai dans l'au-delà.

1. Sinfonía

2. Aria con Coral

Estoy con un pie en la tumba,
Dispón de mí, Dios, según Tu bondad,
Pronto el cuerpo enfermo caerá en ella,
Ayúdame en mi sufrimiento,
Ven, amado Dios, cuando gustes,
Lo que te pido, no me lo niegues.
Ya estoy dispuesto,
Si mi alma debe partir,
Tómala, Señor, en tus manos.
¡Haz sólo que mi fin sea feliz!
Todo está bien, si el fin es bueno.

3. Recitativo

Mi angustia y pesar,
Mi vida y mi muerte,
Están, amado Dios, en Tus manos;
Así también torna hacia mí
Tu mirada misericordiosa.
Si a causa de mis pecados
Quieres que padezca en el lecho de enfermo,
Dios mío, te ruego,
Deja que Tu bondad sea más grande que
La justicia.
Pero si has dispuesto,
Que mi padecer me consuma,
Estoy preparado,
Hágase en mí Tu voluntad,
No perdones y procede,
No dejes que mi pena se prolongue;
Cuanto más tiempo aquí, más tarde allí.

4. Aria

Herr, was du willt, soll mir gefallen,
Weil doch dein Rat am besten gilt.
In der Freude,
In dem Leide,
Im Sterben, in Bitten und Flehn
Laß mir allemal geschehn,
Herr, wie du willt.

4. Aria 4

Lord, what thou wilt shall be my pleasure,
Forsooth thy word is stronger yet.
In my gladness,
In my sadness,
In dying, in weeping and prayer,
Unto me alway fulfill,
Lord, what thou wilt.

5. Recitativo

Und willst du, daß ich nicht soll kranken,
So werd ich dir von Herzen danken!
Doch aber gib mir auch dabei,
Daß auch in meinem frischen Leibe
Die Seele sonder Krankheit sei
Und allezeit gesund verbleibe.
Nimm sie durch Geist und Wort in acht,
Denn dieses ist mein Heil,
Und wenn mir Leib und Seel verschmacht,
So bist du, Gott, mein Trost und meines Herzens Teil!

5. Recitative 5

And if thou wish me not to suffer,
To thee I'll be sincerely thankful;
However, grant to me as well
That also in my lively body
My soul may free from sickness be
And evermore in health continue.
Tend it with Holy Ghost and word,
For this is my true health,
And if my soul and body fail,
Yet thou art, God, my strength, the portion of my heart!

6. Choral

Herr, wie du willt, so schicks mit mir
Im Leben und im Sterben;
Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, laß mich nicht verderben!
Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willt, gib mir Geduld,
Dein Will, der ist der beste.

6. Chorale 6

Lord, as thou wilt, so deal with me
In living and in dying!
Alone for thee is my desire,
Lord, leave me not to perish!
Support me only in thy grace,
But as thou wilt, let me forbear,
For thy will has no equal.

4. Air

Seigneur, que tout ce que tu veux me plaise
Parce que ton conseil est le meilleur.
Dans la joie,
Dans la peine,
Dans la mort, dans les prières et les implorations
Dispose toujours de moi
Seigneur, selon ta volonté.

5. Récitatif

Et si tu veux que je ne tombe pas malade,
Je t'en remercierai de tout cœur;
Mais fais également
Que dans mon corps dispos
Mon âme soit épargnée de maladies particulières
Et reste toujours en bonne santé.
Prends garde à elle dans ton esprit et ta parole,
Car c'est là mon salut
Et si ma chair et mon cœur se languissent,
Tu es, mon Dieu, mon réconfort et mon partage!

6. Choral

Seigneur, dispose de moi selon ta volonté
Dans la vie comme à l'heure de ma mort;
Rien qu'à toi j'aspire,
Seigneur, ne m'abandonne pas à ma perdition!
Garde-moi seulement dans ta grâce
Sinon dispose du reste selon ta volonté, donne-moi la patience,
Car ta volonté est pour le mieux.

4. Aria

Señor, lo que Tú quieras, habrá de agradarme,
Pues Tu designio es el mejor.
En la alegría,
En el dolor,
En la muerte, en el ruego y la súplica,
Deja que todo se cumpla en mí,
Señor, como Tú quieras.

5. Recitativo

Y si Tú decides que no me enferme,
Te agradeceré de corazón;
Pero concédeme entonces también,
Que en mi cuerpo lozano
El alma no tenga enfermedad
Y siempre permanezca sana.
Protégela con el espíritu y la palabra,
Pues ello es mi salvación,
Y cuando mi cuerpo y mi alma se consuman
¡Tú serás, Dios, mi consuelo y parte de mi corazón!

6. Coral

Señor, como Tú quieras, dispón de mí
En la vida y en la muerte;
Sólo hacia Ti se dirigen mis ansias,
¡Señor, no dejes que me pierda!
Consérvame sólo en Tu gracia,
Sino, como Tú quieras, dame paciencia,
Tu voluntad es la mejor.

BWV 157

1. Duetto

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

2. Aria

Ich halte meinen Jesum feste,
Ich laß ihn nun und ewig nicht.
Er ist allein mein Aufenthalt,
Drum faßt mein Glaube mit Gewalt
Sein segenreiches Angesicht;
Denn dieser Trost ist doch der beste.
Ich halte meinen Jesum feste.

3. Recitativo

Mein lieber Jesu du,
Wenn ich Verdruß und Kummer leide,
So bist du meine Freude,
In Unruh meine Ruh
Und in der Angst mein sanftes Bette;
Die falsche Welt ist nicht getreu:
Der Himmel muß veralten,
Die Lust der Welt vergeht wie Spreu;
Wenn ich dich nicht, mein Jesu, hätte,
An wen sollt ich mich sonsten halten?
Drum laß ich nimmermehr von dir,
Dein Segen bleibe denn bei mir.

1. Duetto 7

Thee I shall not leave, until thou me bless.

2. Aria 8

I shall hold to my Jesus firmly,
I'll let him never from me go.
He is alone my sure abode,
Thus is my faith now fixed with might
Upon his saving countenance;
For this support shall have no equal.
I shall hold to my Jesus firmly!

3. Recitative 9

My dearest Jesus thou
When I must stress and trouble suffer,
Then art thou my true pleasure,
In unrest my true rest,
When I'm afraid, my bed of comfort.
The fickle world is never true,
E'en heaven age must suffer,
The world's delights are lost like chaff;
If I did not, my Jesus, have thee,
To whom could I besides thee hold to?
Thus I shall never let thee go,
Thy blessing, then, shall bide with me.

1. Duo

Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis!

2. Air

Je me tiens fortement à mon Jésus,
Je ne l'abandonnerai ni maintenant ni jamais.
Il est mon seul domicile,
Ainsi ma foi saisit avec force
Son visage salutaire;
Car cette consolation est quand même la meilleure.
Je me tiens fortement à mon Jésus.

3. Récitatif

Ô toi, mon cher Jésus,
Lorsque je souffre de contrariété et de chagrin,
Tu es mon ami,
Dans l'inquiétude, mon havre de paix
Et dans l'angoisse, mon doux lit;
Le mauvais monde n'est pas fidèle,
Le ciel doit souffrir de l'âge,
L'air du temps passe comme l'ivraie;
Si je ne t'avais pas, mon Jésus,
À qui pourrais-je me tenir?
C'est pourquoi je te quitterai jamais,
Car ta bénédiction reste sur moi.

1. Dueto

¡No te dejo si no me bendices!

2. Aria

En mi Jesús ardientemente persevero,
Ahora ni jamás abandonaré.
El sólo mi morada es,
Así mi fe con firmeza
Su bendita figura contempla;
Pues que este consuelo el mejor es.
En mi Jesús ardientemente persevero.

3. Recitativo

Amado Jesús mío
Cuando sinsabores y desdichas sufro
Tú mi alegría eres,
En la inquietud mi paz eres,
Y mi dulce lecho en el temor.
El falso mundo no es fiel
Mas el cielo permanece,
El gozo del mundo como la hierba fenece;
Si a Ti, Jesús mío, no te tuviera,
¿En quién permanecer pudiera?
Por eso nunca te dejaré,
Y Tu bendición conmigo será.

4. Aria, Recitativo ed Arioso

Ja, ja, ich halte Jesum feste,
So geh ich auch zum Himmel ein,
Wo Gott und seines Lammes Gäste
In Kronen zu der Hochzeit sein.
Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,
Da bleibt dein Segen auch bei mir.
Ei, wie vergnügt
Ist mir mein Sterbekasten,
Weil Jesus mir in Armen liegt!
So kann mein Geist recht freudig rasten!
Ja, ja, ich halte Jesum feste,
So geh ich auch zum Himmel ein.
O schöner Ort!
Komm, sanfter Tod, und führ mich fort!
Wo Gott und seines Lammes Gäste
In Kronen zu der Hochzeit sein.
Ich bin erfreut,
Das Elend dieser Zeit
Noch von mir heute abzulegen;
Denn Jesus wartet mein im Himmel mit dem Segen
Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,
Da bleibt dein Segen auch bei mir.

4. Aria, Recitative and Arioso

Yes, yes, I hold to Jesus firmly,
Thus shall I e'en to heaven go,
Where God and his own lamb's invited
In crowns are at the wedding feast.
There I'll not leave, my Savior, thee
Where bides thy blessing, too, with me.
Ah, what delight
To me is my death's casket,
For Jesus in my arms doth lie!
Then can my soul with joy rest fully!
Yes, yes, I'll hold to Jesus firmly,
Thus shall I e'en to heaven go!
O land so fair!
Come, gentle death, and lead me hence.
Where God and his own lamb's invited
In crowns are at the wedding feast.
I am so glad
The suff'ring of this time
From me today to put aside now;
For Jesus waits for me in heaven with his blessing.
There I'll not leave, my Savior, thee
Where bides thy blessing, too, with me.

5. Choral

Meinen Jesum laß ich nicht,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus läßt mich für und für
Zu dem Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum laß ich nicht.

5. Chorale

This my Jesus I'll not leave,
I'll forever walk beside him;
Christ shall let me more and more
To the springs of life be guided.
Blessed those who say with me:
This my Jesus I'll not leave.

4. Air, Récitatif et Arioso

Oui, oui, je me tiens fortement à Jésus,
J'entrerai alors aux cieux
Où Dieu et son propre agneau
Sont en noce dans la couronne.
Alors je ne te quitte pas, mon Salut,
Alors ta victoire sera mienne.
Ah, combien plaisante
Est cette caisse de mort
Parce que Jésus repose dans mes bras!
Ainsi mon âme peut reposer dans la joie!
Oui, oui, je tiens fortement à Jésus,
J'entrerai alors aux cieux!
Ô bel endroit!
Viens, douce mort, et conduis-moi
Là où Dieu et son propre agneau
Sont en noce dans la couronne.
Je suis heureux
De pouvoir déposer aujourd'hui encore
La misère de ce temps;
Jésus en effet m'attend au ciel avec sa bénédiction.
Alors je ne te quitte pas, mon Salut,
Alors ta victoire sera mienne.

5. Choral

Je n'abandonne pas mon Jésus
J'accompagnerai toujours ses pas;
Christ me conduit jour après jour
À la source de vie.
Bienheureux, celui qui reprend mes paroles:
Je n'abandonne pas mon Jésus.

4. Aria, Recitativo y Arioso

Sí, sí, en Jesús firmemente me mantengo,
Así al cielo llegaré,
Donde Dios y los invitados de Su Cordero
La boda contemplarán coronados.
Así pues, Salvador mío, no te dejaré
Y Tu bendición conmigo será.
¡Ah cómo mi sarcófago
Me placerá,
Pues que Jesús en los brazos tendré!
¡Así gozosamente reposar podré!
¡Sí, sí, en Jesús firmemente me mantengo,
Así al cielo llegaré!
¡Oh bellísimo lugar!
Ven dulce morir que allí quiero ir
Donde Dios y los invitados de Su Cordero
La boda contemplarán coronados.
Alegre estoy
De poder despedirme hoy
De la miseria de este mundo,
Pues que mi Jesús con su bendición en el cielo me espera.
Así pues, Salvador mío, no te dejaré
Y Tu bendición conmigo será.

5. Coral

A mi Jesús no lo abandono
A Su lado eternamente iré;
Cristo me conducirá, sí,
Al arroyuelo de la vida.
Bienaventurado quién conmigo diga:
A mi Jesús no lo abandono

1. Recitativo

Der Friede sei mit dir,
Du ängstliches Gewissen!
Dein Mittler stehet hier,
Der hat dein Schuldenbuch
Und des Gesetzes Fluch
Verglichen und zerrissen.
Der Friede sei mit dir,
Der Fürste dieser Welt,
Der deiner Seele nachgestellt,
Ist durch des Lammes Blut bezwungen
und gefällt.
Mein Herz, was bist du so betrübt,
Da dich doch Gott durch Christum liebt?
Er selber spricht zu mir:
Der Friede sei mit dir!

2. Aria con Choral

Welt, ade, ich bin dein müde,
Salems Hütten stehn mir an,
Welt, ade! ich bin dein müde,
Ich will nach dem Himmel zu,
Wo ich Gott in Ruh und Friede
Ewig selig schauen kann.
Da wird sein der rechte Friede
Und die ewig stolze Ruh.
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
Nichts denn lauter Eitelkeit;
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.
In dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

1. Recitative

12

May peace now be with thee,
O thou most anxious conscience!
Thine intercessor's here,
Who hath thy book of debts
And the Law's dread curse
Now settled and destroyed.
May peace now be with thee,
The prince of all this world,
Who for thy soul hath lain in wait,
Is through the lamb's own blood now conquered
and laid low.
My heart, why art thou so downcast,
When thou by God through Christ art loved?
He saith himself to me:
May peace now be with thee!

2. Aria and Chorale

13

World, farewell, of thee I'm weary,
Salem's shelter I prefer,
World, farewell, of thee I'm weary,
I would now to heaven go,
Where I God in peace and quiet
Ever blessed can behold.
Where will be a peace most tranquil
And eternal grand repose.
I'll bide there where I shall be dwelling contented
World, with thee is war and strife,
Nought but merest vanity;
And crowned in the glory of heavenly splendor.
But in heaven evermore
Peace and joy and happiness.

1. Récitatif

La paix soit avec toi,
Conscience craintive!
Ton médiateur est là,
Il a compensé et déchiré
Ton cahier de dettes
Et la malédiction de la loi.
La paix soit avec toi,
Le prince de ce monde
Qui a poursuivi ton âme,
A été vaincu et échu par le sang
de l'agneau.
Mon cœur, pourquoi es-tu si triste,
Alors que Dieu t'aime par le Christ?
Lui-même m'adresse ses paroles;
La paix soit avec toi!

2. Air avec Choral

Adieu, ô monde, je suis las de toi,
Les tentes de Salem m'attendent,
Adieu, ô monde, je suis las de toi,
Je veux aller au ciel
D'où je pourrai contempler Dieu
Dans la paix et la sérénité.
C'est là que sera la vraie paix
Et la fière sérénité éternelle.
Je demeurerai là, là j'aurai plaisir à vivre
Ô monde, la guerre et les querelles sont en toi,
Rien que vanité;
Là je resplendis, orné de couronnes célestes.
Au ciel, à tout jamais,
Paix, joie et félicité.

1. Recitativo

¡La paz sea contigo,
Oh, conciencia temerosa!
Tu mediador está aquí,
Él ha conciliado y destruido
Tu libro de culpas
Y la maldición de la Ley.
La paz sea contigo,
El príncipe de este mundo
Que ha perseguido tu alma,
Por la sangre del Cordero es vencido
y cae.
Corazón mío, ¿porqué estás tan afligido
Si Dios te ama a través de Cristo?
El mismo me dice:
¡La paz sea contigo!

2. Aria con Coral

Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
Me aguardan las moradas de Salén,
Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
quiero ir al cielo;
Donde yo podré contemplar a Dios
Con paz y quietud en eterna bienaventuranza.
Allí estará la verdadera paz
Y el eterno reposo del alma.
Allí permaneceré, allí moraré gustoso,
Mundo, en ti hay guerra y disputas,
Solamente pura vanidad;
Allí luciré adornado con coronas celestiales.
En el cielo siempre,
Paz, quietud y bienaventuranza.

3. Recitativo

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,
Damit ich auf der Welt,
So lang es dir mich hier zu lassen noch gefällt,
Ein Kind des Friedens bin,
Und laß mich zu dir aus meinen Leiden
Wie Simeon in Frieden scheiden!
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

3. Recitative 14

O Lord, now govern all my thoughts,
That I, while in the world
As long as thou dost please to let me here remain,
A child of peace may be,
And let me to thee from my affliction
Like Simeon in peace depart now!
I'll bide there where I shall be dwelling contented
And crowned in the glory of heavenly splendor.

4. Choral

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

4. Chorale 15

Here is the proper Easter lamb,
Whereof God hath commanded;
It is high on the cross's trunk
In ardent love now burning.
His blood signeth now our door,
Our faith doth it to death display;
The strangler cannot now touch us.
Alleluia!

BWV 159

1. Arioso e Recitativo

Sehet!
Komm, schau doch, mein Sinn,
Wo geht dein Jesus hin?
Wir gehn hinauf
O harter Gang! hinauf?
O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!
Wie sauer wirst du müssen steigen!
Gen Jerusalem.
Ach, gehe nicht!
Dein Kreuz ist dir schon zugericht',
Wo du dich sollt zu Tode bluten;

1. Arioso and Recitative 16

See now!
Come, ponder well, my mind,
Where doth thy Jesus go?
We're going up
O cruel path! That way?
O uninviting hill, of all my sins the token!
How sorely wilt thou have to climb it!
To Jerusalem.
Ah, do not go!
Thy cross for thee is now prepared,
Where thou thy bloody death must suffer;

3. Récitatif

Seigneur, gouverne donc mon cœur
Afin que, dans le monde, j'y reste
Aussi longtemps qu'il te plaira,
Que je sois un enfant de la paix
Et laisse-moi prendre congé de mes douleurs
Et tel Siméon venir en paix vers toi!
Je demeurerai là, là j'aurai plaisir à vivre
Là je resplendis, orné de couronnes célestes.

4. Choral

Voici le véritable agneau de Pâques
Que Dieu nous a prédit;
Qu'il soit immolé sur le bois de la croix
Par amour ardent.
Que son sang distingue notre porte
Afin que la foi puisse se protéger contre la mort;
Le bourreau ne saura nous toucher.
Alléluia!

1. Arioso et Récitatif

Voyez!
Viens, vois donc, mon cœur,
Où s'en va-t-il, ton Jésus?
Nous montons
Ô dure marche! montons?
Ô Montagne énorme que mes péchés me montrent!
Combien amère est ton ascension!
Vers Jérusalem.
Ah, n'y va pas!
Ta croix y est déjà dressée,
Là où tu devras perdre ton sang;

3. Recitativo

Así pues, Señor, dirige mi destino,
Para que en este mundo,
En tanto quieras dejarme en él,
Sea una criatura de la paz,
Y déjame partir hacia Ti desde mis penas,
¡En paz como Simeón!
Allí permaneceré, allí tendré placer de morar,
Allí luciré adornado con coronas celestiales.

4. Coral

He aquí el verdadero cordero pascual,
Del cual Dios ha convidado;
Que en el alto leño de la cruz
Fue abrasado en ardiente amor.
Su sangre marca nuestra puerta,
Que la fe opone a la muerte;
El exterminador no puede ya dañarnos.
¡Aleluya!

1. Arioso y Recitativo

¡Mirad!
Ven, contempla pues, ánima mia,
¿Hacia dónde va tu Jesús?
Subimos
¡Oh, duro camino! ¿Sube?
¡Oh, inmenso monte, que mis pecados muestran!
¡Qué penoso será tu ascenso!
Hacia Jerusalén.
¡Ah, no vayas!
Tu cruz ya te ha sido preparada,
Donde te desangrarás hasta morir:

Hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten;
Die Bande warten dein;
Ach! gehe selber nicht hinein!
Doch bliebest du zurücke stehen,
So müßt ich selbst nicht nach Jerusalem,
Ach! leider in die Hölle gehen.

Here do they scourges seek, there, bind the switches;
The bonds now now wait for thee;
Ah, take thyself not them to meet!
If thou couldst hold in check thy journey,
I would myself not to Jerusalem,
Ah, sadly down to hell then venture.

2. Aria con Choral

2. Aria and Chorale 17

Ich folge dir nach
Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht!
Durch Speichel und Schmach;
Am Kreuz will ich dich noch umfangen,
Von dir will ich nicht gehen,
Bis dir dein Herze bricht.
Dich laß ich nicht aus meiner Brust,
Wenn dein Haupt wird erblassen
Im letzten Todesstoß,
Und wenn du endlich scheiden mußt,
Alsdenn will ich dich fassen,
Sollst du dein Grab in mir erlangen.
In meinen Arm und Schoß.

I follow thy path
I will here by thee tarry,
Do not treat me with scorn!
Through spitting and scorn;
On cross will I once more embrace thee,
From thee I will not venture
As now thy heart doth break.
I will not let thee from my breast,
And when thy head grows pallid
Upon death's final stroke,
And if thou in the end must part,
E'en then will I enfold thee
Thou shalt thy tomb in me discover.
Within my arm's embrace.

3. Recitativo

3. Recitative 18

Nun will ich mich,
Mein Jesu, über dich
In meinem Winkel grämen;
Die Welt mag immerhin
Den Gift der Wollust zu sich nehmen,
Ich labe mich an meinen Tränen
Und will mich eher nicht
Nach einer Freude sehnen,
Bis dich mein Angesicht
Wird in der Herrlichkeit erblicken,
Bis ich durch dich erlöset bin;
Da will ich mich mit dir erquicken.

So now I will,
My Jesus, for thy sake
In my own corner sorrow;
The world may ever still
On venom of desire be nurtured,
But I'll restore myself with weeping
And will not sooner yearn
For any joy or pleasure
Ere thee my countenance
Have in thy majesty regarded;
Ere I through thee have been redeemed;
Where I will find with thee refreshment.

On prépare ci les fouets, on noue là les verges;
Les chaînes t'attendent;
Ah, n'y vas pas toi-même!
Pourtant si tu restais en arrière,
Je ne devrais pas aller moi-même à Jérusalem,
Ah, pour aller hélas en enfer.

2. Air avec Choral

Je te suis
Je veux être ici à tes côtés,
Ne me méprise donc pas!
Sous les crachats et les outrages;
Je veux encore t'embrasser à la croix,
Je ne veux pas te quitter
Jusqu'à ce que ton cœur se brise.
Je ne te laisse pas sortir de mon cœur,
Lorsque ton visage blêmira
Dans les dernières secousses de l'agonie,
Et lorsque tu devras enfin mourir,
Je veux alors t'étreindre,
Tu trouveras ton tombeau en moi.
Dans mes bras et sur mon cœur.

3. Récitatif

Je veux à présent,
Mon Jésus, m'affliger sur toi
Dans mon coin;
Le monde peut très bien s'abreuver
Du poison de la volupté,
Je me délecte de mes larmes
Et je n'aspirerai
À aucun plaisir
Avant que ma face
Te contemple dans la gloire,
Jusqu'à ce que je sois sauvé par toi;
Alors je me réconforterai avec toi.

Aquí se buscan látigos, allí se trenzan varas;
Las turbas te esperan;
¡Ah, no sigas!
Pero si te detuvieras,
Yo no tendría que ir a Jerusalén,
Sino, lamentablemente, al infierno.

2. Aria con Coral

Yo te sigo
Yo estaré aquí a tu lado,
¡No me desprecies!
A través de escupidas y afrentas;
Aún en la cruz he de abrazarte,
No me alejaré de ti,
Hasta que tu corazón se parta.
No te separaré de mi pecho,
Cuando tu rostro empalidezca
En el golpe final de la muerte,
Y cuando finalmente debas partir,
Entonces, te acogeré,
Encontrarás tu sepultura en mí.
En mi brazos y regazo.

3. Recitativo

Ahora yo quiero,
Mi Jesús, por Ti
En mi rincón afligirme;
El mundo podrá sin cesar,
Llevarse consigo el veneno del goce,
Yo me consuelo con mis lágrimas
Y no anhelaré
Alegría alguna,
Antes que mi mirada
Te contemple en el esplendor,
Hasta que sea por Ti redimido;
Entonces me recrearé contigo.

4. Aria

Es ist vollbracht,
Das Leid ist alle,
Wir sind von unserm Sündenfalle
In Gott gerecht gemacht.
Es ist vollbracht,
Nun will ich eilen
Und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht!
Es ist vollbracht!

4. Aria

It is complete,
The pain is over,
We are from all our sinful ruin
In God restored to right.
It is complete,
Now will I hasten
And to my Jesus make thanksgiving;
World, fare thee well,
It is complete!

5. Choral

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Mir deswegen schenke.

5. Chorale

Jesus, this thy passion
Is my purest pleasure,
All thy wounds, thy crown and scorn,
Are my heart's true pasture;
This my soul is all in bloom
Once I have considered
That in heaven is a home
To me by this offered.

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

Tout est accompli,
La souffrance est épuisée,
Nous sommes lavés de notre péché originel
En Dieu.
Tout est accompli,
Je veux à présent courir
Pour rendre grâces à mon Jésus,
Ô monde, bonne nuit!
Tout est accompli!

5. Choral

Jésus, ta Passion
Est pour moi pure joie,
Tes plaies, ta couronne et les railleries
La délectation de mon cœur;
Mon âme est allongée sur un lit de roses
Lorsque je songe
Qu'une place m'est offerte
Au ciel.

4. Aria

Está consumado,
El dolor ha terminado,
De nuestro pecado original
Nos hemos redimido en Dios.
Está consumado,
Ahora me apresuraré
Y agradeceré a mi Jesús,
¡Mundo adiós!
¡Está consumado!

5. Coral

Jesús, tu pasión
Es para mi pura dicha,
Tus heridas, corona y escarnio,
Regocijo de mi corazón;
Mi alma va sobre rosas,
Cuando lo recuerdo,
Por eso, en el cielo un lugar,
Te ruego me concedas.

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 steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156

Entstehung: zum 23. Januar 1729 (?)
Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphanias
Text: Picander 1728. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 1 des Liedes „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" von Johann Hermann Schein (1628). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Herr, wie du willt, so schicks mit mir" von Kaspar Bienemann (1582).
Gesamtausgaben: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

„Herr, wie du willt, so schicks mit mir" hieß die erste von Bach zum 3. Sonntag nach Epiphanias in Leipzig komponierte Kantate. Sie erklang 1724. Mit diesen Worten beginnt ein damals vielgesungenes Kirchenlied, dessen erste Strophe mit den Worten: „Dein Will, der ist der beste" schließt. Genau diese Worte finden sich auch in der ersten Strophe des Chorals „Was mein Gott will, das gscheh allzeit", den Bach ein Jahr später als Grundlage für eine Choralkantate verwendete. Mit der Textzeile „Alles nur nach Gottes Willen" begann die wiederum ein Jahr später, 1726 musizierte Kantate. Und auch in der letzten, wohl 1729 aufgeführten Kantate zu diesem Sonntag geht es um die Unbedingtheit von Gottes Willen, dem sich der Gläubige zum eigenen Heil unterwirft. Das Evangelium (Matth. 8, 1-13) bietet für diese segensbringende, erlösende Haltung zwei Beispiele: die Heilungen des Aussätzigen sowie des Dieners im Hause des Hauptmannes von Kapharnaum. Der Glaube allein hat ihnen geholfen – Gott mußte es nur wollen.

Insofern bietet die vorliegende Kantate eine Variation dieser, für die protestantische Glaubenslehre zentralen Frage. Diese Variation bezieht sich auf die Ausdrucksweise und findet eine andere, gut nachvollziehbare Vermittlungsebene. Im ersten Vokalsatz bietet der Text eine Art Dialog zwischen dem Kranken und seiner Seele. Während der Kranke seine Situation beschreibt, formuliert der Sopran – mit Hilfe der Choralworte im zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus – daraus eine Bitte. Die Musik faßt diesen Dialog in diskrete Bilder: das „Stehen" im langgehaltenen Ton, unter dem sich der Boden, das Fundament, allmählich in die Tiefe senkt. Hier hinein fällt der kranke Leib.

Aus der göttlichen Fürsorge entstehen Gewißheit und Zuversicht, und so entwickelt das folgende Rezitativ die Bitte um baldigen Vollzug des göttlichen Willens. Daß damit nur die Auferstehung aus dem Grab gemeint sein kann, unterstreicht am Ende, als Stütze des devisenartig hervorgehobenen *Arioso*, die zweifach aufsteigende Linie des Continuo. Mit einem einfachen, aber – dem Text entsprechend – im Duett von Oboe und Violine gefälligen Motiv (fallende Sexte, drei aufsteigende Töne, Sextsprung nach oben und melodische Rückführung zum Ausgangston) kennzeichnet Bach die anschließende Alt-Arie. Worte wie „Freude", „Leid", „Sterben" und „Flehen" finden figurativen Ausdruck, bevor die recht knappe, konzentrierte Kantate mit einem weiteren Rezitativ und dem Choral schließt.

Bemerkenswert ist noch die musikalische Einleitung. Mit einer *Sinfonia* bereitet Bach den Grundaffekt der Kantate vor. Dazu verwendet er den langsamen Satz eines vermutlich schon in Köthen entstandenen Konzertes, der später Eingang in das Cembalo-Konzert BWV 1056 findet (Edition Bachakademie Vol. 128). Die Zuweisung in der Kantate an die Solo-Oboe hat einer Rekonstruktion (BWV 1056R, Vol. 131) des mutmaßlichen Erstzustandes den Weg gewiesen.

*

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn BWV 157

Entstehung: zum 6. Februar 1727
Bestimmung: Trauergottesdienst / Fest Mariae Reinigung
Text: Picander 1727. Satz 1: Mose 32, 27. Satz 5: Strophe 6 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht" (mit Anfangszeile von Strophe 1) von Christian Keymann (1658).
Gesamtausgaben: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

Daß Bach Arien und Chöre aus Kantaten und Oratorien verschiedenen Zwecken dienstbar machen und dabei sogar zwischen der „geistlichen" und der „weltlichen" Sphäre wechseln konnte, wenn nur der Grund-Affekt stimmte, ist unter dem Schlagwort „Parodie-Verfahren" hinlänglich bekannt. Eher selten boten sich ganze Stücke zur Verpflanzung an, und noch seltener unter Beibehaltung von Text und Musik, also in unveränderter Form. Dies ist bei der vorliegenden Kantate der Fall.

Bach führte sie zunächst im Trauergottesdienst für den sächsischen Hof- und Appellationsrat Johann Christoph von Ponickau auf, der 1726 72-jährig verstorben war. Zum Gedenken an den alten, einflußreichen Kammerherrn wurde das Evangelium vom alten Simeon gelesen, der den Knaben Jesus gesehen hat und nun, der Verheißung entsprechend, in „Fried und Freud" die Welt verlassen kann – ein angemessenes Evangelium (Luk. 2, 22-32), das auch vier Tage vor dem Trauergottesdienst, dem Fest Marie Reinigung, auf dem Leseplan stand. Somit konnte Bach die Kantate später für dieses Fest unverändert übernehmen.

In Picanders Gedichtsammlung „Ernst-Scherzhaffte und Satyrische Gedichte" steht der Kantatentext im Anschluß an ein Trauergedicht. Die zweite, nach der Trauerpredigt musizierte Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich" schrieb Bach hingegen auf einen Text von Georg Christian Lehms; die Musik zu dieser Kantate (BWV Anh. I 209), deren Text zum 7. Sonntag nach Trinitatis passen würde, ist verloren.

Die Intimität der Besetzung mit den drei Soloinstrumenten Querflöte, Oboe d'amore und Violine (hier: Viola d'amore) spiegelt den Enstehungsanlaß der Kantate. Bach beschäftigt überdies – mit Ausnahme des Schlußchorals – nur zwei Singstimmen. Auch die musikalische Haltung der Kantate gibt dem Anlaß Vorrang vor differenzierter Textauslegung. Das einleitende Wort aus Mose 32 erklingt in Form eines stillen, aber dichten kammermusikalischen Satzes. Die folgende Arie bringt den Affekt des „Festhaltens" durch Haltetöne zum Ausdruck und die „Gewalt" des Glaubens durch virtuos geläufige Figuren. Nach dem Accompagnato-Rezitativ bildet ein gelöstes, heiteres Trio die zweite Arie. Motivisch wird sie von einem affirmativen Quartsprung beherrscht. Bach fügt drei rezitativische Abschnitte ein, die den gewißhaften Ton dieses Stücks jeweils in Nachdenklichkeit innehalten lassen.

Das Auf und Ab von Leben und Sterben und seine Überführung in die Ewigkeit mag die Baßstimme im abschließenden Choral unterstreichen. Bach führt sie fast durchgehend in auf- und abwärts weisenden Achtellinien.

*

DEUTSCH

Der Friede sei mit dir BWV 158

Entstehung: unbekannt
Bestimmung: zum 3. Ostertag
Text: Dichter unbekannt. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 1 des Liedes „Welt ade, ich bin dein müde“ von Johann Georg Albinus (1649). Satz 4: Strophe 5 des Liedes „Christ lag in Todes Banden“ von Martin Luther (1524)
Gesamtausgaben: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

Auch diese Kantate könnte zum Fest Mariae Reinigung musiziert worden sein. Der Umschlag des nur abschriftlich überlieferten Stücks nennt ausdrücklich – neben dem 3. Ostertag – diese Bestimmung. Und auch inhaltlich gehören der zweite und dritte Satz eindeutig zum „Canticum Simeonis“ des Lukas-Evangeliums. Die Texte der Rahmensätze hingegen weisen auf das Osterfest: natürlich die Choralstrophe, während im einleitenden Rezitativ die Worte „Der Friede sei mit dir“ Jesu Worte aus dem Evangelium des Tages zitieren. Gleichwohl ist Friede auch einer der Gedanken von Simeons Lobpreis. Die Zuweisung aller Teile an einen Baß-Sänger vermag diese unterschiedlichen Teile am ehesten miteinander zu verklammern: eine „Vox Christi“ und eine „Vox Simeonis“ zugleich. Die provisorisch knappe, äußere Gestalt gibt zudem, wie schon Philipp Spitta erkannte, dieser Kantate einen fragmentarischen Charakter. Wie und wann die einzelnen Teile entstanden (einige schon in Weimar?), wann und von wem dieses Stück zusammengefügt und wann es aufgeführt wurde, konnte bislang nicht geklärt werden.

Zentrales Stück dieser Kantate ist ohne Zweifel die Baß-Arie Nr. 2. Dem Gesang des alten Simeon gibt Bach eine virtuose Solo-Violine bei. Der von ihr zu spielende Tonumfang läßt die g-Saite des Instruments jedoch ungenutzt, sodaß der Gedanke an ein anderes, ursprünglich verwendetes Solo-Instrument naheliegt, eine Flöte etwa oder eine Oboe. Jene Oboe zum Beispiel, die nur in diesem Satz gebraucht wird, jedoch nur den vom Sopran zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus unisono mitspielt.

Die beiden Texte dieses Satzes, der Arientext und die Choralstrophe, beginnen in identischem Wortlaut, fahren jedoch in einer Weise fort, die man „kontrastierend“ nennen könnte, ja, als habe der Librettist Bachs Idee, Johann Rosenmüllers Choral zu zitieren und Spannung aus einer Gegenüberstellung zu gewinnen, direkt vor Augen gehabt. „Da hab ich Vergnügen, zu wohnen“ ruft der Text aus, während der Choral „Bei dir ist Krieg und Streit“ die Welt verachtet! Bei dieser Textierung hätte Bach andererseits auch auf die dem Hörer bekannten Choralworte, zugunsten des „theologischen Ratespiels“ einer textlosen Choralbearbeitung, verzichten können. Vielleicht hat er es ursprünglich auch so gehandhabt, ähnlich wie in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 (Vol. 49), deren erstem Satz er den gesungenen Choraltext auch erst bei einer Leipziger Wiederaufführung beigab.

Das Rezitativ Nr. 3 mündet in ein Arioso und greift zurück auf den Text der vorausgehenden Arie – zumindest diese beiden Stücke gehören also organisch zusammen. Den abschließenden Choralsatz harmonisiert Bach, gegenüber dem archaischen Gestus der Melodie, vergleichsweise modal und kühn.

*

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

Entstehung: zum 27. Februar 1729 oder folgende Jahre
Bestimmung: Sonntag Estomihi
Text: Picander 1728. Satz 1 unter Verwendung von Lukas 18, 31. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 6 des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (1656). Satz 4 mit Zitat aus Johannes 19, 30. Satz 5: Strophe 33 des Liedes „Jesu Leiden, Pein und Tod“ von Paul Stockmann (1633).
Gesamtausgaben: BG 32: 157 – NBA 1/8.1: 153

Wenn Bach diese Kantate am Sonntag Estomihi, dem die figuralmusiklose Fastenzeit folgte, im Jahre 1729 aufgeführt hat – dieses wäre die erste Möglichkeit nach dem Druck des Picanderschen Textes –, wäre ihr, als nächstes Stück aus Bachs Feder, am Karfreitag die große Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus gefolgt. Dieser Zusammenhang, zu der die Identität des Dichters beider Texte tritt, regt zum vorfühlenden Vergleich der von Bach verwendeten, stilistischen Mittel an.

Thema der Kantate ist die Nachfolge Christi, der, sein Leidens- und Erlösungswerk vor Augen (Luk. 18, 31-43), sich mit seinen Jüngern aufmacht, um seinen Weg zu vollenden. Tatsächlich basiert der Dialog zu Beginn auf dieser historischen Begebenheit, und die musikalische Umsetzung ähnelt dem Verfahren der Matthäus-Passion, wenn auch nicht mit den Mitteln des großformatigen Doppelchores.

Aber es bleibt der Dialog, hier, in der Kantate, zwischen der Vox Christi und – wie in der Matthäus-Passion – der gläubigen Seele. Der Baß gibt, vomText her einleuchtend und sekundiert vom aufwärts weisenden Continuo, das Signal zum Aufbruch, während die Alt-Stimme, von mystisch umfangenden Streichern begleitet, antwortet und ihn von seinem Vorhaben abzubringen versucht. Die Kunst der Choralbearbeitung, aufs äußerste getrieben in der Passion, folgt in der Kantate im zweiten Satz. Auch hier gibt es eine Art Dialog, indem die Alt-Stimme, nun den Zweifel überwindend, dem Continuo nachfolgt, während die Soprane zeilenweise den Cantus firmus darübersingen. Wie in der zuvor besprochenen Kantate ergeben sich eindrückliche Kontrastwirkungen und dadurch ein den Text auslegendes Element.

Im folgenden Rezitativ gewinnt der Text bereits eine Vision auf die Erlösung. Die Baß-Stimme greift diesen Gedanken auf mit einer „Es ist vollbracht“-Arie, jenem Text also, der in der Passion das Ende des Leidens signalisiert, hier aber einen deutlich darüber hinausweisenden Gestus bekommt. Die Solo-Oboe spannt eine wundervolle Melodie. Ihr folgt die Gesangslinie, zieht beim Vorhaben, Jesus zu Dank zu eilen, erregt das Tempo an, um es zum Ende hin wieder zu entspannen. Hier herrscht die Atmosphäre der Matthäus-Passion: „Mach dich, mein Herze rein ...Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“! Der Choral, der das poetische Bild „meine Seel auf Rosen geht“ enthält, schließt in majestätisch-abgeklärtem Es-Dur.

*

Die Kantate BWV 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ wurde als Werk Georg Philipp Telemanns identifiziert und deshalb nicht für die EDITION BACHAKADEMIE *aufgenommen.*

I stand with one foot in the grave now BWV 156

Composed for: January 23, 1729 (?)
Performed: third Sunday after Epiphany
Text: Picander, 1728. Movement 2 makes use of verse 1 of the hymn "Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt" ("Deal with me, God, of Thy good will") by Johann Hermann Schein (1628). Movement 6: verse 1 of the hymn "Herr, wie du willt, so schicks mit mir" ("Lord, as thou wilt, so deal with me") by Kaspar Bienemann (1582).
Complete editions: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

"Herr, wie du willt, so schicks mit mir" is the first cantata for the third Sunday after Epiphany Bach composed in Leipzig. It was heard in 1724. These words are the beginning of a frequently sung hymn of the time whose first verse closes with the words "Dein Will, der ist der beste" ("For Thy will has no equal"). These are also exactly the words found in the first verse of the chorale "Was mein Gott will, das gscheh allzeit" ("What my God will, be done alway") on which Bach based a chorale cantata one year later. The cantata he performed in 1726 begins with the line "Alles nur nach Gottes Willen" ("All things but as God is willing"). And the last cantata he composed for this Sunday, probably performed in 1729, also mentions God's unconditional will, to which the faithful must submit for the sake of their own salvation. The Gospel reading (Matthew 8, 1-13) offers two examples of how this attitude brings blessing and redemption: the healing of the leper by the roadside and the servant in the house of the centurion in Capernaum. They were healed on the basis of faith alone – it is enough for God to will something, and it is done.

In this respect, the cantata recorded here offers a variation on this theme, which is of such central importance to the Protestant faith. This variation is one of style and is conveyed on another easily understandable level. The text of the first vocal movement offers a sort of dialogue between the invalid and his soul. While the invalid describes his situation, the soprano turns this into a supplication – assisted by the words to the chorale sung line by line in the cantus firmus. The music captures this dialogue in discrete images: "steh" ("stand") is expressed by a long note under which the floor, the foundation, gradually sinks into the depths, into which the ailing body also falls.

Certainty and confidence are born of God's provident care, and so the following recitative entreats God to do His will soon. At the end, the continuo line rising twice in support of the arioso, which itself takes on the guise of a motto, shows this to refer to nothing other than the resurrection of the body out of the grave. Characteristic of the ensuing alto aria is a simple but pleasant motif in the duet with the oboe and the violin (descending sixths, three rising tones, a jump of a sixth upward and a melody which returns to its initial note) – quite in keeping with the text. Words such as "Freude" ("gladness"), "Leid" ("sadness"), "Sterben" ("dying") and "Flehn" ("prayer") are expressed figuratively, before this rather terse, concentrated cantata concludes with another recitative and the chorale.

The musical introduction is also remarkable. Bach uses a sinfonia to prepare the way for the cantata's basic emotional intent. To do so, he makes use of the slow movement of a concerto presumably composed in Köthen and later included in the Concerto for Harpsichord, Strings and Basso Continuo BWV 1056 (Edition Bachakademie vol. 128). The fact that the solo instrument in this cantata is an oboe enabled the assumed original form to be reconstructed (BWV 1056R, vol. 131).

Thee I shall not leave, until thou me bless BWV 157

Composed for: February 6, 1727
Performed: funeral service / Candlemas (Feast of the Purification of Mary)
Text: Picander, 1727. Movement 1: Genesis 32, 26. Movement 5: verse 6 of the hymn "Meinen Jesum laß ich nicht" ("This my Jesus I'll not leave"; with the first line of verse 1) by Christian Keymann (1658).
Complete editions: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

The fact that Bach took arias and choruses from cantatas and oratorios and made them serve other purposes, even moving between the "sacred" and "secular" spheres wherever the same basic sentiment was called for, is well known as "parody" technique. Rather less frequently did he find entire pieces suited to such transplantation, and in fewer cases yet was he able to retain both text and music unchanged in the process. This is the precisely case with the cantata presented here, however. Bach first performed it in a funeral service for the *Hof-* and *Appellationsrat* (Aulic and Appellate Councilor) of Saxony, Johann Christoph von Ponickau, who died in 1726 at the age of 72. In memory of this old, influential chamberlain, the Gospel passage was read in which old Simeon sees the boy Jesus and then, as had been revealed to him, is able to leave this world "in peace and joy" – an appropriate Gospel passage (Luke 2, 22-32), which had also been read four days previously on Candlemas, the Feast of the Purification of Mary. Thus Bach was later able to use the cantata unchanged for this feast day, as well. In Picander's collection of verse, "Ernst-Scherzhaffte und Satyrische Gedichte" ("Tragicomical and Satirical Poetry"), this cantata text follows a funeral ode. Bach wrote a second cantata for this service, to be played after the sermon, to a text by Georg Christian Lehms (BWV Anh. I 209) which has been lost, but which would have been appropriate for the seventh Sunday after Trinity.

The intimate instrumentation, consisting of three solo instruments, flute, oboe d'amore and violin (here: viola d'amore), reflects the occasion for which the cantata was written. Furthermore, Bach employs only two vocal parts – except in the final chorale. The musical attitude of the cantata also tends to give priority to the occasion rather than to a differentiated interpretation of the text. The introductory words from Genesis 32 are heard in the form of a quiet but dense chambermusic setting. The following aria expresses "Festhalten" ("hold ... firmly") in long notes and the "Gewalt" ("might") of faith in dexterous, virtuoso figures. After an *accompagnato* recitative, the next aria takes the form of a relaxed, cheerful trio. Its dominating motif is an affirmative jump of a fourth. Bach inserts three recitativelike sections which allow the affirmative idiom of the piece to make a thoughtful pause.

The bass line in the final chorale may well be intended to emphasize the ups and downs of life and death, and final deliverance into eternity. Bach conducts the voice in nearly uninterrupted lines of rising and falling eighth notes (quavers).

*

May peace now be with thee BWV 158

Composed for: unknown
Performed: on the third day of Easter
Text: author unknown. Movement 2 makes use of verse 1 of the hymn "Welt ade, ich bin dein müde" ("World, farewell, of thee I'm weary) by Johann Georg Albinus (1649). Movement 4: verse 5 of the hymn "Christ lag in Todes Banden" ("Christ lay to death in bondage") by Martin Luther (1524)
Complete editions: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

This cantata could also have been played on Candlemas. The piece has survived in a copy whose cover explicitly mentions this occasion – alongside the third day of Easter. As far as content is concerned, the second and third movements clearly refer to the "Canticle of Simeon" in the Gospel according to St. Luke. The texts of the first and last movements, on the other hand, are related to Easter. This obviously applies to the chorale verse, while the words "May peace now be with thee" in the introductory recitative are a quotation of Jesus' words in the Gospel reading for the day. Nevertheless, peace is also one of the ideas expressed in Simeon's words of praise. Assigning all the sections to the bass voice is the best way to clamp these various sections together: a "*vox Christi*" and a "*vox Simeonis*" at one and the same time. In addition, the provisionally brief outward form gives this cantata a fragmented character, as Philipp Spitta perceived. It has thus far proved impossible to determine how or when the specific sections were written (some as early as Weimar?), when or by whom the pieces were put together, or when it was performed.

The centerpiece of this cantata is undoubtedly the bass aria no. 2. Bach has a virtuoso solo violin accompany old Simeon's canticle, although within a range which renders the G-string superfluous, suggesting that this may have originally been scored for a flute, or perhaps an oboe. It could even have been the selfsame oboe which is used in no other movement but this and plays in unison with the line-by-line declamation of the cantus firmus by the singer. The two texts to this movement, the aria and the verse of the chorale, begin with the same words but continue in a manner which could be called "contrasting", rather as if the author of the cantata text had been able to foresee Bach's idea of producing tension by setting it against Johann Rosenmüller's chorale. While the cantata text is exclaiming "da hab ich Vergnügen, zu wohnen" ("there where I shall be dwelling contented"), the chorale is showing its disdain for the world in the words "bei dir ist Krieg und Streit" ("with thee is war and strife")! On the other hand, Bach could just as well have decided in favor of a "theological guessing game" by using an instrumental arrangement of the wellknown chorale without the words. He may have done so originally, as in the cantata "Komm, du süße Todesstunde" ("Come O death, thou sweetest hour") BWV 161 (vol. 49), whose first movement was only sung later at a repeat performance in Leipzig.

The recitative no. 3 leads into an arioso and recalls the text of the previous aria – showing that at least these two pieces belong together. Bach uses harmonies for the final chorale setting which are modal and daring in comparison with the archaic idiom of the melody.

*

See now, we're going up to Jerusalem BWV 159

Composed for: February 27, 1729, or later years
Performed: Estomihi
Text: Picander, 1728. Movement 1 makes use of Luke 18, 31. Movement 2 makes use of verse 6 of the hymn "O Haupt voll Blut und Wunden" ("O sacred head now wounded") by Paul Gerhardt (1656). Movement 4 includes a quote from John 19, 30. Movement 5: verse 33 of the hymn "Jesu Leiden, Pein und Tod" ("Jesus' torment, pain and death") by Paul Stockmann (1633).
Complete editions: BG 32: 157 – NBA I/8: 153

If Bach did indeed perform this cantata in 1729 – the first opportunity after the publication of Picander's text – on Estomihi Sunday, the last before the figural music disappeared from the church services in Leipzig for the duration of the Lenten period, the next piece from his pen to be heard there would have been the great St. Matthew Passion on Good Friday of that year. This close relationship, bolstered by the fact that both texts were written by the same author, enjoins us to make at least a tentative comparison of the stylistic techniques Bach employs in the two works. The theme of the cantata is the *imitatio Christi,* starting just as he is setting out with his disciples to consummate his life's work, fully aware of the suffering and works of redemption awaiting him along the way (Luke 18, 31-43). Indeed, the dialogue at the beginning is based on this historic incident and is put into music in a manner similar to that of the St. Matthew Passion, albeit without a monumental double chorus. In the cantata, however, there yet remains the dialogue between the *vox Christi* and the soul of the faithful – as in the St. Matthew Passion. The bass gives the signal to start out, a logical consequence of the text seconded by the rising passages in the continuo, while the alto answers to an accompaniment of strings shrouded in mystical umbrage, and tries to dissuade him from his undertaking. The art of the chorale arrangement, which is taken to its extreme limits in the Passion, follows in the second movement of the cantata. Here too we find a kind of dialogue in which the alto voice, now overcoming its hesitancy, follows the continuo while the soprano sings the cantus firmus line by line on top of it. As in the cantata discussed immediately above, this engenders impressive contrasts and thereby an element of textual interpretation.

A vision of salvation already glimmers through the text of the following recitative. The bass voice takes up this idea with an "Es ist vollbracht" ("It is complete" *bibl.* "finished") aria; that is, the passage which signals the end of Christ's suffering in the Gospel according to St. John, although here it clearly points to things beyond. The solo oboe forges a wonderfully tense melody. The vocal line follows, becoming tense at the idea of hurrying to thank Jesus, and increasing the excitement by accelerating the tempo only to ease it again toward the end. This is the atmosphere prevalent in the St. Matthew Passion: "Mach dich, mein Herze rein ... Nun ist der Herr zur Ruh gebracht" ("Purify thyself, my heart ... Now is our Lord laid down in peace")! The chorale, containing the poetic image "meine Seel auf Rosen geht" ("This my soul is all in bloom"), concludes in the majestic, mellow key of E-flat major.

*

Cantata BWV 160, "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" ("I know that my Redeemer liveth") has been identified as a work of Georg Philipp Telemann and therefore not included in the EDITION BACHAKADEMIE.

J'ai déjà un pied dans la tombe BWV 156

Création: pour le 23 janvier 1729 (?)
Destination: 3ème dimanche après l'Épiphanie
Texte: Picander 1728. Le 2ème mouvement a recours à la 1ère strophe du lied «Mon Dieu, traite-moi selon ta grande bonté» de Johann Hermann Schein (1628). 6ème mouvement: 1ère strophe du lied «Seigneur, dispose de moi selon ta volonté» de Kaspar Bienemann (1582)
Éditions complètes: BG 32: 99 – NBA I/6 : 91

«Seigneur, dispose de moi selon ta volonté», tel était le titre de la première cantate que Bach avait composée à Leipzig pour le troisième dimanche après l'Epiphanie. Elle fut exécutée pour la première fois en 1724. C'est par ces mots que commence un cantique religieux fréquemment chanté à l'époque et dont la première strophe se termine par les mots «Car ta volonté est pour le mieux». Ce sont exactement ces termes que l'on retrouve dans la première strophe du choral «Que la volonté de mon Dieu soit faite», dont Bach se servit un an plus tard comme fondement d'une cantate-choral. La cantate adaptée en 1726, juste un an plus tard, commence, elle, par le vers «Que seule la volonté de Dieu se réalise». Et dans la dernière cantate également, manifestement exécutée en 1729 pour ce dimanche-là, il est question de l'inconditionnalité de la volonté de Dieu, à laquelle se soumet le croyant pour son propre salut. L'Évangile (Matthieu 8, 1-13) propose deux exemples de ce comportement salutaire et libérateur: la guérison du lépreux et celle du serviteur dans la maison du centurion de Capernaüm. Seule la foi seule les aida – il suffisait que Dieu le veuille.

En ce sens, la présente cantate livre une alternative à cette question-clé, centrale pour la dogmatique protestante. Cette alternative se réfère à la manière de s'exprimer et a recours à un autre niveau de médiation plus compréhensible. Dans le premier mouvement vocal, le texte propose une sorte de dialogue entre le malade et son âme. Pendant que le malade décrit sa situation, le soprano formule une prière – se servant du texte du choral dans le cantus firmus, interprété vers après vers. La musique transpose ce dialogue par des allusions discrètes : le «stehen» (j'ai déjà un pied) sur une note soutenue sous laquelle le sol, le fondement, s'affaisse peu à peu dans les profondeurs. Le corps souffrant y est précipité.

Certitude et confiance naissent de la protection divine, c'est ainsi que le récitatif suivant développe la prière de cet être attendant instamment l'accomplissement de la volonté divine. La ligne doublement ascendante du *continuo* vient le souligner à la fin le fait qu'il s'agit ici uniquement de la résurrection de la tombe, comme pour appuyer l'*arioso* rehaussé à la manière d'un emblème.
Dans l'air pour alto suivant, Bach utilise un motif simple mais – conformément au texte – plaisant dans le duo du hautbois et du violon (sixtes descendantes, trois notes ascendantes, saut de sixte vers le haut et un retour mélodique vers la note de départ). Des mots tels que «Freude» (joie), «Leid» (peine), «Sterben» (mort) et «Flehen» (imperations) trouvent une expression figurative avant que la cantate plutôt brève et concentrée ne se termine sur un autre récitatif et un choral.

L'introduction musicale est, elle aussi, tout à fait remarquable. Bach se sert d'une sinfonie pour préparer l'affect fondamental de la cantate. Il utilise ici le mouvement lent d'un concerto probablement déjà composé à Köthen, qui fera son apparition dans le concerto pour clavecin BWV 1056 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 128). Dans la cantate, l'utilisation du hautbois solo a permis de reconstituer (BWV 1056R, vol. 131) l'état initial présumé.

Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis BWV 157

Création: pour le 6 février 1727
Destination: service funèbre / fête de la Purification de la Vierge Marie
Texte: Picander 1727. 1er mouvement: Moïse 32, 27. 5ème mouvement: 6ème strophe du lied «Je n'abandonne pas mon Jésus» (avec le premier vers de la 1ère strophe) de Christian Keymann (1658).
Éditions complètes: BG 32: 117 – NBA I/34 : 43

Le fait que Bach se servait des airs et des chœurs de ses cantates et oratorios à des fins diverses et ce faisant pouvait même passer de la sphère «spirituelle» à la sphère «profane» tout en respectant l'affect fondamental est bien connu et correspond au «processus de parodie». Il était rare que des sections entières se prêtent à une telle «transplantation», plus rare encore ceci sans en changer ni le texte ni la musique, autrement dit en les laissant telles quelles . C'est pourtant le cas de la présente cantate. Bach l'exécuta pour la première fois lors d'un service funèbre en commémoration de Johann Christoph de Ponickau, qui assumait à la Cour de Saxe les fonctions de conseiller en matière de pourvoi, et était décédé en 1726 à l'âge de 72 ans. En hommage au vieux chambellan très influent, on lut le passage de l'évangile consacré à Simon l'ancien qui, après avoir vu l'enfant Jésus et conformément à la promesse qui lui fut faite, pouvait quitter le monde «en paix et en toute confiance» – un évangile adéquat (Saint Luc 2, 22-32) qui, quatre jours avant le service funèbre, figurait aussi sur le programme de lecture pour la fête de la Purification de la Vierge Marie. Bach put donc reprendre ultérieurement la cantate pour cette occasion solennelle sans y apporter le moindre changement. Dans le recueil de poèmes de Picander , les «Pièces sérieuses et humoristiques et sonnets satyriques», le texte de la cantate est placé à la suite d'une élocution funèbre. Par contre, Bach composa la seconde cantate, exécutée après le sermon funèbre «Dieu bien-aimé, tu m'abandonnes», sur un texte de Georg Christian Lehms ; la musique de cette cantate (BWV annexe I 209), dont le texte conviendrait au 7ème dimanche après la Trinité, est perdue.

L'intimité de l'effectif composé des trois instruments solo, flûte traversière, hautbois d'amour et violon (ici: viole d'amour) symbolise l'événement pour lequel la cantate avait été écrite. De surcroît, Bach ne sollicite – à l'exception du choral final – que deux voix chantées. La tenue musicale de la cantate donne priorité à l'événement par rapport à l'interprétation différenciée du texte. Le mot d'introduction extrait du livre de la Genèse 32 retentit sous la forme d'un mouvement calme mais dont le caractère de musique de chambre est évident. L'air suivant exprime l'affect du puissant soutien par des notes soutenues et la «Force» de la foi avec de rapides effets virtuoses. Après le récitatif *accompagnato* le second air, sous la forme d'un trio joyeux et serein, prend la relève. Le motif est dominé par un saut de quarte affirmatif. Bach introduit trois passages récitatifs, chacun d'eux confère au caractère minutieux de cette oeuvre une note méditative.
La voix de la basse du choral de la fin vient souligner les hauts et les bas de la vie et de la mort et le passage à l'éternité. Bach la conduit presque de manière ininterrompue tout au long d'une série de croches ascendantes et descendantes.

La paix soit avec toi BWV 158

Création: inconnue
Destination: pour le 3ème jour de Pâques
Texte: auteur inconnu. Le 2ème mouvement utilise la 1ère strophe du cantique «Adieu, ô monde, je suis las de toi» de Johann Georg Albinus (1649). 4ème mouvement: 5ème strophe du lied «Le Christ endura les souffrances de la mort» de Martin Luther (1524)
Éditions complètes: BG 32: 143 – NBA I/10 : 131

Cette cantate, elle aussi, aurait pu avoir été composée pour la fête de la Purification de la Vierge Marie. La couverture de l'oeuvre, dont nous ne disposons plus que d'une copie, indique formellement – outre le 3ème jour de Pâques – cette destination. Le texte du second et du troisième mouvement font manifestement partie du «Cantique de Siméon» de l'Évangile selon Saint Luc. Par contre, les textes des mouvements du début et de la fin se réfèrent à la fête de Pâques: bien entendu, la strophe choral, alors que, dans le récitatif d'introduction, les mots «La paix soit avec toi» reprennent les paroles de Jésus tirées de l'évangile du jour. La paix est également l'un des thèmes du cantique de louange de Siméon. Toute ces parties ne sollicitant qu'une seule voix de basse, les différents passages s'enchaînent facilement entre eux: à la fois une «Vox Christi» et une «Vox Simeonis». En outre, la configuration extérieure, d'une brièveté provisoire, confère à cette cantate un caractère fragmentaire, ainsi que l'avait déjà constaté Philipp Spitta. Quand et comment les différentes parties ont été composées (certaines déjà à Weimar?), quand et par qui elles ont été assemblées et l'oeuvre a été exécutée, personne ne peut le dire jusqu'à présent.

Sans aucun doute, l'élément central de cette cantate est l'air pour basse N° 2. Bach accompagne la partie vocale de Siméon d'un solo pour violon d'une grande virtuosité.Cependant, le registre que l'instrument doit jouer ne nécessite à aucun moment la corde du sol, si bien qu'il est possible qu'un autre instrument solo ait été initialement utilisé, une flûte ou un hautbois, par exemple. Par exemple le hautbois qui n'intervient que dans ce mouvement mais accompagne seulement *unisono* le cantus firmus chanté ligne par ligne par le soprano. Les deux textes de ce mouvement, celui de l'air et la strophe du choral, commencent par les mêmes mots, mais se poursuivent d'une manière que l'on pourrait qualifier de «contrastante», tout à fait comme si le librettiste avait été directement confronté à l'idée qu'avait eu Bach de citer le choral de Johann Rosenmüller et de profiter de ce face à face pour engendrer une tension. «Là, j'aurai plaisir à vivre» clame le texte, alors que le choral exprime son mépris du monde «La guerre et les querelles sont en toi»! D'autre part, avec ce texte, Bach aurait pu également renoncer aux mots du choral, déjà connu de l'auditeur, en faveur de la «devinette théologique» d'une adaptation de choral sans texte. Peut-être ceci a-t-il été le cas initialement, comme dans la cantate «Viens douce heure de la mort» BWV 161 (vol. 49) dont il n'a ajouté le texte chanté du choral au premier mouvement que lors d'une exécution ultérieure à Leipzig.

Le récitatif N° 3 s'achève dans un *arioso* et reprend le texte de l'air précédent – ces deux passages du moins s'adaptent parfaitement au point de vue organique. En comparaison avec le caractère archaïque de la mélodie, Bach a, pour le choral de la fin, imaginé une harmonie plus moderne et plus téméraire.

*

Voyez, nous montons vers Jérusalem BWV 159

Création: pour le 27 février de l'année 1729 ou d'une année suivante
Destination: 7ème dimanche avant Pâques
Texte: Picander 1728. Le 1er mouvement emprunte le texte de l'Évangile selon Saint Luc 18, 31. Le 2ème mouvement a recours à la 6ème strophe du cantique «Ô tête couverte de sang et de blessures» de Paul Gerhardt (1656). Le 4ème mouvement avec une citation de l'Évangile selon Saint Jean 19, 30. 5ème mouvement: 33ème strophe du cantique «les souffrances, le tourment et la mort de Jésus» de Paul Stockmann (1633).
Éditions complètes: BG 32: 157 – NBA I/8: 153

Si Bach a exécuté cette cantate en 1729 le dimanche précédant le Carême, période pendant laquelle il n'était pas d'usage d'interpréter de la musique figurée – ce qui aurait été la première occasion, selon l'impression que donne le texte de Picander – celle-ci aurait été suivie, le Vendredi Saint, de la grande musique de la Passion selon Saint Matthieu, l'oeuvre que Bach a composé directement après. Cette corrélation, que vient appuyer l'identité de l'auteur des deux textes, prête à une comparaison prudente des procédés stylistiques auxquels Bach avait recours. Le thème de la cantate est l'exemple du Christ qui, face à sa Passion et à sa Rédemption (Saint Luc 18, 31-43), s'apprête à partir avec ses apôtres pour accomplir son chemin. En fait, le dialogue d'introduction se base sur cet événement historique et l'adaptation musicale rappelle celle de la Passion selon Saint Matthieu, sans le recours au choral double de grand format, bien entendu. Mais le dialogue se poursuit, ici, dans la cantate, entre la «Vox Christi» et – ainsi que dans la Passion selon Saint Matthieu – l'âme du croyant. La basse donne le signal du départ, son texte clair est secondé par le *continuo* ascendant, tandis que la voix de l'alto lui répond, accompagnée des cordes à l'accent mystique, et tente de le détourner de son idée. L'art de l'adaptation du choral, poussé à l'extrême dans la Passion, se poursuit dans le second mouvement de la cantate. Ici aussi se retrouve un genre de dialogue, car la voix de l'alto, ayant surmonté son doute, vient relever le *continuo*, alors que le soprano chante le cantus firmus vers après vers . Tout comme dans la cantate décrite plus haut, d'impressionnants effets contrastants y succèdent, permettant d'interpréter le texte.

Dans le récitatif suivant, le texte laisse déjà entrevoir la Rédemption. La voix de la basse reprend ce thème avec un air «Tout est accompli», donc avec le texte qui signalise la fin des souffrances dans la Passion, mais revêt ici une signification nettement plus grande. Le hautbois solo entame une sublime mélodie. Les voix chantées lui succèdent, à l'idée de se presser pour remercier Jésus, le rythme s'accélère, puis se modère à nouveau vers la fin.
L'atmosphère de la Passion selon Saint Matthieu domine ici: «Purifie-toi, mon cœur.... Notre Seigneur repose»! Le choral, qui entoure la phrase poétique «Mon âme est allongée sur un lit de roses», s'achève sur un mi bémol majeur à la fois majestueux et empreint de sérénité.

*

La cantate BWV 160 «Je sais que mon Sauveur vit» a été identifiée comme oeuvre de Georg Philipp Telemann et n'a donc pas été enregistrée là l' EDITION BACHAKADEMIE.

Estoy con un pie en la tumba BWV 156

Génesis: para el 23 de enero de 1729 (?)
Destino: el 3° domingo después de la Epifanía
Texto: Picander 1728. 2° mov. basado en la estrofa 1 del canto "Dispón de mí, Dios, según Tu bondad" de Johann Hermann Schein (1628). 6° mov.: estrofa 1 del canto "Señor, como Tú quieras dispón de mi" de Kaspar Bienemann (1582).
Ediciones completas: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

"Señor, como Tú quieras dispón de mi" se titulaba la primera cantata que compuso Bach para el 3° domingo después de la Epifanía. Su audición tuvo lugar en 1724. Con estas palabras empieza un cántico religioso muy popular en ese entonces cuya primera estrofa concluye en la frase "Tu voluntad es la mejor". Esas mismas palabras aparecen en la primera estrofa del coral "Lo que Dios quiere es lo que sucede" que Bach aprovechó un año después para una cantata coral. El verso "Todo sólo por la voluntad de Dios" inauguraba a su vez la cantata presentada al año siguiente, en 1726. Y los designios divinos a los que se somete el creyente por su propia salvación son también el tema de la última cantata dedicada a ese domingo particular, la cual se estrenó al parecer en 1729. El Evangelio (San Mateo 8, 1-13) ofrece dos ejemplos de esta actitud redentora y bendita: la curación del leproso y la del criado de un centurión en Capernaum. La fe fue lo único que les ayudó; la fe y la voluntad de Dios.

Vista así, la presente cantata constituye una variación de esta cuestión fundamental para la doctrina protestante. Esta variación se refiere a los recursos expresivos y se sitúa otro plano de comunicación bastante asequible. En el primer movimiento vocal, el texto presenta una especie de diálogo entre el enfermo y su alma. Mientras el enfermo describe su situación, la voz de soprano articula un ruego con el apoyo de las frases del coral en el Cantus firmus entonado verso por verso. La música envuelve este diálogo en discretas figuras: el "Estoy", en una nota prolongada bajo la cual se va hundiendo el suelo poco a poco, es decir, el fundamento. Y el cuerpo enfermo se precipita al fondo.

De la caridad divina emergen la certeza y el optimismo, razón por la cual el recitativo siguiente va desarrollando la súplica de ver cumplida pronto la voluntad del Hacedor. La línea doblemente ascendente del bajo continuo en apoyo de un *Arioso* enfatizado como un lema subraya que tal súplica no puede tener otra finalidad que la Resurrección. Con un motivo sencillo pero armonioso, en concordancia con la letra, y ejecutado por el dueto de oboe y violín (sexta descendente, tres notas ascendentes, un intervalo de sexta hacia arriba y el retorno melódico hacia la nota inicial) confiere Bach su carácter al aria para contralto que se escucha a continuación. Palabras tales como "alegría", "dolor", "muerte" o "súplica" hallan su expresión figurativa antes de que la cantata, muy concisa y compacta, culmine en otro recitativo y en el coral.

Resulta notable también la introducción musical. Bach prepara con una *Sinfonía* el carácter emocional básico de la cantata. Con ese fin recurre al movimiento lento de un concierto compuesto probablemente en Cöthen, el mismo que tendría cabida tiempo después en el Concierto para clave BWV 1056 (Edition Bachakademie vol. 128). La presencia de un oboe solista en la cantata sirvió de guía para reconstruir el presunto estado original (BWV 1056R, vol. 131).

*

No te dejo si no me bendices BWV 157

Génesis: para el 6 de febrero de 1727
Destino: oficio de difuntos / Fiesta de la Purificación de María
Text: Picander 1727. 1° mov.: Moisés 32, 27. 5° mov.: estrofa 6 del canto "A mí Jesús no lo abandono" (con el verso inicial de la estrofa 1) de Christian Keymann (1658).
Ediciones completas: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

La habilidad de Bach para emplear las arias y los coros de sus cantatas y oratorios con los fines más diversos y pasar incluso de la esfera religiosa a la profana siempre que coincidiera el carácter afectivo fundamental de los mismos es bastante conocida como "procedimiento paródico". Eran raras las piezas que se prestaban para su trasplante y, más raras aún, las apropiadas para ello con letra y música incluidos. La presente cantata es una de esas piezas musicales de excepción. Bach la estrenó en el oficio de difuntos en honor de Johann Christoph von Ponickau, un alto funcionario de la corte de Sajonia fallecido en 1726. En homenaje al anciano e influyente chambelán se dio lectura al Evangelio del viejo Simeón que acaba de ver al Niño Jesús y con él la salvación, por lo que se apresta a dejar el mundo terrenal "en paz y alegría". Un Evangelio adecuado (San Lucas 2, 22-32) que había sido leído cuatro días antes del oficio de difuntos, en la festividad de la Purificación de María. Bach pudo incorporar por lo tanto esta cantata tal cual para esta fiesta. En el poemario de Picander titulado *"Ernst-Scherzhaffte und Satyrische Gedichte"*, la letra de la cantata figura a continuación de un poema fúnebre. La segunda cantata, que se interpretaba después del sermón fúnebre bajo el título "Dios amado, Tú me olvidas" fue inspirada en cambio por un texto de Georg Christian Lehms; la música correspondiente (BWV Anexo I 209), cuyo texto se prestaría para el 7° domingo después de la Trinidad, se ha perdido.

La intimidad de la instrumentación con los tres solistas – flauta travesera, oboe d'amore y violín (aquí: viola d'amore) – refleja el motivo que dio origen a la cantata. Bach, además, dispone solo dos voces cantantes, salvo en el coral conclusivo. La misma actitud musical de la cantata da la preferencia a la ocasión antes que a una interpretación matizada de la letra. La frase inaugural, de Moisés 32, asume la forma de un movimiento apacible pero denso de música de cámara. El aria que sigue da la idea de perseverancia mediante notas largas y de firmeza de la fe con pasajes de gran virtuosismo musical. Al cabo del recitativo *acompagnato* se deja escuchar la segunda aria que consta de un trío ligero y alegre. El motivo predominante es un afirmativo intervalo de cuarta. Bach añade tres pasajes recitativos que obligan a hacer un alto reflexivo en medio la certidumbre que emana de esta pieza musical.
El bajo es el que se encarga de subrayar en el coral conclusivo los altibajos de la vida y la muerte y su paso a la eternidad. Bach conduce esa voz casi exclusivamente a través de líneas de corcheas ascendentes y descendentes.

*

La paz sea contigo BWV 158

Génesis: desconocida
Destino: para el 3° día de Pascua
Texto: autor desconocido. El 2° mov. incluye la estrofa 1 del canto "Mundo, adiós, estoy cansado de ti" de Johann Georg Albinus (1649). 4° mov.: estrofa 5 del canto "Cristo yacía en los lazos de la muerte" de Martín Lutero (1524)
Ediciones completas: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

También esta cantata se podría interpretar para la festividad de la Purificación de María. La portada de esta pieza que ha llegado hasta nosotros sólo en una copia especifica tal destino además del 3° día de Pascua. Y en cuanto al contenido, el segundo y tercer movimientos forman parte indudable del "Canticum Simeonis" del Evangelio según San Lucas. La letra de los movimientos primero y último se refieren en cambio a la Pascua: la estrofa coral, naturalmente, mientras que en el recitativo inaugural es la frase "La paz sea contigo" la que cita las palabras de Jesús a partir del Evangelio del día. Con todo, la paz es también una de las ideas incluidas en el cántico de Siméon. La asignación de todos los roles a un bajo tiene la virtud de agrupar entre sí los diversos componentes: una "Vox Christi" y, a la vez, una "Vox Simeonis". El aspecto parco y provisorio de la cantata le confiere el carácter fragmentario que ya advertía Philipp Spitta. Cómo y cuando fueron creadas las diferentes partes (¿algunas ya en Weimar?), quién procedió y ensamblarlas y cuándo lo hizo, todo ello sigue siendo un enigma, lo mismo que la fecha de su presentación.

El elemento central de esta cantata es si duda alguna el Aria N° 2 para bajo. Bach hace que un violín solista acompañe el canto del viejo Simeón. La tesitura que este instrumento ha de cubrir no incluye su cuerda correspondiente a la nota sol, lo que hace suponer la intervención original de otro instrumento solista, por ejemplo una flauta o un oboe. El oboe, por ejemplo, que interviene sólo en este movimiento, limitándose sin embargo a acompañar al unísono el Cantus firmus que la voz de soprano va entonando verso por verso. Ambos textos de este movimiento, el del aria y la estrofa del coral, se inician con palabras idénticas para proseguir de una manera que se podría llamar "constrastante", como si el libretista hubiese tenido muy presente la idea de Bach de citar el coral de Johann Rosenmüller y crear tensión a partir de la confrontación. "Allí moraré gustoso", anuncia el texto mientras el coral desprecia el mundo al afirmar que en él "hay guerra y disputas". En este pasaje, Bach hubiese podido prescindir de las palabras del coral, harto conocidas por los oyentes, a favor del "acertijo teológico" de un arreglo coral sin letra. Puede ser que hubiese obrado así en la versión original, como lo hizo con la cantata "Ven, dulce hora de la muerte" BWV 161 (vol. 49), a cuyo primer movimiento le incorporó el texto coral cantado solamente en una de las audiciones posteriores celebradas en Leipzig.

El Recitativo N° 3 culmina en un *Arioso* y recurre a la letra del aria precedente, o sea que al menos ambas piezas forman un todo orgánico. Bach armoniza el movimiento coral que pone fin a la cantata con recursos modales relativamente audaces.

*

Mirad, subimos hacia Jerusalén BWV 159

Génesis: para el 27 de febrero de 1729 o años siguientes
Destino: Estomihi
Texto: Picander 1728. 1° mov. con citas de San Lucas 18, 31. 2° mov. basado en la estrofa 6 del cántico "Oh cabeza ensangrentada y herida" de Paul Gerhardt (1656). 4° mov. con citas de San Juan 19, 30. 5° mov.: estrofa 33 del cántico "Sufrimiento, dolor y muerte de Jesús" de Paul Stockmann (1633).
Ediciones completas: BG 32: 157 – NBA 1/8.1: 153

Si es cierto que Bach estrenó en 1729 esta cantata el Domingo Estomihi, al que seguía la Cuaresma exenta de música figural – ese año sería la primera oportunidad tras la impresión del libreto escrito por Picander –, la siguiente composición bachiana, la Pasión según San Mateo, se estrenó probablemente el Viernes Santo. Esta correlación a la que se suma la identidad del autor de los dos libretos, induce a comparar por anticipado los medios estilísticos de los que se sirvió el compositor. El tema de la cantata es el seguimiento de Cristo, quien al tener a la vista el martirio y la salvación (San Lucas 18, 31-43) se pone en camino con sus discípulos para dar culminación a su vida. En efecto, el inicio del diálogo está inspirado en este acontecimiento histórico y su plasmación musical recuerda el método aplicado en la Pasión según San Mateo, aunque sin el recurso del coro doble de gran formato. Pero en la cantata se conserva él diálogo entre la Vox Christi y el alma creyente, como en la citada Pasión. El bajo da la señal de iniciar la marcha con palabras explícitas a las que secunda el continuo en línea ascendente, mientras el contralto, acompañado de unas cuerdas de resonancias místicas, responde al primero intentando disuadirle. El arte del arreglo coral, que Bach llevaría a su máxima expresión en la Pasión, se manifiesta en esta cantata en el segundo movimiento. También allí se produce una especie de diálogo en el que el contralto, superadas sus dudas, secunda al bajo continuo, mientras las voces de soprano van entonando verso por verso el Cantus firmus por encima de los primeros. Los efectos contrastivos son tan impresionantes como los de la cantata comentada anteriormente, generando así un elemento que contribuye a la interpretación del texto.

En el recitativo subsiguiente, el texto ya se anticipa a la Salvación. El bajo recoge esta idea en la frase "está consumado" del aria cuyo texto representa el término del dolor en la Pasión según San Mateo, mientras que en esta cantata asume una intención de mucho mayor alcance. El oboe solista articula una melodía prodigiosa. Sigue a ésta una línea vocal que se acelera allí donde la letra menciona el propósito de apresurarse a agradecer a Jesús, empieza a agitar el ritmo para serenarse otra vez hacia el final. Allí predomina la atmósfera de la Pasión según San Mateo : "Purifícate, corazón mío... ¡El Señor descansa en paz"! El coral que encierra la alegoría poética "mi alma va sobre rosas" concluye en un sereno y majestuoso Mi bemol mayor.

*

La cantata BWV 160 "Sé que mi salvador vive" ha sido identificada como una composición de Georg Philipp Telemann, razón por la cual no figura en la EDITION BACHAKADEMIE.

Vol. 49

Kantaten • Cantatas

BWV 161-164

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 161-163), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 164)

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 161 & 162: Dezember 1975 / März/Mai 1976. BWV 163: September 1976/Januar, April 1977.
BWV 164: November 1981 / Oktober 1982.

**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, Julián Muñoz de Morales, Elsa Bittner, Raúl Neumann, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Komm, du süße Todesstunde *BWV 161 (20'37)*

Come, o death, thou sweetest hour • Viens, douce heure de la mort • Ven, dulce hora de la muerte

Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Peter & Christine Thalheimer - Flauto dolce • Friedemann Schulz - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe *BWV 162 (16'36)*

Ah! I see now, as I go to join the marriage • Ah, je vois maintenant que je me rends aux noces • Oh, ahora veo que a la boda voy

Arleen Augér - soprano • Alyce Rogers - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter - Tromba • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Nur jedem das Seine *BWV 163 (16'53)*

To each but what's due him • À chacun sa part • A cado uno lo suyo

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Friedemann Schulz, Johannes Zagrosek - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ihr, die ihr euch von Christo nennet *BWV 164 (17'54)*

Ye who the name of Christ have taken • Vous qui portez le nom du Christ • Vosotros, que os decís de Cristo

Edith Wiens - soprano • Julia Hamari - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Walter Heldwein - basso • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 161, 162) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 161 **„Komm, du süße Todesstunde“** 20:37

No. 1	Aria (A):	Komm, du süße Todesstunde	1	5:12
	Flauto dolce I+II, Violoncello, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Welt! deine Lust ist Last	2	2:05
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfangen	3	4:49
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Der Schluß ist schon gemacht	4	3:04
	Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Coro:	Wenn es meines Gottes Wille	5	4:07
	Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Der Leib zwar in der Erden	6	1:20
	Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 162 **„Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe“** 16:36

No. 1	Aria (B):	Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe	7	3:52
	Violino I+II, Viola + Tromba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (T):	O großes Hochzeitsfest	8	1:45
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (S):	Jesu, Brunnquell aller Gnaden	9	3:26
	Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Mein Jesu, laß mich nicht	10	1:51
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto A, T):	In meinem Gott bin ich erfreut	11	4:35
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ach, ich habe schon erblicket	12	1:07
	Violino I+II, Viola + Tromba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 163 **„Nur jedem das Seine“** 16:53

No. 1	Aria (T):	Nur jedem das Seine	13	4:34
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (B):	Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben	14	1:39
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Laß mein Herz die Münze sein	15	3:40
	Violoncello I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S, A):	Ich wollte dir, o Gott, das Herze	16	3:07
	Violoncello, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Nimm mich mir und gib mich dir!	17	3:02
	Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Führ auch mein Herz und Sinn	18	0:51
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 164 **„Ihr, die ihr euch von Christo nennet“** 17:54

No. 1	Aria (T):	Ihr, die ihr euch von Christo nennet	19	4:31
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (B):	Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht	20	2:02
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Nur durch Lieb und durch Erbarmen	21	4:05
	Flauto I+II, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Ach, schmelze doch durch deinen Liebesstrahl	22	1:33
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, B):	Händen, die sich nicht verschließen	23	4:31
	Flauto I+II + Oboe I+II + Violino I+II unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Choral:	Ertöt uns durch dein Güte	24	1:12
	Flauto I+II + Oboe I+II + Violino I+II unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 161 – 164 72:00

BWV 161

1. Aria

Komm, du süße Todesstunde,
Da mein Geist
Honig speist
Aus des Löwen Munde.
Mache meinen Abschied süße,
Säume nicht,
Letztes Licht,
Daß ich meinen Heiland küsse.

2. Recitativo

Welt! deine Lust ist Last!
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt!
Dein Freudenlicht
Ist mein Komete,
Und wo man deine Rosen bricht,
Sind Dornen ohne Zahl
Zu meiner Seelen Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
Nur nach der letzten Todesstunde!
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,

Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

1. Aria 1

Come, O death, thou sweetest hour,
When my soul
Honey takes
From the mouth of lions;
Make sweet now my departure,
Tarry not,
Final light,
That I may embrace my Savior.

2. Recitative 2

World, thy delights are weights,
Thy sweetness is to me as poison loathed,
Thy joyful light,
In my dire omen,
And where one once did roses pick
Are thorns of countless toll
To torment this my soul.
Now pallid death's become my rosy morning,
With it doth rise for me the sunlight
Of splendor and of heav'nly pleasure.
I sigh then from my heart's foundation
But for my final hour of dying.
It is my wish with Christ now soon to pasture,

It is my wish to leave this world behind me.

1. Air

Viens, douce heure de la mort
Afin que mon âme
Se nourrisse de miel
De la bouche du lion;
Adoucis mon départ,
Ne tarde pas,
Ultime lumière,
Afin que je puisse embrasser mon Sauveur.

2. Récitatif

Monde, tes plaisirs sont des fardeaux,
Tes douceurs me répugnent comme un poison,
Ta lumière de joie
Est ma comète,
Et lorsque l'on cueille tes roses,
Leurs innombrables épines
Font le tourment de mon âme.
La mort livide est mon aurore
D'où se lève pour moi le soleil
De la gloire et des félicités célestes.
C'est pourquoi je n'aspire du profond de mon cœur
Qu'à la dernière heure de mon agonie.
J'ai le désir de me délecter bientôt auprès de Jésus-Christ,
J'ai le désir de quitter ce monde.

1. Aria

Ven, dulce hora de la muerte,
Ahora que mi espíritu
Se alimenta con miel
De la boca del león;
Haz dulce mi partida,
No demores,
Luz postrera,
Para que pueda besar a mi Salvador.

2. Recitativo

Mundo, tus placeres son cargas,
Tu dulzura me es odiosa como el veneno,
Tu luz de alegría
Es mi mala estrella,
Y donde se recogen tus rosas,
Hay espinas en profusión
Para tormento de mi alma.
La pálida muerte es mi aurora,
Con la cual sale para mí el sol
Del esplendor y la delicia celestial.
Por eso desde el fondo de mi corazón,
Sólo suspiro por la hora final de la muerte.
Tengo deseo de apacentarme pronto en Cristo,

Tengo deseo de partir de este mundo.

3. Aria

Mein Verlangen
Ist, den Heiland zu umfangen
Und bei Christo bald zu sein!
Ob ich sterblich' Asch und Erde
Durch den Tod zermalmet werde,
Wird der Seele reiner Schein
Dennoch gleich den Engeln prangen.

4. Recitativo

Der Schluß ist schon gemacht:
Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
In Jesu Armen bald zu sterben;
Er ist mein sanfter Schlaf!
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
Bis Jesus mich wird auferwecken,
Bis er sein Schaf
Führt auf die süße Himmelsweide,
Daß mich der Tod von ihm nicht scheide!
So brich herein, du froher Todestag!
So schlage doch, du letzter Stundenschlag!

5. Coro

Wenn es meines Gottes Wille,
Wünsche ich, daß des Leibes Last
Heute noch die Erde fülle
Und der Geist, des Leibes Gast,
Mit Unsterblichkeit sich kleide
In der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

3. Aria

My desire
Is my Savior to embrace now
And with Christ full soon to be.
Though as mortal earth and ashes
I by death be ground to ruin,
Will my soul's pure luster shine
Even like the angels' glory.

4. Recitative

Now firm is my resolve,
World, fare thee well!
And I have only this for comfort,
To die within the arms of Jesus:
He is my gentle sleep.
The cooling grave will cover me with roses
Till Jesus shall me re-awaken,
Till he his sheep
Shall lead forth to life's sweetest pasture,
That there e'en death from him not keep me.
So now break forth, thou happy day of death,
So strike then thou, the final hour's stroke!

5. Chorus

If it is my God's intention,
I wish that my body's weight
Might today the earth make fuller,
And my ghost, my body's guest,
Life immortal take for raiment
In the sweet delight of heaven.
Jesus, come and take me hence!
May this be my final word.

3. Air

Mon désir
Est d'embrasser le Sauveur
Et d'être bientôt auprès de Jésus-Christ.
Que je meurs réduit en cendre et poussière
Que la mort me broie,
Le pur éclat de mon âme
Resplendira pareil à celui des anges.

4. Récitatif

J'en ai déjà fini,
Monde, bonne nuit!
Et puisse-je n'obtenir que le réconfort
De mourir bientôt dans les bras de Jésus:
Il est mon doux repos.
La froide tombe me couvrira de roses
Jusqu'à ce que Jésus vienne me ressusciter,
Jusqu'à ce qu'il conduise
Son mouton vers les doux pâturages,
Que la mort ne me sépare plus de lui.
Arrive donc, joyeux jour de la mort,
Sonne donc, ô dernière heure!

5. Chœur

Si c'est la volonté de mon Dieu,
Je souhaite que ma dépouille mortelle
Soit aujourd'hui mise en terre
Et que mon esprit, hôte de mon corps,
Revête l'immortalité
Dans les suaves joies célestes.
Jésus, viens et emmène-moi!
Que cela soit ma dernière parole!

3. Aria

Mi anhelo
Es abrazar al Salvador
Y estar pronto junto a Cristo.
Aunque a ceniza y polvo mortal
Sea reducido por la muerte,
El brillo puro del alma resplandecerá
No obstante, como el de los ángeles.

4. Recitativo

La resolución ya está tomada,
¡Mundo, adiós!
Y sólo puedo merecer el consuelo
De morir pronto en los brazos de Jesús:
El es mi apacible sueño.
La fría tumba me cubrirá con rosas
Hasta que Jesús me vuelva a despertar,
Hasta que Él a su oveja
Conduzca al dulce prado de la vida,
Para que la muerte no me separe de Él.
¡Despunta, pues, dichoso día de la muerte,
Suena ya, hora final!

5. Coro

Si es la voluntad de mi Dios,
Deseo que la carga de mi cuerpo
Llene hoy todavía la tierra,
Y el espíritu, huésped del cuerpo,
Se revista de inmortalidad
En la dulce dicha celestial.
Jesús ¡ven y llévame!
Que esta sea mi última palabra.

6. Choral

Der Leib zwar in der Erden
Von Würmern wird verzehrt,
Doch auferweckt soll werden,
Durch Christum schön verklärt,
Wird leuchten als die Sonne
Und leben ohne Not
In himmlscher Freud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

6. Chorale 6

The flesh in earth now lying
By worms will be consumed,
Yet shall it be awakened,
Through Christ be glorified,
And shine bright as the sunlight
And live without distress
In heav'nly joy and pleasure.
What harm to me, then, death?

BWV 162

1. Aria

Ach! ich sehe,
Itzt, da ich zur Hochzeit gehe,
Wohl und Wehe!
Seelengift und Lebensbrot,
Himmel, Hölle, Leben, Tod!
Himmelsglanz und Höllenflammen
Sind beisammen!
Jesu, hilf, daß ich bestehe!

1. Aria 7

Ah! I see now,
As I go to join the marriage,
Bliss and mis'ry.
Spirit's bane and bread of life,
Heaven, hell, and life and death,
Heaven's rays and hellsfire's burning
Are together.
Jesus, help me to survive now!

2. Recitativo

O großes Hochzeitsfest,
Darzu der Himmelskönig
Die Menschen rufen läßt!
Ist denn die arme Braut,
Die menschliche Natur, nicht viel zu
schlecht und wenig,

2. Recitative 8

O awesome marriage feast,
To which the king of heaven
To man his summons sends!
Is then the wretched bride,
The nature of mankind, not much too
poor and worthless,

6. Choral

Rendu à la terre, le corps
Sera rongé par les vers,
Mais il sera ressuscité,
Transfiguré par le Christ,
Il brillera comme le soleil
Et vivra sans tourment
Dans les joies et les délices célestes.
Que m'importe donc la mort?

6. Coral

Aunque el cuerpo en la tierra
Sea consumido por los gusanos,
Ha de ser, sin embargo, resucitado,
Hermosamente transfigurado por Cristo;
Brillará como el sol
Y vivirá sin aflicción
En dicha y gozo celestial,
¿Qué me importa, entonces, la muerte?

1. Air

Ah, je vois,
Maintenant que je me rends aux noces
Pour le meilleur et pour le pire.
Poison de l'âme et pain de vie,
Ciel, enfer, vie, mort,
Splendeur des cieux et flammes infernales
Sont réunis.
Jésus, aide-moi à résister!

1. Aria

Oh, ahora veo
Que a la boda voy,
Para bien o para mal.
Veneno del alma y pan de vida,
Cielo e infierno, vida y muerte,
Luz del cielo y llamas del infierno
Juntos están.
¡Ayúdame, Jesús, a superar la prueba!

2. Récitatif

Ô grande fête des noces
À laquelle le roi céleste
Convie les hommes!
La pauvre fiancée,
La nature humaine, n'est-elle pas trop
mauvaise et insignifiante

2. Recitativo

¡Oh gran boda
A la que la reina del cielo
A los hombres llama!
¿Acaso no es la pobre novia
La naturaleza humana,
miserable e ínfima

Daß sich mit ihr der Sohn des Höchsten traut?
O großes Hochzeitsfest,
Wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen,
Daß Gottes Sohn
Es hat auf ewig angenommen?
Der Himmel ist sein Thron,
Die Erde dient zum Schemel seinen Füßen,
Noch will er diese Welt
Als Braut und Liebste küssen!
Das Hochzeitmahl ist angestellt!
Das Mastvieh ist geschlachtet;
Wie herrlich ist doch alles zubereitet!
Wie selig ist, den hier der Glaube leitet,
Und wie verflucht ist doch, der dieses Mahl verachtet!

That God Almighty's Son to her be wed?
O awesome marriage feast,
How is our flesh come into such great honor,
That God's own Son
Hath it for evermore accepted?
Though heaven is the throne
And earth doth offer to his feet a footstool,
Yet would he kiss the world,
His bride and most beloved!
The marriage supper is prepared,
The fatted calf is slaughtered.
How glorious is ev'rything made ready!
How happy he whom faith now leadeth hither,
And how accursed is yet he who this feast disdaineth!

3. Aria

Jesu, Brunnquell aller Gnaden,
Labe mich elenden Gast,
Weil du mich berufen hast!
Ich bin matt, schwach und beladen,
Ach! erquicke meine Seele,
Ach! wie hungert mich nach dir!
Lebensbrot, das ich erwähle,
Komm! vereine dich mit mir!

3. Aria 9

Jesus, fountain of all mercy,
Quicken me, thy wretched guest,
For thou hast invited me!
I am faint, weak and sore laden,
Ah, enliven now my spirit,
Ah, how starved I am for thee!
Bread of life, which I have chosen,
Come, unite thyself to me!

4. Recitativo

Mein Jesu, laß mich nicht
Zur Hochzeit unbekleidet kommen,
Daß mich nicht treffe dein Gericht!
Mit Schrecken hab ich ja vernommen,
Wie du den kühnen Hochzeitgast,
Der ohne Kleid erschienen,

4. Recitative 10

My Jesus, let me not
Without a robe approach the marriage,
That on me fall thy judgment not;
With horror have I been a witness
As once the wanton wedding guest,
Without a robe appearing,

Pour que le fils du Très-Haut s'unisse à elle?
Ô grande fête des noces
Comment la chair s'est-elle vu offrir cet honneur
Que le fils de Dieu
Se soit à jamais incarné en elle?
Le ciel est son trône,
La terre lui sert de marchepied,
Et il veut en plus embrasser ce monde
Et en faire sa fiancée!
Le repas de noces est prêt,
Le veau gras a été abattu;
Comme tout est si bien préparé!
Bienheureux celui qui se laisse guider par la foi
Et maudit celui qui dédaigne ce festin!

Para esposarse con el Hijo del Altísimo?
¡Oh gran boda!
¿Como a la carne semejante honra se hace,
Que el Hijo de Dios
Para siempre la acepta?
¡Su trono es el cielo,
Sirve la tierra de estrado a sus pies,
Mas sin embargo a este mundo
Como a novia besar quiere!
El banquete de boda preparado está,
La res sacrificada;
¡Cuán magníficamente todo preparado se encuentra!
¡Cuán bienaventurado aquél que la fe le conduce
Y cuán maldito quien este banquete desprecie!

3. Air

Jésus, source de toutes les grâces,
Repais le malheureux convive que je suis
Parce que tu m'as invité!
Je suis las, faible et accablé.
Ah, réconforte mon âme!
Ah, j'ai tellement faim de toi!
Pain de vie, toi que je choisis,
Viens t'unir à moi!

3. Aria

¡Jesús, manadero de todas las gracias,
Alivia a este mísero huésped,
Pues que me has invitado!
Apocado estoy, débil y cargado,
¡Ay, mi alma alivia¡
¡Ay, cuánta hambre de Ti tengo!
Pan de vida que elijo,
Ven, a mí únete!

4. Récitatif

Mon Jésus, ne me laisse pas
Venir nu aux noces
Afin que je ne tombe pas sous le coup de ton jugement;
C'est avec effroi que j'ai appris
Comment tu as rejeté et maudit
L'audacieux invité au mariage

4. Recitativo

Mi Jesús no deje
Que yo a la boda desvestido acuda,
Para que su juicio no me dañe;
¡Con espanto he percibido
Cómo Tú a los atrevidos invitados a la boda
Que sin vestido se presentaron

Verworfen und verdammet hast!
Ich weiß auch mein Unwürdigkeit:
Ach! schenke mir des Glaubens Hochzeitkleid;
Laß dein Verdienst zu meinem Schmucke dienen!
Gib mir zum Hochzeitkleide
Den Rock des Heils, der Unschuld weiße Seide!
Ach! laß dein Blut, den hohen Purpur, decken
Den alten Adamsrock und seine Lasterflecken,
So werd ich schön und rein
Und dir willkommen sein,
So werd ich würdiglich das Mahl des Lammes schmecken.

Rejected and condemned thou hast!
I know mine own unworthiness:
Ah! Give to me the marriage robe of faith;
Let thine own merits serve as mine adornment!
Give as my wedding garment
Salvation's cloak, the candid silk of chasteness!
Ah! Let thy blood, that noble purple, cover
The ancient cloak of Adam and all its sinful patches,
And I'll be fait and pure
And thee most welcome be,
And I'll right worthily the lamb's high feast be tasting.

5. Aria (Duetto)

In meinem Gott bin ich erfreut!
Die Liebesmacht hat ihn bewogen,
Daß er mir in der Gnadenzeit
Aus lauter Huld hat angezogen
Die Kleider der Gerechtigkeit.
Ich weiß, er wird nach diesem Leben
Der Ehren weißes Kleid
Mir auch im Himmel geben.

5. Aria (Duet) 11

Now in my God am I made glad!
The pow'r of love so much hath stirred him,
That he hath in this time of grace
With simple favor put around me
The raiment of his righteousness.
I know he'll give, when life is over,
His glory's shining robe
To me in heaven also.

6. Choral

Ach, ich habe schon erblicket
Diese große Herrlichkeit.
Itzund werd ich schön geschmücket
Mit dem weißen Himmelskleid;
Mit der güldnen Ehrenkrone
Steh ich da für Gottes Throne,
Schaue solche Freude an,
Die kein Ende nehmen kann.

6. Chorale 12

Ah, I have already witnessed
This his awesome majesty.
Soon now shall I be made lovely
In the shining heav'nly robe;
In a golden crown of glory
Shall I stand before God's throne there,
Gazing at that state of joy
Which no end can ever know.

Qui s'était présenté sans habits!
J'ai aussi conscience de mon indignité:
Ah, offre-moi la parure de noces de la foi;
Que tes mérites me servent de parure!
Donne-moi pour robe de noces
La tunique du salut, la blanche soie de l'innocence!
Ah, que ton sang recouvre de son pourpre noble,
La vieille robe d'Adam et ses taches pécheresses,
Ainsi je serai beau et pur
Et je te serai bienvenu.
Ainsi je savourerai dignement le festin de l'agneau.

Has expulsado y maldecido!
Mi indignidad conozco:
¡Ay, el traje de boda de la fe dame
Que tu premio mi ornato sea!
¡Dame como traje de boda
El manto de la salvación, la seda blanca de la inocencia!
¡Ay, que Tu sangre, la excelsa púrpura, cubra
El viejo atuendo de Adán y las manchas de su pecado
Para que bello y puro sea
Y de Ti la bienvenida reciba,
Y el banquete del Cordero goce.

5. Air (Duo)

En mon Dieu, je trouve la joie!
La puissance de son amour l'a poussé
À me faire revêtir par miséricorde
Et pure faveur
Les vêtements des justes.
Je sais qu'il me donnera après cette vie
L'honneur de porter l'habit blanc
Également au ciel.

5. Aria (Dueto)

¡En mi Dios me alegro!
La amorosa noche de bodas lo ha movido
A que en el tiempo de gracias a mí
Por pura benevolencia
El atuendo de la justicia me vistiera.
Y bien lo sé, que tras esta vida
El honor del blanco atuendo
También en el cielo me hará.

6. Choral

Ah, j'ai déjà aperçu
Cette grande magnificence.
Je serai revêtu d'une belle parure
Avec la robe blanche céleste;
Le front ceint de la couronne dorée,
Je me tiendrai là devant le trône divin,
Contemplant de telles joies
Qui ne pourront prendre fin.

6. Coral

¡Ay, ya la he contemplado
A esta gran majestad!
Ahora ornado seré
Con el blanco vestido celestial;
Con la dorada corona del honor
Ante el trono me hallo de Dios
Y tanta es la dicha que contemplo
Que terminar no puede.

BWV 163

1. Aria

Nur jedem das Seine!
Muß Obrigkeit haben
Zoll, Steuern und Gaben,
Man weigre sich nicht
Der schuldigen Pflicht!
Doch bleibet das Herze dem Höchsten alleine.

2. Recitativo

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;
Wir haben, was wir haben,
Allein von deiner Hand!
Du, du hast uns gegeben
Geist, Seele, Leib und Leben
Und Hab und Gut und Ehr und Stand!
Was sollen wir
Denn dir
Zur Dankbarkeit dafür erlegen,
Da unser ganz Vermögen
Nur dein und gar nicht unser ist?
Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt!
Das Herze soll allein,
Herr, deine Zinsemünze sein!
Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?
Der Satan hat dein Bild daran verletzet,
Die falsche Münz ist abgesetzet.

1. Aria 13

To each but what's due him!
If rulers must gather
Toll, taxes, and tribute,
Let no one refuse
The debt that he owes!
Yet bound is the heart but to God the Almighty.

2. Recitative 14

Thou art, my God, of ev'ry gift the giver;
We have all that we have now
Alone from thine own hand.
Thou, thou hast to us given
Soul, spirit, life and body
And wealth and goods and rank and class!
What ought we then
To thee
In gratitude for these deposit,
When all of our possessions
Just thee and not to us belong?
But there's one thing, which thee, O God, doth please:
The heart shall all alone,
Lord, thy true tribute money be.
Ah! Oh alas! Is that not worthless coin?
For Satan hath thy form on it disfigured,
This counterfeit has lost all value.

1. Air

À chacun sa part!
Les autorités doivent recevoir
Douanes, impôts et redevances.
Il ne faut pas refuser
De s'acquitter de ce qui est dû!
Mais le cœur appartient au Très-haut seulement.

2. Récitatif

Tu es, mon Dieu, le dispensateur de tous les dons;
Ce que nous avons, nous l'avons
Uniquement reçu de ta main.
Toi, tu nous as donné
Esprit, âme, corps et vie
Et avoir et bien et honneur et état!
Que devons-nous
Alors te fournir
Comme preuve de reconnaissance
Puisque toute notre fortune
N'appartient qu'à toi et non à nous?
Mais il y a encore une chose qui t'est agréable, ô Dieu:
Seul notre cœur devra payer
Seigneur, les intérêts!
Héla, n'est-ce pas là de l'argent sans valeur?
Satan a corrompu ton image en nous,
La fausse monnaie est en circulation.

1. Aria

¡ A cada uno lo suyo!
Pues que autoridad ha de haber,
Tasas, impuestos y prebendas,
No hemos de dejar
De cumplir nuestra obligación.
Mas el corazón sólo del Altísimo es.

2. Recitativo

Tú, Dios mío, dador eres de todos los dones;
Todo cuanto tenemos
De Tu mano recibimos.
¡Nos has dado
Espíritu, alma, cuerpo y vida,
Y posesiones y bienes y honra y estado!
¿Y qué podremos nosotros
A Ti, pues,
Como gracias presentarte
Si todo cuanto poseemos
Tuyo es y nuestro no?
Mas algo hay que bien Te place, Dios:
El corazón sólo, Señor,
La paga de cuanto Te debemos ha de ser.
¡Ay, ay! ¿Acaso no es mal dinero éste?
Pues que Satán de él Tu figura ha dañado,
Mas la falsa moneda destituida está.

3. Aria

Laß mein Herz die Münze sein,
Die ich dir, mein Jesu, steure!
Ist sie gleich nicht allzu rein;
Ach, so komm doch und erneure,
Herr, den schönen Glanz bei ihr!
Komm! arbeite, schmelz und präge,
Daß dein Ebenbild bei mir
Ganz erneuert glänzen möge.

3. Aria 15

Let my heart the coinage be
Which I thee, my Jesus, pay now!
If it be not fully pure,
Ah, then come forth and renew it,
Lord, the lovely shine in it!
Come and work it, melt and stamp it,
That thine image then in me
Fully new may be reflected.

4. Recitativo

Ich wollte dir,
O Gott, das Herze gerne geben!
Der Will ist zwar bei mir;
Doch Fleisch und Blut will immer widerstreben,
Dieweil die Welt
Das Herz gefangen hält;
So will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;
Jedoch ich muß sie hassen,
Wenn ich dich lieben soll!
So mache doch mein Herz mit deiner Gnade voll,
Leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten
Und mache mich zu einem rechten Christen.

4. Recitative 16

I would to thee,
O God, my heart have gladly given;
The will indeed I have,
But flesh and blood would ever strive against me;
And now the world
This heart doth captive hold
And will not let the spoils be taken from her.
In truth I must despise her,
If I am thee to love.
So make then now my heart with all thy blessings full;
Remove from it all wordly longings
And make of me thereby a proper Christian.

5. Aria

Nimm mich mir
Und gib mich dir,
Nimm mich mir und meinem Willen,
Deinen Willen zu erfüllen!
Gib dich mir mit deiner Güte,

5. Aria 17

From me take me,
Make me thine!
From me take me and my purpose,
That thy purpose be accomplished;
Make thee mine of thy dear kindness,

3. Air

Laisse mon cœur être cette monnaie
Avec laquelle je te paie l'impôt à toi, mon Jésus!
Si elle n'est pas parfaitement pure,
Viens donc, Seigneur, en renouveler
Le bel éclat en moi, Seigneur!
Viens fondre et frapper cette monnaie
Afin que ton portrait resplendisse en moi
D'un éclat nouveau!

4. Récitatif

Je voudrais tant
Ô mon Dieu, te donner mon cœur;
J'en ai certes la volonté
Mais la chair et le sang résistent toujours.
C'est parce que le monde
Tient le cœur prisonnier
Et ne le laisse pas se dérober;
Cependant je dois le haïr,
Si je veux t'aimer.
Comble donc mon cœur de ta grâce;
Vide-le entièrement de ce qui est de ce monde et de tous ses plaisirs
Et fais de moi un vrai chrétien.

5. Air

Emmène-moi et
Donne-moi à toi!
Emmène-moi et donne-moi la volonté
D'accomplir ta volonté;
Donne-toi à moi avec ta bonté

3. Aria

¡Deja que mi corazón la moneda sea,
Con que a Ti, mi Jesús, Te pague!
Muy puro no es,
Por eso te pido, ven y renueva,
Señor, su bello resplandor.
¡Ven, haz, funde y acuña,
Que tu imagen en mí
Completamente renovada resplandezca!

4. Recitativo

De grado, Señor,
El corazón Te daría;
Esta es mi voluntad en verdad,
Mas la carne y la sangre siempre se oponen.
De momento el mundo
Al corazón cauto tiene
Y nos se deja quitar el robo;
Mas yo lo odio
Aunque parezca que lo amo.
Haz pues a mi corazón de Tu Gracia pleno,
Del mundo y los placeres vacíalo del todo

Y haz de mí un justo cristiano.

5. Aria

¡Tómame
Y dame a Ti!
Tómame a mí y a mi voluntad,
Para cumplir la Tuya;
Date a mí con Tu bondad,

Daß mein Herz und mein Gemüte
In dir bleibe für und für,
Nimm mich mir und gib mich dir!

That my heart and this my spirit
In thee bide for evermore;
From me take me, make me thine!

6. Choral

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

6. Chorale 18

**Lead both my heart and mind
Through thine own Spirit hence,
That I may all things shun now
Which me from thee could sever,
And I within thy body
A member bide forever.**

BWV 164

1. Aria

Ihr, die ihr euch von Christo nennet,
Wo bleibet die Barmherzigkeit,
Daran man Christi Glieder kennet?
Sie ist von euch, ach! allzu weit!
Die Herzen sollten liebreich sein,
So sind sie härter als ein Stein.

1. Aria 19

Ye who the name of Christ have taken,
Where bideth now your sense of mercy,
Whereby one Christ's true members knoweth?
It is from you, ah, all too far.
Your hearts should be with kindness filled,
And yet they're harder than a stone.

2. Recitativo

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:
Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier
umfangen,
Die sollen vor Gericht
Barmherzigkeit erlangen!

2. Recitative 20

We've heard, indeed, what love itself doth say:
All those with mercy who have here received their
neighbor,
These shall before the court
Have mercy for their judgment.

Afin que mon cœur et mon âme
À jamais restent en toi,
Emmène-moi et donne-moi à toi!

Que mi corazón y mi sentimiento
En Ti por siempre permanezcan,
¡Tómame y dame a Ti!

6. Choral

Guide aussi mon cœur et mon âme
Par ton esprit
Afin que j'évite
Tout ce qui pourrait me séparer de toi
Et que je reste éternellement
Un membre de ton corps.

6. Coral

Guía mi corazón y sentidos
Por Tu Espíritu,
Que yo evitar pueda
Todo cuanto de Ti me aparte
Y de Tu cuerpo
Un miembro eternamente sea.

1. Air

Vous qui portez le nom du Christ
Où est restée votre charité
Par laquelle on reconnaît un chrétien?
Elle est bien trop éloignée de vous, hélas.
Les cœurs devraient être pleins d'amour,
Mais ils sont plus durs que la pierre.

1. Aria

Vosotros, que os decís de Cristo,
¿Dónde está la misericordia,
Que conocen los miembros de Cristo?
¡Ah! Está demasiado alejada de vosotros.
Los corazones deberían estar llenos de caridad,
Pero están más duros que una piedra.

2. Récitatif

Certes nous entendons ce que l'amour lui-même dicte:
Ceux qui embrassent leur prochain de leur
charité
Devant le tribunal
De la charité bénéficieront.

2. Recitativo

Nosotros oímos, en verdad, lo que el propio amor dice:
Todos aquellos que reciban aquí a su prójimo
con misericordia,
Delante del juicio
Recibirán piedad.

Jedoch, wir achten solches nicht!
Wir hören noch des Nächsten Seufzer an!
Er klopft an unser Herz; doch wirds nicht aufgetan!
Wir sehen zwar sein Händeringen,
Sein Auge, das von Tränen fleußt;
Doch läßt das Herz sich nicht zur Liebe zwingen!

Der Priester und Levit,
Der hier zur Seite tritt,
Sind ja ein Bild liebloser Christen;
Sie tun, als wenn sie nichts von fremdem Elend wüßten,
Sie gießen weder Öl noch Wein
Ins Nächsten Wunden ein.

3. Aria

Nur durch Lieb und durch Erbarmen
Werden wir Gott selber gleich!
Samaritergleiche Herzen
Lassen fremden Schmerz sich schmerzen
Und sind an Erbarmung reich.

4. Recitativo

Ach! schmelze doch durch deinen Liebesstrahl
Des kalten Herzens Stahl!
Daß ich dir wahre Christenliebe,
Mein Heiland, täglich übe,
Daß meines Nächsten Wehe,
Er sei auch, wer er ist,
Freund oder Feind, Heid oder Christ,
Mir als mein eignes Leid zu Herzen allzeit gehe!

And yet we give no heed to this!
We listen to our neighbor's sighs unmoved!
He knocks upon our heart; but opened is it not!
We see him wring his hands despairing,
His eye, too, which with tears o'erflows;
But still the heart will not to love be prompted.

The Levite and the priest
Who here now step aside
The image make of loveless Christians;
They act as if they knew of others' suff'ring nothing,
And they pour neither oil nor wine
Into their neighbor's wounds.

3. Aria 21

Just through love and through compassion
Will we be like God himself.
Hearts Samaritan in kindness
Find the stranger's pain as painful
And are in compassion rich.

4. Recitative 22

Ah, melt indeed with thine own radiant love
This frigid heart of steel,
That I the true love of the Christian,
My Savior, daily practice;
And that my neighbor's mis'ry,
No matter who he is,
Friend or a foe, heath'n or Christian,
E'er strike me to the heart as much as mine own suff'ring!

Cependant nous ne respectons pas ceci!
Nous n'entendons même pas les soupirs du prochain!
Il frappe à notre cœur; mais la porte reste fermée!
Nous voyons certes son désespoir,
Ses yeux, remplis de larmes;
Et pourtant le cœur ne se laisse pas forcer
à des preuves d'amour.
Le prêtre et le lévite
Qui font place ici,
Sont une représentation de chrétiens indifférents;
Ils font comme s'ils ne connaissaient pas la misère
d'autrui,
Ils ne pansent les plaies du prochain
Ni d'huile ni de vin.

¡No obstante, no respetamos esto!
¡Escuchamos sin embargo, los suspiros del prójimo!
El llama a nuestro corazón, ¡pero no se abre!
Lo vemos, por cierto, golpeando las manos,
Sus ojos, cubiertos de lágrimas;
Pero el corazón no quiere disponerse
a amar.
El sacerdote y el levita,
Que pasaban por aquí,
Son sí una imagen de cristianos desamorados;
Actúan, como si no conocieran el sufrimiento
ajeno,
Y no vierten ni aceite ni vino
En las heridas de su prójimo.

3. Air

Ce n'est que par l'amour et la miséricorde
Que nous pouvons ressembler à Dieu.
Les cœurs de Samaritains
Souffrent devant les douleurs d'autrui
Et se remplissent de miséricorde.

3. Aria

Sólo a través del amor y la compasión
Nos asemejaremos al mismo Dios.
Los corazones samaritanos
Dejan que les duela el dolor ajeno
Y son ricos en compasión.

4. Récitatif

Ah, fais donc fondre par les rayons de ton amour
L'acier refroidi de mon cœur.
Afin que je pratique quotidiennement
Le vrai amour du chrétien, mon Sauveur,
Que les maux de mon prochain,
Peu importe qu'il soit,
Ami ou ennemi, païen ou chrétien,
Me touchent le cœur comme s'ils étaient mes propres
douleurs!

4. Recitativo

¡Ah! Derrite con tu rayo de amor
Este corazón frío como el acero,
Para que yo, el verdadero amor cristiano,
Pueda, mi Salvador, practicar cada día,
Y la miseria de mi prójimo,
No importa quien sea,
Amigo o enemigo, pagano o cristiano,
¡Me toque siempre el corazón como si fuera mi propio
sufrimiento!

Mein Herz sei liebreich, sanft und mild,
So wird in mir verklärt dein Ebenbild.

My heart, be loving, soft and mild,
Then will in me thine image be revealed.

5. Aria

5. Aria 23

Händen, die sich nicht verschließen,
Wird der Himmel aufgetan!
Augen, die mitleidend fließen,
Sieht der Heiland gnädig an.
Herzen, die nach Liebe streben,
Will Gott selbst sein Herze geben.

To hands which are ever open
Heaven's doors will open wide.
Eyes which flow with tears' compassion
By the Savior's grace are seen.
To hearts which for love are striving
God himself his heart will offer.

6. Choral

6. Chorale 24

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad!
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag
Wohl hier auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehrden
Und Gdanken habn zu dir.

Now slay us through thy kindness,
Arouse us through thy grace;
The former 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".

Mon cœur, sois rempli d'amour, sois doux et clément,
Ainsi ton portrait sera transfiguré en moi.

5. Air

Aux mains qui ne se referment pas,
Le ciel s'ouvrira.
Les yeux qui voient la miséricorde,
Jouiront de la grâce du Sauveur.
Aux cœurs qui aspirent à l'amour,
Dieu donnera lui-même son cœur.

6. Choral

Fais-nous mourir dans ta bonté,
Ressuscite-nous dans ta grâce!
Fais souffrir les vieilles personnes
Pour qu'ils acquièrent une nouvelle vie
En bonne santé sur cette terre,
Qu'ils dirigent leur cœur et tous leurs désirs
Et leurs pensées vers toi.

Que mi corazón sea afectuoso, dulce y caritativo,
para que se revele en mí Tu imagen.

5. Aria

Las manos que están siempre abiertas,
tendrán abiertas las puertas del cielo.
Los ojos que lloran lágrimas de compasión,
son vistos compasivamente por el Salvador.
Los corazones que se afanan por amar,
obtendrán el propio corazón de Dios.

6. Coral

Anúlanos por Tu bondad,
ilumínanos con Tu gracia,
mortifica al hombre viejo
para que el nuevo pueda vivir
aquí sobre esta tierra,
que su mente y todo su anhelo,
y su pensamiento se dirijan a Ti.

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.

Für alle vier auf dieser CD vereinten Kantaten zog Bach Texte aus der 1715 erschienenen Sammlung „Evangelisches Andachts-Opffer“ von Salomon Franck heran. Drei der Kantaten (BWV 161-163) entstanden bereits in Weimar, die andere (BWV 164) hat vielleicht ein Weimarer Vorbild. Im Dienst der Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August begann Bach, nachdem er am 2. März 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, mit der regelmäßigen Komposition von Kantaten; zu seinen Pflichten gehörte es nämlich, „monatlich neue Stücke“ aufzuführen, wobei unklar bleibt, ob damit immer eigene Kompositionen gemeint waren. In Weimar entstanden so mindestens 24 Kantaten, drei Viertel davon auf Texte Francks: zehn aus der genannten Sammlung, drei weitere aus den „Evangelischen Sonn- und Festtages-Andachten“ von 1717 sowie fünf ohne Druckvorlage.

Weil Franck mit der Textproduktion nicht nachkam, zog Bach zwischenzeitlich auch Texte von Erdmann Neumeister und Georg Christian Lehms heran. Neumeisters Texte enthalten in der Regel ein Bibelwort; die freie Dichtung gliedert sich – darin bestand Neumeisters umwälzende Errungenschaft – in Rezitative und Arien, den Formen der zeitgenössischen Oper also. Lehms folgt ihm hierin im zweiten Teil des „Gottgefälligen Kirchen-Opffer“ von 1711; Bach schätzte diese „modernen“ Texte und vertonte später, in Leipzig, noch einmal sieben dieser Gedichte. Bei Salomon Franck hingegen gibt es wohl Rezitative und Arien, jedoch kein Bibelwort. Franck (1659 – 1725) betreute als Oberkonsistorialsekretär die Herzogliche Bibliothek und das Münzkabinett und war Mitglied des Weimarer Dichterordens „Fruchtbringende Gesellschaft“. Alfred Dürr erkennt in seinen Kantatendichtungen „vielfach schwärmerische, ja mystische Züge, die eine Nähe zum Pietismus erkennen lassen“ (Die Kantaten, 1995, S. 31), während Martin Petzoldt als Francks „theologisches Lieblingsthema ... Fragen der Eschatologie, der Lehre von den letztgültigen Dingen“ beschreibt (Bachstätten aufsuchen, S. 174 f.): „In jedem Fall aber liegt auch den Texten Francks ein erschließbarer Meta-Text zugrunde, der allerdings bei ihm weniger dogmatisch, vielmehr homiletisch [predigthaft] zu nennen ist“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 1, S. 130). Wobei Bach gelegentlich, wie in der Kantate BWV 161, sich die Freiheit nimmt, einen Arientext in Form eines Chorsatzes zu vertonen.

*

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

Entstehung: zum 27. September 1716 oder zum 6. Oktober 1715
Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 4 des Liedes „Herzlich tut mich verlangen“ von Christoph Knoll (1611).
Gesamtausgaben: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 und 35

Mit einer Art theolgischer Verdichtung gibt Bach dieser Kantate einen Rahmen. Er läßt im Eingangssatz nämlich auf der Orgel die Melodie des Schlußchorals spielen; dieses „theologische Ratespiel“ (Petzoldt) löst er selber später in Leipzig auf, indem er bei einer Wiederaufführung den Sopran die erste Strophe des Liedes „Herzlich tut mich verlangen“ singen läßt; bei dieser Aufführung ersetzt er zudem die antiquierten Blockflöten durch moderne Traversièren.

Die Motivik des Eingangssatzes, so ergibt sich beim näheren Hinhören, ist ganz aus der Choralmelodie ge-

wonnen; die meist parallel geführten Flöten, Singstimme, Orgel und Baß erzeugen einen intimen, kammermusikalischen Charakter, der an den Gestus des „Actus tragicus“ BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34) erinnert und der der Thematik dieser Kantate angemessen erscheint. Sie wiederum nimmt Ausgang am Evangelienbericht der Auferweckung des Jünglings zu Nain (Luk. 7, 11-17).

Das folgende Rezitativ mündet in ein *Arioso*. Damit hebt Bach auch den mystischen Wunsch der baldigen Vereinigung mit Christus hervor. „Meinen Heiland zu umfangen“ wird ihn in der anschließenden Arie zum musikalischen Bild der von Streichern umfangenen Koloraturen bewogen haben. Im folgenden, vom gesamten Instrumentarium begleiteten Rezitativ verdeutlicht Bach den „sanften Schlaf“ durch langgehaltene, tiefe Noten und den Gedanken an die Auferstehung mit auffahrenden Streicherfiguren. Zum Ende läßt er – ähnlich wie später etwa in der „Trauer-Ode“ BWV 198 (Nr. 4; Vol. 60) – durch eine delikate Instrumentierung und entsprechende Spielanweisungen die Sterbeglocken klingen. Anstelle der bei Franck folgenden Arie schreibt Bach nun ein liedhaftes, vierstimmiges Ensemble. Die sich steigernde, von pastoralem Charme ausgehende Bewegung im Instrumentarium entspricht dem zunehmenden, visionären Gestus des Textes. Diesen überhöht Bach im Schlußchoral, indem er den Flöten eine obligate, den Vokalsatz gleichsam überstrahlende Stimme zuweist.

*

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
BWV 162

Entstehung: zum 25. Oktober 1716 oder zum 3. November 1715
Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck (1715). Satz 6 : Strophe 7 des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ von Johann Rosenmüller (1652).
Gesamtausgaben: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 und 23

Diese Kantate liegt in Form von zwei verschiedenen Stimmensätzen vor; die Partitur hingegen ist verloren. Bach hat das Stück am 10. Oktober 1723, in seinem ersten Amtsjahr, in Leipzig wiederaufgeführt und mußte wegen der hier gebräuchlichen, höheren Stimmungen die Stimmen neu schreiben. Bei dieser Gelegenheit fügte er, wohl zur Verstärkung, der Viola und, im Schlußchoral, dem Cantus firmus ein „Corno da tirarsi“ hinzu. Wahrscheinlich verloren ist hingegen eine weitere Instrumentalstimme, die in der Sopran-Arie (Nr. 3) vermutlich eine obligate Partie zu spielen gehabt hat. Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 653) schließt dies aus dem ungewöhnlichen Umstand, daß in dem sechssätzigen Stück ansonsten vier reine Continuo-Sätze aufeinanderfolgen würden. In dieser Form muß man die Kantate heute jedoch aufführen.

Salomon Francks Text ist erneut bilderreich und schwärmerisch. Den Grundgedanken gewinnt er aus dem Evangelium des Sonntags (Matth. 22, 1-14), in dem das Gleichnis vom königlichen Gastmahl vorkam. Die Hochzeitsfeier, der Himmelsglanz, vielleicht aber auch die Höllenflammen rechtfertigen die vergleichsweise reiche Instrumentation sowie die bewegte Motivik der Eingangsarie. In der Sopran-Arie (Nr. 3), der vielleicht der instrumen-

tale Duo-Partner fehlt, mischt Bach in den sprudelnden „Brunnquell“ einer Melodie im Dreier-Rhythmus harmonisch „matte“ und „schwache“ Töne. Das Duett Nr. 5 entspricht dem dialogischen Gestus einer Hochzeits-Kantate. Die Freude wird melismenreich dargestellt, die Existenz des Menschen in Gott mit langen Haltetönen. Zusätzliches Leben verleiht Bach diesem in verschiedene Abschnitte gegliederten Satz durch das obligat aufgewertete Continuo-Cello.

*

Nur jedem das Seine BWV 163

Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck (1715). Satz 6: Strophe 11 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630).
Gesamtausgaben: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

Jedem humanistisch Gebildeten der Bach-Zeit, also auch Salomon Franck (und, natürlich, Bach selber) wird die Cicero-Sentenz „Suum cuique“ geläufig gewesen sein. Ähnlich knapp und griffig, „jedem das Seine“, ist auch die Antwort, die Jesus den Pharisäern auf die Frage gibt, ob es berechtigt sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen. Matth. 22, 15-22 wurde am 23. Sonntag nach Trinitatis gelesen, und Bach scheint diese knappe Devise angeregt zu haben, ein musikalisches Motiv zu erfinden, das in gleicher Knappheit, gleichsam als Leitmotiv, den gesamten Eingangssatz durchzieht. Es wird sogleich vom Continuo vorgestellt, die anderen Instrumente – die in dieser Aufnahme noch verwendete Oboe d’amore ist erst von der Neuen Bach-Ausgabe verworfen worden – spielen es nach.

Im Rezitativ Nr. 2 behandelt der Text die Unterscheidung von schlechtem und gutem Geld; Bach macht mit Hilfe verminderter Harmonien seine Ansicht dazu deutlich. Ungewöhnlich an der folgenden Arie ist die Besetzung mit zwei obligaten Violoncelli und Baß-Stimme. Ob Bach damit auf das finster-rußige Ambiente einer Stätte anspielen wollte, an der der Imperativ „arbeite, schmelz und präge“ umgesetzt werden könnte? Es schließt sich ein Rezitativ in ebenso ungewöhnlicher, kanonartiger Duett-Form an, die bei Bach in der Regel die „Nachfolge“ ausdrücken soll. Gegen Ende, wo sich der Blick auf Gottes Gnade öffnet, erfährt dieses Stück eine melismatische Belebung. Das Duett setzt sich in melodisch gebundener Form fort (Arie Nr. 5); dazu läßt Bach von den Streichern den cantus firmus des Chorals „Meinen Jesum laß ich nicht“ spielen. Der abschließende Choralsatz muß aus dem bezifferten Baß des Continuoparts rekonstruiert werden und läßt die Mittelstimmen den Gedanken „ewig bleibe“ in einem knappen, harmonischen Durchgang bedeutungsvoll unterstreichen.

*

Ihr, die ihr euch von Christo nennt BWV 164

Entstehung: zum 26. August 1725
Bestimmung: 13. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ von Elisabeth Creutziger (1524).
Gesamtausgaben: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Die Spur dieser in Leipzig entstandenen Kantate weist zurück nach Weimar. Einmal des Textdichters Salomon Franck wegen, dann durch die Form mit drei Arien, zwei Rezitativen und Schlußchoral, und nicht zuletzt in der

sparsamen, kammermusikalischen Besetzung. Dafür schließt der Text diesmal ein Bibelwort ein, jedoch nicht als gesonderten Satz, sondern paraphrasenartig zu Beginn des Rezitativs Nr. 2, wo von der Barmherzigkeit dem Nächsten gegenüber die Rede ist. Bach erkennt diesen Bezug sofort und hebt ihn mit Hilfe eines *arioso* hervor. Die erhaltene Partitur dieser Kantate läßt jedoch nichr erkennen, daß Bach beim Schreiben eine entsprechende Vorlage vor sich gehabt hätte, weshalb eine Weimarer Ur-Form hypothetisch bleibt.

Der Eingangssatz wird von den Streichern begleitet. Die musikalische Fassung der ersten Worte hat stark deklamatorischen Charakter, so daß man an einen Prediger denkt, der hier zu den unter ihm sitzenden Gläubigen spricht – die Einprägsamkeit des Motivs zu Beginn resultiert denn auch aus einer fallenden Quinte mit Wechselnote nach unten. Genau umgekehrt, nämlich mit einem Quartsprung samt Wechselnote nach oben, antwortet das Rezitativ: „Wir hören zwar...“. Die folgende Arie führt in kunstvoller Staffelung zwei Flöten, Altstimme und Baß zusammen zur Bekräftigung von Gottes Liebe und Erbarmen. Streicherbegleitung taucht das anschließende Rezitativ in bedeutsames Licht und unterstreicht den Vorgang, wie der „Liebesstrahl des kalten Herzens Stahl“ in Wärme zum Schmelzen bringt. Für die letzte Arie dieser Kantate (Nr. 5) erfindet Bach ein vokalinstrumentales Quartett von Sopran, Baß, den unisono gebündelten Streichern mit Flöte und Oboe und Basso continuo. „Eine Themenumkehrung im Eingangsritornell soll wohl auf die im Text angedeutete Wechselbeziehung zwischen menschlichem und göttlichem Erbarmen weisen“ schließt Alfred Dürr aus der Analyse dieses Satzes (Die Kantaten..., S. 578). Die Verwendung sehr differenzierter Kanons entspricht im Text der raffinierten Verschränkung von Händen, Augen und Herzen mit Himmel, Heiland und Gott. Der Hörer im Leipziger Gottesdienst wird dies vielleicht nicht gehört haben – immer wieder jedoch hat Bach den Ehrgeiz, selbst in „Gebrauchsmusiken“ bescheideneren Formats dieses ganz persönliche, künstlerische Signum zu setzen.

Bach took the texts of all four cantatas on this CD from a collection published in 1715 by Salomon Franck "Evangelisches Andachts-Opffer" ("Protestant Devotional Offering"). Three of the cantatas were written in Weimar (BWV 161-163), the fourth (BWV 164) may have been based on a model also composed there. After he was appointed concertmaster in the service of Dukes Wilhelm Ernst and Ernst August on March 2, 1715, Bach began to compose cantatas regularly; after all, he was duty bound to present "new pieces on a monthly basis", although it remained unclear whether this obliged him to compose the works himself. In this way, at least 24 cantatas were written in Weimar, three-fourths of which utilized texts by Franck: ten from the collection mentioned above, three from the "Evangelischen Sonn- und Festtages-Andachten" ("Protestant Devotions for Sundays and Holidays") of 1717, and five unpublished texts.

Since Franck could not supply enough texts to keep up with Bach, the latter occasionally turned to the writings of Erdmann Neumeister and Georg Christian Lehms. Neumeister's texts usually contain a Bible passage; the free verse is divided up into recitatives and arias, forms typical of the contemporary opera – this was Neumeister's revolutionary accomplishment. Lehms followed this example in the second part of the "Gottgefälliges Kirchen-Opffer" ("Church Offering to Please God") of 1711; Bach held these "modern" texts in high esteem and later, in Leipzig, put seven of these poems to music. By contrast, Salomon Franck makes use of recitatives and arias, but eschews Bible passages. Franck (1659 - 1725) was Chief Secretary of the Consistory in charge of the ducal library and coin cabinet, and was a member of the Weimar chapter of the "Fruchtbringende Gesellschaft" ("Fruit-Bearing Society"), a German literary society of the Baroque period. Alfred Dürr claims to see "largely visionary, even mystical qualities suggesting a proximity to Pietism" in his cantata texts (Die Kantaten, 1995, p. 31), while Martin Petzoldt considers Franck's "preferred theological topic ... matters of eschatology, the study of ultimate destiny" (Bachstätten aufsuchen, p. 174ff.): "At any rate, though, Franck's texts are based on a deducible meta-text which, however, is less dogmatic in his case, tending rather to homily [sermonizing]" (Die Welt der Bach-Kantaten, vol. 1, p. 130). In this context, Bach also took the liberty of occasionally putting the words of an aria to a choral setting, as in the cantata BWV 161.

*

Come, O death, thou sweetest hour BWV 161

Composed for: September 27, 1716 or October 6, 1715
Performed: sixteenth Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck, 1715. Movement 6: verse 4 of the hymn "Herzlich tut mich verlangen" ("I devoutly wish") by Christoph Knoll (1611).
Complete editions: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 and 35

Bach furnishes this cantata with a framework consisting in a kind of theological compression. In the introductory movement, he has the organ play the melody of the final chorale; later, he himself provides the solution to this "theological guessing-game" (Petzoldt) by having the soprano sing the first verse of the hymn "Herzlich tut mich verlangen"; at this particular performance, he also replaced the antiquated recorders with modern *flûtes traversières*.

When we listen more closely, we notice that the motifs in the introductory movement are entirely taken from

the melody of the chorale; the flutes, voice, organ and bass generally parallel one another and create an intimate character, similar to that of chamber music, which recalls the idiom of the "Actus tragicus" BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 34) and is entirely appropriate for the themes in this cantata. These in turn develop from the Gospel narrative of the raising of the young man of Nain from the dead (Luke 7, 11-17).

The following recitative leads into an arioso. Thus Bach also emphasizes the mystical desire for a speedy union with Christ. "Meinen Heiland zu umfangen" ("my Savior to embrace now") will have been his inspiration for the coloraturas embraced by the strings in the following aria. In the ensuing recitative, accompanied by the entire orchestra, Bach illustrates "gentle sleep" with long, low notes and the idea of resurrection by having the strings play figures which suddenly flare upward. At the end he represents the knell of death bells by delicate instrumentation and directions for performance suited to this purpose – similar to the later "Funeral Ode" BWV 198 (no. 4; vol. 60), for instance. Instead of the aria which follows this in Franck's text, Bach writes a songlike piece for fourpart ensemble. The instruments' initial pastoral charm grows into more intense movement, corresponding to the growing visionary gesture in the text. Bach reinforces this in the final chorale by assigning the flutes an obbligato part which outshines, as it were, the vocal setting.

*

Ah! I see now, as I go to join the marriage BWV 162

Composed for: October 25, 1716 or November 3, 1715
Performed: twentieth Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck (1715). Movement 6: verse 7 of the hymn "Alle Menschen müssen sterben" ("All people must die") by Johann Rosenmüller (1652).
Complete editions: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 and 23

This cantata has survived in the form of two different sets of parts; the score, unfortunately, has been lost. Bach reperformed this piece in his first year in Leipzig on October 10, 1723 and had to rewrite the parts to accommodate them to the higher standard pitch in use there. He took this opportunity to reinforce the viola and, in the final chorale, the cantus firmus by adding a "*corno da tirarsi*". The part for another instrument which presumably would have played an obbligato voice in the aria for soprano (no. 3) has probably been lost, however. Alfred Dürr (Die Kantaten ..., p. 653) was led to draw this conclusion by the unusual circumstance that four continuo movements would otherwise follow one another in succession in this six-movement work. Nonetheless, this is the form in which we today are left to perform this cantata.

Salomon Franck's text is again rich in images and quite visionary. He took the basic ideas from the Gospel reading for the day (Matthew 22, 1-14), the parable of the marriage of the king's son. The images of the wedding feast, the Kingdom of Heaven, as well as perhaps the flames of Hell, justify the comparatively rich instrumentation and the turbulent motifs of the introductory aria. In the soprano aria (no. 3), which may be missing a partner for its duet, Bach incorporates harmonically "faint" and "weak" notes into the effervescent "Brunn-quell"

("fountain") of a melody in triple meter. The duet no. 5 conforms to the musical gesture of a wedding cantata. Joy is represented by a plethora of melismata, man's existence in God by long notes. Bach puts extra life into the various sections of this setting by raising the continuo cello to the status of an obbligato instrument.

*

To each but what's due him BWV 163

Performed: twenty-third Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck (1715). Movement 6: verse 11 of the hymn "Wo soll ich fliehen hin" ("Where shall I refuge find") by Johann Heermann (1630).
Complete editions: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

Anyone in Bach's day who was educated in the humanist tradition, including Salomon Franck (and, of course, Bach himself), will have been familiar with Cicero's aphorism "*suum cuique*". When asked whether it was right to pay taxes to Caesar, Jesus' answer to the Pharisees could be paraphrased in equally succinct terms, "to each but what's due him". Matthew 22, 15-22 was read on the twenty-third Sunday after Trinity, and Bach seems to have drawn from this saying the inspiration for a similarly succinct musical theme which runs throughout the first movement rather like a *leitmotif*. It is presented forthwith by the continuo, and the other instruments follow suit – this recording adheres to the customary practice of using an oboe d'amore, which was only rejected by the most recent edition of Bach's complete works.

In the recitative no. 2, the text tells of the difference between bad and good money; Bach's use of diminished harmonies leaves no doubt as to his opinion on this matter. The following aria is unusual in that it features two obbligato violoncelli and bass voice. Could Bach have been alluding to the dark, sooty atmosphere of a place where the imperative "arbeite, schmelz und präge" ("work it, melt and stamp it") prevails? There ensues a recitative in the likewise unusual form of a canon-like duet, which Bach generally uses to depict "emulation", as in the *imitatio Christi*. Toward the end, where eyes open to see God's blessings, the piece is enlivened by melismata. The duet continues in a form bound to the melody (the aria no. 5); to do so, Bach has the strings play the cantus firmus of the chorale "Meinen Jesum laß ich nicht" ("This my Jesus I'll not leave"). The concluding chorale setting has to be reconstructed from the figured bass of the continuo part and, significantly, lets the middle voices underscore the idea expressed by "ewig bleibe" ("bide forever") in a concise harmonic transition.

*

Ye who the name of Christ have taken BWV 164

Composed for: August 26, 1725
Performed: thirteenth Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck, 1715. Movement 6: verse 5 of the hymn "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" ("Lord Christ, the only Son of God") by Elisabeth Creutziger (1524).
Complete editions: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Although Bach wrote this cantata in Leipzig, its origins can be traced back to Weimar. For one thing, the text was written by Salomon Franck, and then there is its form, made up of three arias, two recitatives and a final

chorale and, last but not least, the frugal instrumentation reminiscent of chamber music. On the other hand, this time the text includes a Bible passage about the importance of receiving our neighbors with mercy, although in the form of a paraphrase at the beginning of the recitative no. 2 rather than as a separate movement. Bach recognized this reference immediately and emphasized it in an arioso. The surviving score to this cantata does not reveal whether Bach was indeed working from a copy, which is why the original Weimar form must remain hypothetical.

The introductory movement is accompanied by the strings. The initial words are cast in music of a strongly declamatory nature, recalling a pastor preaching to the faithful seated below him – a descending fifth with a lower dissonant returning note makes the motif at the beginning particularly striking. The recitative answers with the exact opposite, jumping up a fourth with an upper dissonant returning note: "Wir hören zwar ..." ("We've heard, indeed ..."). The following aria confirms God's great love and mercy by combining two flutes, an alto voice and bass in artistic echelons. The string accompaniment of the following recitative bathes the movement in meaningful light, thus accentuating how the heat of "radiant love" melts the "frigid heart of steel". For the last aria in this cantata (no. 5), Bach invents a vocal-instrumental quartet consisting of soprano, bass, strings playing in unison with the flute and oboe and basso continuo. "An inversion of the theme in the introductory ritornello is probably intended to refer to the interrelation between God's mercy and man's, as suggested in the text", is Alfred Dürr's analysis of this setting (Die Kantaten ..., p. 578). The extremely differentiated canon corresponds to the way the text adroitly intertwines hands, eyes and hearts with heaven, savior and God. This may well have been lost on the listeners in Leipzig – however, this is a good example of Bach's frequent ambition to make his own personal mark, even in such small-scale works of "utilitarian" music.

Pour les quatre cantates réunies sur ce CD, Bach eut recours aux textes du recueil «Evangelisches Andachts-Opffer» de Salomon Franck paru en 1715. Trois cantates (BWV 161-163) furent créées déjà à Weimar, l'autre (BWV 164) a peut-être un modèle datant de l'époque de Weimar. Au service des ducs Wilhelm Ernst et Ernst August, Bach, après avoir été nommé le 2 mars 1714 maître de concert, commença à composer régulièrement des cantates; en effet l'une des ses missions était d'exécuter «chaque mois une œuvre nouvelle», sans pour autant préciser s'il devait s'agir à chaque fois de compositions propres. C'est ainsi qu'il créa à Weimar au moins 24 cantates, parmi lesquelles les trois quarts était écrites sur des textes de Franck: dix tirés du recueil ci-mentionné, trois autres tirés des «Prières évangéliques du dimanche et des jours de fête» de 1717 ainsi que cinq sans modèle.

Bach eut également recours de temps en temps à des textes de Erdmann Neumeister et de Georg Christian Lehms parce que Franck ne pouvait suivre la cadence et produire suffisamment de textes. Les textes de Neumeister contiennent en règle générale une parole biblique ; la poésie libre se divise en récitatifs et airs, ces formes de l'opéra contemporain – c'est d'ailleurs à Neumeister que nous devons cette nouveauté révolutionnaire. Lehms suit son exemple dans la deuxième partie du «Gottgefälligen Kirchen-Opffer» de 1711; Bach appréciait ces textes «modernes» et adapta plus tard à Leipzig, encore sept autres poèmes. Par contre il existe bien des récitatifs et des airs chez Salomon Franck mais pas de parole biblique. Franck (1659 – 1725) s'occupait de la Bibliothèque ducale en tant que secrétaire du Consistoire supérieur et de la Monnaie et était membre de l'Ordre des poètes de Weimar qui se nommait «Fruchtbringende Gesellschaft» (Société fructueuse). Alfred Dürr reconnaît dans ses livrets pour cantates «des traits souvent exaltés, oui même mystiques qui laissent pressentir une certaine filiation au piétisme» (Les Cantates, 1995, p. 31), alors que Martin Petzoldt décrit le «thème théologique préféré de Franck ... les questions d'eschatologie, l'étude des fins dernières des choses» (Sur les traces de Bach, p. 174 et suivante): «En tout cas, un méta-texte qui peut être reconstitué, est également à la base des textes de Franck, ce texte devant être considéré chez lui moins au niveau dogmatique que homilétique [lié à la prêche]» (Le Monde des Cantates de Bach, Vol. 1, p. 130). Bach prend la liberté à l'occasion, comme dans la cantate BWV 161, d'adapter un texte d'air sous la forme d'un texte de chœur.

*

Viens, douce heure de la mort BWV 161

Création: le 27 septembre 1716 ou le 6 octobre 1715
Destination: pour le 16ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 4 du lied «Herzlich tut mich verlangen» de Christoph Knoll (1611).
Éditions complètes: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 et 35

Bach encadre cette cantate d'une sorte de condensation théologique. Il fait en effet jouer dans le mouvement d'introduction la mélodie du choral final par l'orgue; il résout lui-même cette «devinette théologique» (Petzoldt) plus tard à Leipzig par suite d'un remaniement en attribuant la première strophe du lied «Herzlich tut mich verlangen» au soprano; lors de cette nouvelle exécution, il substitue, en outre, les flûtes à bec démodées par des flûtes traversières qui étaient alors modernes.

En écoutant avec plus d'attention ce morceau, on remarque que les motifs du mouvement d'introduction proviennent entièrement de la mélodie choral; les flûtes jouées la plupart du temps en parallèle, les voix chantées, l'orgue et la basse génèrent un caractère intime, aux sons de musique de chambre dont l'esprit rappelle l'«Actus tragicus» BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34) et qui semble bien s'adapter au thème de cette cantate. Pour sa part, le thème se nourrit de l'histoire de la résurrection du fils de la veuve de Naïn, que l'on retrouve dans l'Évangile (Luc 7, 11-17).

Le récitatif suivant débouche sur un *arioso*. Ainsi Bach met également l'accent sur l'espérance mystique de l'union prochaine avec le Christ. Le vers «Meinen Heiland zu umfangen» (embrasser le Sauveur) lui a sans doute fourni le matériel d'inspiration pour son illustration musicale de l'air suivant, composé de vocalises enveloppées par les cordes. Dans le récitatif suivant, accompagné de tous les instruments, Bach traduit le doux repos («sanften Schlaf») par des notes basses, longuement tenues et l'idée de la résurrection par les figurations ascendantes des cordes. À la fin de l'œuvre, il fait sonner le glas – comme un peu plus tard dans l'«Ode funèbre» BWV 198 (n° 4; Vol. 60) – par un jeu instrumental délicat et des directives en conséquence. Bach remplace l'air qui prend alors la relève chez Franck par un ensemble vocal à quatre voix. Le mouvement aux allures pastorales au départ se concentre dans les instruments et correspond ainsi à l'esprit de plus en plus visionnaire du texte. Dans le choral terminal, Bach relève cet état visionnaire en attribuant aux flûtes un registre obligé, éclipsant pour ainsi dire la phrase vocale.

*

Ah! je vois maintenant que je me rends aux noces
BWV 162

Création: le 25 octobre 1716 ou le 3 novembre 1715
Destination: pour le 20ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck (1715). Mouvement 6: strophe 7 du lied «Alle Menschen müssen sterben» de Johann Rosenmüller (1652).
Éditions complètes: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 et 23

Cette cantate se présente à nous sous forme de deux mouvements vocaux différents; par contre la partition est perdue. Bach reprit le morceau le 10 octobre 1723, lors de sa première année de fonction à Leipzig, et dut réécrire les voix en raison des tempéraments plus élevés, en usage dans cette ville. À cette occasion, il ajouta la viole qui joua sans doute le rôle de renfort et dans le choral final, un «corno da tirarsi» qui, lui, chantait le cantus firmus. Par contre une autre voix instrumentale semble avoir été perdue, elle devait sans doute jouer une partie obligée dans l'air du soprano (n° 3). Alfred Dürr (Les Cantates..., p. 653) en arrive à cette conclusion en raison du fait inhabituel qui ne correspond pas à ce qui était fait d'habitude à savoir de faire suivre quatre mouvements en continuo pur dans un morceau à six mouvements. Cependant il faut exécuter aujourd'hui cette cantate sous cette forme.

Le texte de Salomon Franck se caractérise à nouveau par une richesse en images et par son aspect exalté. Il s'appuie sur l'Évangile lu ce dimanche (Matthieu 22, 1-14) dans lequel il est question de la Parabole du repas des noces royales. La fête des noces, la splendeur des cieux, mais peut-être aussi les flammes infernales justifient l'emploi d'une instrumentation relativement riche ainsi que les motifs agités de l'air introductif. Dans l'air du soprano (n° 3) auquel le partenaire instrumental de duo manque

peut-être, Bach mêle des harmonies «lasses» et «faibles» à la mélodie pétillante interprétant la «source» en rythme triple. Le duo n° 5 correspond à l'esprit dialogué d'une cantate de mariage. La joie est représentée en de riches mélismes, l'existence de l'homme en Dieu par des sons tenus longuement. Bach anime ce mouvement divisé en différentes sections par le jeu du violoncelle continuo revalorisé en obligé.

*

À chacun sa part BWV 163

Destination: pour le 23ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck (1715). Mouvement 6: strophe 11 du lied «Wo soll ich fliehen hin» de Johann Heermann (1630).
Éditions complètes: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

La phrase de Cicéron «Suum cuique» était connue de chaque personne de culture humaniste à l'époque de Bach, donc aussi de Salomon Franck (et, bien sûr, de Bach lui-même). La réponse que Jésus donne à la question des Pharisiens à savoir s'il est justifié de payer les impôts au César est tout aussi concise et directe, «À chacun sa past». Le passage de l'Évangile, Matthieu 22, 15-22 était lu le 23ème dimanche après la Trinité et cette devise au style concis a semble-t-il inspiré Bach à trouver un motif musical qui s'insinue tout au long du mouvement d'introduction avec une concision semblable, comme un *leitmotiv*. Cette formule est présentée aussi bien par le continuo, et les autres instruments la répète – le hautbois d'amour encore utilisé dans cet enregistrement a été rejeté dans les Nouvelles Éditions Bach.

Dans le récitatif n° 2 , le texte fait la différenciation entre l'argent sans valeur et le bon argent; Bach illustre ici ses intentions à l'aide d'harmonies diminuées. Ce qui est inhabituel dans l'air suivant est l'effectif qui est formé de deux violoncelles obligés et de la voix de basse. Bach voulait-il ainsi faire allusion à l'ambiance sombre et couverte de suie d'un hôtel de la Monnaie, à laquelle on pourrait relier les impératifs «viens fondre et frapper cette monnaie»? Un récitatif sous la forme d'un duo tout aussi inhabituel, en canon vient prendre la relève, ce qui signifie en règle générale chez Bach , la «succession du Christ». Vers la fin, au moment où le regard se dirige vers la grâce de Dieu, ce morceau se voit revivre en phrases remplies de mélismes. Le duo se poursuit en une mélodie liée (air n° 5) ; Bach fait jouer le cantus firmus du choral «Meinen Jesum laß ich nicht» par les cordes. Le mouvement choral final doit être reconstruit à partir de la basse chiffrée de la partie continuo et les voix moyennes y soulignent l'importance de l'idée de «ewig bleibe» (reste éternellement) en un bref passage harmonique.

*

Vous qui portez le nom du Christ BWV 164

Création: le 26 août 1725
Destination: pour le 13ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» de Elisabeth Creutziger (1524).
Éditions complètes: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Si l'on suit les traces de cette cantate créée à Leipzig, il nous faut retourner à Weimar. D'une part en raison du librettiste Salomon Franck, d'autre part en raison de la forme en trois airs, deux récitatifs et un choral final, et

sans oublier l'effectif modeste, de musique de chambre. Cependant le texte intègre cette fois-ci une parole biblique, non en tant que mouvement isolé mais en forme de paraphrase au début du récitatif n° 2 dans lequel il est question de la charité vis à vis de son prochain. Bach reconnaît aussitôt cette relation et la souligne au moyen d'un *arioso*. Néanmoins la partition conservée de cette cantate ne permet pas de voir si Bach avait devant lui au moment de son écriture un modèle approprié, c'est pourquoi l'existence d'une version première à Weimar reste hypothétique.

Le mouvement introductif est accompagné des cordes. La compréhension musicale des premières paroles a un caractère fortement déclamatoire de sorte que l'on se sent obligé de voir un prédicateur s'adressant à ses ouailles assises devant lui – la force du motif du début résulte donc aussi d'une quinte ascendante avec des notes de fleuri vers le bas. Le récitatif répond en sens inverse, en faisant un saut de quarte avec les notes de fleuri vers le haut: «Wir hören zwar...» (Certes nous entendons…). L'air suivant réunit deux flûtes, la voix d'alto et la basse en une gradation élégante, se voulant ainsi renforcer l'image de l'amour de Dieu et de sa miséricorde. L'accompagnement des cordes plonge le récitatif suivant dans une lumière éloquente et souligne le processus de fonte sous l'effet des «rayons de l'amour qui font fondre l'acier refroidi de mon cœur». Pour le dernier air de cette cantate (n°5), Bach crée un quatuor vocal et instrumental formé du soprano, de la basse, des cordes fusionnées en unisono avec la flûte et le hautbois et la basse continue. «Un renversement du thème dans la ritournelle du début se veut d'indiquer les rapports de corrélation entre la miséricorde humaine et celle de Dieu», voici ce que Alfred Dürr conclut de l'analyse de ce mouvement (Les Cantates..., p. 578). L'emploi du canon très différencié correspond à l'image raffinée des mains croisées, des yeux et des cœurs reliés avec le ciel, le Sauveur et Dieu, que l'on trouve dans le texte. L'auditeur du service religieux de Leipzig ne l'aura peut-être pas entendu ainsi – cependant Bach avait toujours eu l'ambition de poser sa marque artistique, toute personnelle, même dans les formats plus modestes des «musiques à usage».

Para las cuatro cantatas reunidas en este CD recurrió Bach a textos tomados de la colección "Ofrenda Evangélica de Meditación", obra de Salomon Franck publicada en 1715. Tres de las cantatas (BWV 161-163) tuvieron ya su origen en Weimar y la otra (BWV 164) tiene quizás un modelo en Weimar. Al servicio de los Duques Guillermo Ernesto y Ernesto Augusto, comenzó Bach a componer periódicamente cantatas después de haber sido nombrado Director de orquesta el dos de marzo de 1714; porque entre sus obligaciones se contaba la de interpretar "mensualmente piezas nuevas" quedando en duda si se aludía siempre con esta expresión a composiciones propias. En Weimar tuvieron así su origen como mínimo veinticuatro cantatas, tres cuartos de ellas basadas en textos de Franck: diez procedentes de la mencionada colección, otras tres de las "Meditaciones Evangélicas para Domingos y Festivos" en 1717, y otras cinco sin modelo impreso.

Como Franck no daba abasto produciendo textos, Bach recurrió entre tanto también a textos de Erdmann Neumeister y Georg Christian Lehms. Los textos de Neumeister contienen normalmente una frase bíblica; la composición poética libre se articula – y en este consistía el logro revolucionario de Neumeister – en recitativos y arias que son las formas de la opera contemporánea. Lehms le sigue en esta línea en la "Ofrenda Eclesial agradable a Dios" de 1711; Bach apreciaba estos textos "modernos" y posteriormente puso en música en Leipzig otros siete de estos poemas. En cambio, en el caso de Salomon Franck hay ciertamente recitativos y arias pero no hay frases bíblicas. Franck (1659-1725) en su condición de Secretario municipal era responsable de la biblioteca ducal y del gabinete numismático, al tiempo que pertenecía a la Orden Poética de Weimar "Sociedad Fructífera". Alfred Dürr reconoce en sus poemas de cantatas "múltiples rasgos visionarios e incluso místicos que permiten detectar la cercanía al Pietismo" (Las cantatas, 1995, página 31), mientras Martin Petzoldt describe como "tema teológico preferido" de Franck "... cuestiones de Escatología, la doctrina de las últimas cosas" (Búsqueda de lugares bachianos, página 174 s.): "pero en todo caso también hay en el fondo de los textos de Franck un meta-texto reconocible que de todas formas debe calificarse en su caso como menos dogmático y más homilético" (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 1, página 130). Y aquí es donde Bach en ocasiones, como ocurre en la cantata BWV 161, se toma la libertad de poner en música un texto de aria en forma de movimiento coral.

*

Ven, dulce hora de la muerte BWV 161

Génesis: hacia el 27 de septiembre de 1716 ó hacia el 6 de octubre de 1715
Destino: Domingo XVI después de la festividad de la Santísima Trinidad.
Texto: Salomon Franck 1715. movimiento 6: estrofa 4 del cántico "De corazón me hace anhelar" de Christoph Knoll (1611).
Ediciones completas: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 y 35

Bach enmarca esta cantata con una especie de composición poética teológica. En efecto, en el coro de entrada hace que suene al órgano la melodía del coral de cierre; este "enigma teológico"(Petzoldt) lo resuelve posteriormente en Leipzig haciendo que sea el soprano quien cante en una nueva interpretación la primera estrofa del cántico "De corazón me hace anhelar"; y además en esta interpretación sustituye las anticuadas flautas dulces por las modernas traveseras.

El conjunto de motivos de movimiento de entrada, tal como se deduce de una escucha más detallada, se toma por completo de la melodía coral; en la mayoría de los casos la flauta, la voz cantora, el órgano y el bajo se conducen de manera paralela creando así un carácter íntimo de música de cámara que recuerda el gesto de "Actus tragicus" BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 34) y que resulta adecuado para la temática de esta cantata. A su vez toma inicio del relato evangélico de la resurrección del joven de Nain (Lucas 7, 11-17).

El recitativo siguiente desemboca en un *arioso*. De esta forma enfatiza también Bach el deseo místico de la pronta unión con Cristo. "Abrazar al Salvador" parece que le ha movido en el aria siguiente a crear la imagen musical de las tonalidades envueltas por instrumentos de arco. A continuación Bach deja patente el "apacible sueño" con el recitativo acompañado de todo el instrumentario, a base de notas largas y profundas que acompañan a la idea de la resurrección con ascendentes figuras de instrumentos de arco. Al final – de manera semejante a como la haría después en la "Oda fúnebre" BWV 198 (número 4; vol. 60) – hace que suenen las campanas de duelo mediante una instrumentación delicada y las correspondientes instrucciones interpretativas. En lugar del aria que sigue en Franck, Bach escribe un conjunto a cuatro voces a modo de cántico. El movimiento creciente que parte del encanto pastoral en el instrumentario se corresponde con el gesto incrementado y visionario del texto. Bach resalta este último en el coral final al asignar a las flautas una voz obligada que irradia al mismo tiempo su luz sobre el movimiento vocal.

*

Oh, ahora veo que a la boda voy BWV 162

Génesis: hacia el 25 de octubre de 1716 o hacia el 3 de noviembre de 1715
Destino: domingo XX después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Salomon Franck (1715). Movimiento 6: estrofa 7 del cántico "Todos los humanos han de morir" de Johann Rosenmüller (1652).
Ediciones completas: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 y 23

Esta cantata aparece en forma de dos movimiento vocales diferentes; pero la partitura se ha perdido. Bach volvió a interpretar esta pieza el 10 de octubre de 1723 en el primer año de su mandato en Leipzig, y tuvo que escribir de nuevo las voces debido a que aquí el afinado de los instrumentos solía ser más alto. Con esta ocasión añade en el coral final, tal vez para reforzar tanto a la viola como al cantus firmus, un "corno da tirarsi". Es probable que en cambio se haya perdido otra voz instrumental que supuestamente tendría que interpretar una parte obligada en el aria de soprano (número 3). Alfred Dürr (Las cantatas..., pág. 653) llega a esta conclusión partiendo de la insólita circunstancia de que en la pieza de seis movimientos normalmente aparecerían consecutivamente dispuestos cuatro movimientos de continuo puro. Y es de esta forma como ha de interpretarse hoy día la cantata.

El texto de Salomon Franck vuelve a ser imaginativo y soñador. Las ideas básicas se toman del Evangelio del domingo (Mateo 22, 1-14), en el que se recoge la parábola del banquete regio. La celebración nupcial, el resplandor del cielo – aunque también quizá las llamas del infierno – justifican la instrumentación comparativamente alta, así como el dinámico conjunto de motivos que caracteriza al aria de entrada. En el aria de soprano (número 3), a la que

tal vez le falte el socio instrumental a dúo, mezcla Bach en la "manadero" que emana de una melodía con ritmo de trío, una serie de notas armónicamente "apocado" y "debil". El dueto número 5 se corresponde al gesto dialogal de una cantata nupcial. La alegría se representa a base de gran cantidad de melismas mientras que la existencia del hombre en Dios se figura en notas de larga duración. Bach confiere vida adicional a este movimiento articulado en diversos tramos, sirviéndose del cotizado cello de continuo obligado.

*

A cada uno lo suyo BWV 163

Destino: domingo XXIII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Salomon Franck (1715). movimiento 6: estrofa 11 del cántico "¿A dónde habré de huir?" de Johann Heermann (1630).
Ediciones completas: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

A todo coetáneo de Bach con formación humanística (incluyendo, lógicamente a Salomon Franck y también, desde luego, al mismo Bach) le resultaría familiar la sentencia de Cicerón "suum cuique". De similar concisión y grafismo es también la respuesta que da Jesús a los fariseos, "a cada uno lo suyo", contestando a la pregunta de si es lícito pagar tributo al César. El pasaje Mateo 22, 15-22 se leía el domingo XXIII después de la fiesta de la Santísima Trinidad y Bach parece haberse inspirado en tan conciso aforismo para descubrir un motivo musical que, de forma igualmente sucinta, recorre como motivo dinamizador todo el movimiento de entrada. Se presenta al principio por parte del continuo y es objeto de reiteración por parte de los demás instrumentos (el oboe d'amore que aún se utiliza en esta grabación y que aparece eliminado por vez primera en la Nueva Edición de Bach).

En el recitativo número 2 el texto se ocupa de la distinción entre el dinero bueno y el dinero malo; Bach, sirviéndose de armonías atenuadas, expresa claramente su punto de vista a este respecto. Insólita es en el aria siguiente la cobertura con dos violoncelos obligados y la voz del bajo. ¿Pretendía Bach reflejar de este modo el ambiente lúgubre y ennegrecido de un lugar donde pudiera llevarse a la práctica el imperativo de "haz, funde y acuña"? A esto se añade un recitativo en forma igualmente insólita de dueto al estilo del canon que por regla general suele expresar "seguimiento" en Bach. Hacia el final, donde se abren los ojos a la gracia de Dios, esta pieza experimenta una vivificación melismática. El dueto continúa en forma melódicamente ligada (aria número 5); para ello, Bach hace que sean los instrumentos de arco quienes interpreten el cantus firmus del coral "A mi Jesús no abandono". El movimiento coral subsiguiente debe construirse partiendo del bajo cifrado de la parte del continuo y viene a enfatizar en tono importante con las voces medias la idea de que "un miembro eternamente sea", atravesando para ello un paso armónico y sobrio.

*

Vosotros que os decís de Cristo BWV 164

Génesis: hacia el 26 de agosto de 1725
Destino: domingo XIII después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Salomon Franck 1715. Movimiento 6: estrofa 5 del cántico "Señor Jesucristo, hijo único de Dios" de Elisabeth Creutziger (1524).
Ediciones completas: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

La huella de esta cantata originada en Leipzig nos vuelve a remitir a Weimar. En primer lugar por el autor del texto, Salomon Franck, y después por la forma que adopta de tres arias, dos recitativos y un coral final, aparte de la parca cobertura de música de cámara. Para ello, el texto incluye esta vez una frase bíblica, pero no como movimiento independiente, sino a modo de paráfrasis al comienzo del recitativo número 2 en que se habla de la misericordia para con el prójimo. Bach capta inmediatamente esta relación y la subraya con ayuda de un *arioso*. Sin embargo, la partitura conservada de esta cantata no revela que Bach tuviera ante sí un modelo correlativo al escribirla, por lo cual no deja de ser hipotética una forma primitiva procedente de Weimar.

El movimiento de entrada es acompañado por los instrumentos de arco. La versión musical de las primeras palabras tiene un carácter declamatorio muy fuerte de modo que pensamos en un sermón que aquí se dirige a los fieles que ocupan los asientos situados debajo del púlpito... y lo impactante del motivo inicial resulta también de una quinta descendente con nota alternativa. Exactamente al revés, es decir con un intervalo de cuarta incluida nota alternativa ascendente, responde el recitativo "Nosotros oímos, en verdad". El aria que sigue agrupa en artística graduación dos flautas, la voz del contralto y el bajo para fortalecer la idea del amor y de la misericordia de Dios. El acompañamiento de los instrumentos de arco hace que el siguiente recitativo emerja en una luz muy esencial subrayando el proceso en el que "el rayo del amor este corazoú frío como el acero" acaba derritiéndolo en su calor. Para la última aria de esta cantata (número 5) encuentra Bach un cuarteto instrumental-vocal de soprano, bajo e instrumentos de arco unidos al unísono con flauta y el oboe además del bajo continuo. "Un rodeo temático en el ritornello de entrada se orienta tal vez a la relación alternativa sugerida en el texto entre la misericordia humana y la misericordia divina": tal es la conclusión del análisis de este movimiento que realiza Alfred Dürr (Las cantatas..., página 578). Esta utilización de cánones muy diferenciados se corresponde en el texto al refinado cruzarse de manos, ojos y corazones con el cielo, con el Salvador y con Dios. Quizá los asistentes al servicio religioso de Leipzig no lo hayan escuchado, pero continuamente ha abrigado Bach la ambición de marcar este sello artístico tan personal en las "músicas al uso" de formato más modesto.

Vol. 50

Kantaten • Cantatas

BWV 165-168

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 165, 167), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 166), Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 168)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Wolfgang Wehnert (BWV 168), Friedrich Mauermann (BWV 167)

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 165: Dezember 1975 / April/Mai 1976. BWV 166: September 1978. BWV 167: Januar/Februar 1974. BWV 168: Juni/Juli 1970

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

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

O heilges Geist- und Wasserbad *BWV 165 (12'58)*

O sacred Spirit's water bath • Ô saint baptême d'esprit et d'eau • Oh, Santo bautismo de agua y de Espíritu

Arleen Augér – soprano • Alyce Rogers – alto • Kurt Equiluz – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Walter Forchert – Violino • Friedemann Schulz – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Cembalo • Hans-Joachim Erhard – Organo

Wo gehest du hin *BWV 166 (16'44)*

Where to dost thou go • Où vas-tu • Hacia dónde vas

Helen Watts – alto • Aldo Baldin – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Günther Passin – Oboe • Kurt Etzold – Fagotto • Albert Boesen – Violino • Klaus-Peter Hahn – Violoncello • Peter Nitsche – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe *BWV 167 (18'00)*

Ye mortals, tell of God's devotion • Hommes, célébrez l´amour de Dieu • Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios

Kathrin Graf – soprano • Helrun Gardow – alto • Adalbert Kraus – tenore • Niklaus Tüller – basso • Hermann Sauter – Tromba • Günther Passin – Oboe • Hanspeter Weber – Oboe da caccia • Hermann Herder – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Tue Rechnung! Donnerwort *BWV 168 (16'29)*

Make a reck'ning! Thund'rous word • Rends tes comptes! Parole foudroyante • Haz cuenta! Tremenda palabra

Nancy Burns – soprano • Verena Gohl – alto • Theo Altmeyer – tenore • Siegmund Nimsgern – basso • Otto Winter, Klaus Kärcher – Oboe d'amore • Rudolf Gleißner – Violoncello • Ulrich Lau – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 165, 168) • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 167)
Gächinger Kantorei (BWV 166) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 165 **„O heilges Geist- und Wasserbad“** 12:58

No. 1	Aria (S):	O heilges Geist- und Wasserbad	1	3:45
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (B):	Die sündige Geburt verdammter Adamserben	2	1:36
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Jesu, der aus großer Liebe	3	2:03
	Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Ich habe ja, mein Seelenbräutigam	4	2:14
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Jesu, meines Todes Tod	5	2:38
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	6	0:42
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 166 **„Wo gehest du hin“** 16:44

No. 1	Aria (B):	Wo gehest du hin?	7	1:59
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (T):	Ich will an den Himmel denken	8	6:05
	Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Choral (Coro S):	Ich bitte dich, Herr Jesu Christ	9	3:17
	Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (B):	Gleichwie die Regenwasser bald verfließen	10	0:57
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (A):	Man nehme sich in acht	11	3:28
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	12	0:58
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 167 **„Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“** 18:00

No. 1	Aria (T):	Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe	13	4:29
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (A):	Gelobet sei der Herr Gott Israel	14	1:59
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (Duetto S, A):	Gottes Wort, das trüget nicht	15	6:44
	Oboe da caccia, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Des Weibes Samen kam	16	1:28
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Sei Lob und Preis mit Ehren	17	3:20
	Tromba; Oboe + Violino I; Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 168 **„Tue Rechnung! Donnerwort“** 16:29

No. 1	Aria (B):	Tue Rechnung! Donnerwort	18	4:04
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (T):	Es ist nur fremdes Gut	19	2:13
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Kapital und Interessen	20	3:55
	Oboe d’amore, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Jedoch, erschrocknes Herz	21	2:03
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S, A):	Herz, zerreiß des Mammons Kette	22	2:57
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Stärk mich mit deinem Freudengeist	23	1:17
	Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 165-168: 64:11

BWV 165

1. Aria

O heilges Geist- und Wasserbad,
Das Gottes Reich uns einverleibet
Und uns ins Buch des Lebens schreibet!
O Flut! die alle Missetat
Durch ihre Wunderkraft ertränket
Und uns das neue Leben schenket.
O heilges Geist- und Wasserbad!

2. Recitativo

Die sündige Geburt verdammter Adamserben
Gebieret Gottes Zorn,
Den Tod und das Verderben.
Denn was vom Fleisch geboren ist,
Ist nichts als Fleisch, von Sünden angestecket,
Vergiftet und beflecket.
Wie selig ist ein Christ!
Er wird im Geist- und Wasserbade
Ein Kind der Seligkeit und Gnade.
Er ziehet Christum an
Und seiner Unschuld weiße Seide!
Er wird mit Christi Blut, der Ehren Purpurkleide,
Im Taufbad angetan.

3. Aria

Jesu, der aus großer Liebe
In der Taufe mir verschriebe
Leben, Heil und Seligkeit,

1. Aria 1

O sacred Spirit's water bath,
Which to God's kingdom doth admit us
And in the book of life inscribe us!
O stream, which ev'ry evil deed
Through its most wond'rous power drowneth
And new life unto us bestoweth!
O sacred Spirit's water bath!

2. Recitative 2

The sin-begotten birth of Adam's cursed offspring
Hath spawned the wrath of God,
Both death and utter ruin.
For that which of the flesh is born
Is nought but flesh, by sin contaminated,
Polluted and infected.
The Christian, though, how blest!
Within the Spirit's bathing water
He's made a child of grace and blessing.
He clads himself in Christ
And in his guiltless silken whiteness;
He is in Christ's own blood, the purple robe of glory,
Within baptism dressed.

3. Aria 3

Jesus, who for love most mighty
In baptism hath assured me
Life, salvation, and true bliss,

1. Air

Ô saint baptême d'esprit et d'eau,
Par lequel nous serons admis au Royaume de Dieu
Et qui nous inscrit dans le Livre de la vie!
Ô flots qui noient tous les méfaits
De leur force miraculeuse
Et qui nous accordent la vie nouvelle!
Ô saint baptême d'esprit et d'eau!

2. Récitatif

La naissance entachée par le péché des descendants
D'Adam, ces maudits,
Engendre le courroux de Dieu, la mort et la perdition.
Car ce qui est né de la chair,
N'est rien que chair, contaminée par le péché,
Empoissonnée et souillée.
De quel bonheur jouit le chrétien!
Il devient un enfant du salut éternel et de la grâce
Par le baptême d'esprit et d'eau.
Il revêt l'habit du Christ
Et la blanche soie de son innocence,
Il est plongé dans le bain du baptême
Avec le sang du Christ, glorieux vêtement de pourpre.

3. Air

Jésus, toi qui dans ton grand amour,
Par le baptême, me voues
La vie, le salut et la félicité,

1. Aria

¡Oh Santo bautismo de agua y de Espíritu
Que el Reino de Dios nos concede
Y en el libro de la vida nos inscribe!
¡Oh corriente que todo pecado
En su portento anega
Y la vida nos da nueva!
¡Oh Santo bautismo de agua y de Espíritu!

2. Recitativo

El pecado de los herederos de Adán
La ira de Dios causa,
La muerte y el fenecer.
Pues cuanto de la carne nacido es
No es sino carne de pecado infecta,
Envenenada y mancillada.
¡Cuán bienaventurado el cristiano es!
Pues por el bautismo de agua y Espíritu
En un hijo de la beatitud y de la Gracia se convierte.
El hábito cristiano viste
Y su inocencia blanca seda,
Y con la sangre de Cristo el manto púrpura del honor
En el bautizo lleva.

3. Aria

Jesús, pues que por Tu gran amor
En el bautismo me concedes
La vida, la salvación y la beatitud,

Hilf, daß ich mich dessen freue
Und den Gnadenbund erneue
In der ganzen Lebenszeit.

Help me for this to be joyful
And renew this bond of mercy
In the whole of my life's span.

4. Recitativo

4. Recitative 4

Ich habe ja, mein Seelenbräutigam,
Da du mich neu geboren,
Dir ewig treu zu sein geschworen!
Hochheilges Gotteslamm;
Doch hab ich, ach! den Taufbund oft gebrochen
Und nicht erfüllt, was ich versprochen!
Erbarme, Jesu, dich
Aus Gnaden über mich!
Vergib mir die begangne Sünde,
Du weißt, mein Gott, wie schmerzlich ich empfinde
Der alten Schlangen Stich!
Das Sündengift verderbt mir Leib und Seele!
Hilf! daß ich gläubig dich erwähle,
Blutrotes Schlangenbild,
Das an dem Kreuz erhöhet,
Das alle Schmerzen stillt
Und mich erquickt, wenn alle Kraft vergehet.

I have, in truth, o bridegroom of my soul,
For thou new birth didst give me,
To thee sworn ever to be faithful,
O holy lamb of God;
Yet I've, alas, baptism's bond oft broken
And not fulfilled what I did promise;
Have mercy, Jesus, now,
Be gracious unto me!
Forgive me all the sins committed,
Thou know'st, my God, how painfully I suffer
The ancient serpent's sting,
Whose sinful bane corrupts my soul and body;
Help that I, faithful ever, choose thee,
O blood-red serpent's form,
Now on the cross exalted,
Which ev'ry pain doth still
And me restore when all my strength hath vanished.

5. Aria

5. Aria 5

Jesu, meines Todes Tod,
Laß in meinem Leben
Und in meiner letzten Not
Mir für Augen schweben,
Daß du mein Heilschlänglein seist
Vor das Gift der Sünde!
Heile, Jesu, Seel und Geist,
Daß ich Leben finde!

Jesus, death of mine own death,
Let this through my lifetime
And in my last hour's need
'For mine eyes to hover,
Thou my healing serpent art
For the sinful poison.
Jesus, heal my soul and spirit,
Let me life discover!

Aide-moi à m'en réjouir
Et renouvelle l'alliance de grâce
Pour toute la durée de ma vie.

Haz que de ello me alegre
Y la alianza de la Gracia renueve
Durante toda mi vida.

4. Récitatif

À toi, le promis de mon âme,
J'ai juré fidélité éternelle,
Car tu m'as fait renaître,
Très saint agneau de Dieu;
Pourtant j'ai si souvent, hélas, rompu l'alliance du baptême
Et n'ai pas accompli mes promesses,
Aie pitié de moi, Jésus,
Dans ta clémence!
Pardonne-moi les péchés commis,
Tu connais, mon Dieu, les douleurs que je ressens,
L'ancienne morsure du serpent;
Le venin du péché corrompit mon corps et mon âme,
Aide-moi à t'élire dans la foi,
Symbole du serpent rouge sang
Qui élève par la croix,
Qui apaise toutes les douleurs
Et qui me réconforte lorsque mes forces disparaissent.

4. Recitativo

Esposado de mi alma
Pues que de nuevo me has nacido,
Eterna fidelidad te he jurado,
Santísimo Cordero de Dios.
¡Ay, mas la alianza del bautismo frecuentemente he roto
Y no he cumplido cuanto he prometido,
Apiádate, Jesús,
Por Tu Gracia de mí!
Perdóname los pecados cometidos,
Pues Tú sabes, Dios mío, cuanto sufro
La mordedura de la vieja serpiente.
El veneno del pecado cuerpo y alma arruinan,
Ayúdame a que fervientemente a Ti elija,
Imagen de serpiente roja como la sangre
Que en la cruz alzada es,
Que todo dolor calma
Y me reconforta cuanto de fuerzas carezco.

5. Air

Jésus, mort de ma mort,
Place-moi durant ma vie
Et lors de ma dernière heure
La certitude devant mes yeux
Que tu es mon petit serpent sacré
Qui me protège du venin du péché.
Guéris, Jésus, âme et esprit
Pour que je trouve la vie!

5. Aria

¡Jesús, muerte mía de la muerte,
Haz que en mi vida
Y en mi última aflicción
Al alzar los ojos
Seas Tú la serpiente de la salvación
Que protege del veneno del pecado,
Cúrame, Jesús, alma y espíritu,
Para acceder a la vida!

6. Choral

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl
Dient wider allen Unfall,
Der Heilge Geist im Glauben
Lehr uns darauf vertrauen.

6. Chorale 6

His word, baptism, supper all
Help counter ev'ry evil;
In faith the Holy Spirit
In this to trust doth teach us.

BWV 166

1. Aria

Wo gehest du hin?

1. Aria 7

Where to dost thou go?

2. Aria

Ich will an den Himmel denken
Und der Welt mein Herz nicht schenken.
Denn ich gehe oder stehe,
So liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

2. Aria 8

I'll be unto heaven mindful,
Nor the world my heart surrender.
For in leaving or in staying
I'll keep e'er that question near:
Man, ah man, where dost thou go?

3. Choral

Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
Halt mich bei den Gedanken
Und laß mich ja zu keiner Frist
Von dieser Meinung wanken,
Sondern dabei verharren fest,
Bis daß die Seel aus ihrem Nest
Wird in den Himmel kommen.

3. Chorale 9

I pray to thee, Lord Jesus Christ,
Hold me to these reflections
And let me never any time
From this resolve to waver,
Instead to it be ever true
Until my soul shall leave its nest
And into heaven journey.

6. Choral

Sa parole, son baptême, son repas de cène
Protègent contre tout malheur,
Le saint esprit nous enseigne, dans la foi
À nous en remettre à cette certitude.

6. Coral

Su palabra, Su bautismo, Su Santa Cena
Contra todo contratiempo nos protege,
El Santo Espíritu en fe
Nos enseña a confiar en ello.

1. Air

Où vas-tu?

1. Aria

¿Hacia dónde vas?

2. Air

Je suis en pensée au ciel
Et ne veux pas offrir mon cour à ce monde.
Car que j'aille ou que je reste
La question: homme, ô homme, où vas-tu?
Me vient sans cesse à l'esprit.

2. Aria

Mis pensamientos están dirigidos al cielo
Y no entregaré mi corazón al mundo.
Ya sea que camine o me detenga,
Siempre me volverá la pregunta:
Hombre, ah, hombre, ¿adónde vas?

3. Choral

Seigneur Jésus-Christ, je t'en prie
Préserve mes pensées
Et fais que je ne m'en écarte
À aucun moment
Mais au contraire que j'y tienne avec fermeté
Jusqu'à ce que mon âme s'échappe de son nid
Et arrive au ciel.

3. Coral

A Ti te ruego, Señor Jesucristo,
Que me sujetes a estas reflexiones
Y no permitas que me aparte
De su verdadero significado,
Sino firmemente persistir en él
Hasta que mi alma deje su nido
Y llegue al cielo.

4. Recitativo

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
Und manche Farben leicht verschießen,
So geht es auch der Freude in der Welt,
Auf welche mancher Mensch so viele Stücken hält;
Denn ob man gleich zuweilen sieht,
Daß sein gewünschtes Glücke blüht,
So kann doch wohl in besten Tagen
Ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

4. Recitative 10

Like as the rain-sent water soon subsideth
And many hues are quickly faded,
So is it, too, with pleasures of the world,
For which so many men such admiration hold;
For though one now and then may see
That his most hoped-for fortune blooms,
Yet can still in the best conditions
Quite unannounced the final hour strike him.

5. Aria

Man nehme sich in acht,
Wenn das Gelücke lacht.
Denn es kann leicht auf Erden
Vor abends anders werden,
Als man am Morgen nicht gedacht.

5. Aria 11

Let ev'ryone beware
When his good fortune laughs.
On earth it is so easy
That evening be quite other
Than in the morning had been thought.

6. Choral

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;
Ach wie geschwinde und behende
Kann kommen meine Todesnot.
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
Machs nur mit meinem Ende gut!

6. Chorale 12

Who knows how near to me mine end is!
Hence fleeth time, here cometh death;
Ah, with what promptness and what quickness
Can come to me my trial of death.
My God, I pray through Christ's own blood:
Allow but that my end be good!

4. Récitatif

Tout comme l'eau de pluie ne tarde pas à couler
Et que certaines couleurs se fanent rapidement,
Il en est de même avec la joie dans le monde,
Dont maintes personnes font si grand cas;
Car alors que l'on voit parfois fleurir
Son bonheur tant souhaité,
La dernière heure peut sonner
Dans les meilleurs jours, sans crier gare.

5. Air

Prenez garde
Lorsque le bonheur vous sourit.
    Car sur cette terre,
    Il peut en aller le soir
    Tout autrement que ce que l'on pensait le matin.

6. Choral

Qui sait comme ma fin est proche!
Le temps s'enfuit, la mort approche.
Ah! l'heure de ma mort peut arriver
Si vite et si prestement.
Mon Dieu, je t'en prie au nom du sang du Christ:
Réserve-moi une bonne fin!

4. Recitativo

Tal como el agua de la lluvia pronto se diluye
Y los distintos colores rápidamente se desvanecen,
Así sucede con los placeres del mundo,
Por los cuales tantos hombres se deslumbran;
Porque aunque uno vea de vez en cuando,
De que su anhelada fortuna florezca,
Puede, sin embargo, en el mejor momento,
Sonar de improviso la campanada de la última hora.

5. Aria

Tengamos bien presente,
Cómo se ríe la buena fortuna.
    Lo que por la mañana ni siquiera se pensó,
    En la tierra, muy rápidamente,
    Al atardecer, se desvanece.

6. Coral

¡No sé cuan cerca está mi fin!
El tiempo corre y la muerte llega;
¡Ah! cuan rápida y repentinamente,
Puede sorprenderme la angustia de la muerte.
Mi Dios te ruego por la sangre de Cristo:
¡Concédeme un final bienaventurado!

BWV 167

1. Aria

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
Und preiset seine Gütigkeit!
Lobt ihn aus reinem Herzenstriebe,
Daß er uns zu bestimmter Zeit
Das Horn des Heils, den Weg zum Leben
An Jesu, seinem Sohn, gegeben.

2. Recitativo

Gelobet sei der Herr Gott Israel,
Der sich in Gnaden zu uns wendet
Und seinen Sohn
Vom hohen Himmelsthron
Zum Welterlöser sendet.
Erst stellte sich Johannes ein
Und mußte Weg und Bahn
Dem Heiland zubereiten;
Hierauf kam Jesus selber an,
Die armen Menschenkinder
Und die verlornen Sünder
Mit Gnad und Liebe zu erfreun
Und sie zum Himmelreich in wahrer Buß zu leiten.

3. Aria

Gottes Wort, das trüget nicht,
Es geschieht, was er verspricht.
Was er in dem Paradies
Und vor so viel hundert Jahren
Denen Vätern schon verhieß,
Haben wir gottlob erfahren.

1. Aria 13

Ye mortals, tell of God's devotion
And glorify his graciousness!
Laud him with purest heart's emotion,
That he to us within our time
The horn that saves, and life's true pathway
In Jesus, his own Son, hath given.

2. Recitative 14

Now blessed be the Lord God of Israel,
Who doth in his mercy come unto us
And his own Son
From heaven's lofty throne
To save the world hath sent us.
First at that time did John appear
And must the way and path
Make ready for the Savior;
And then did Jesus come himself,
That wretched mankind's children
And all the fallen sinners
With grace and love might be made glad
And unto paradise in true repentance guided.

3. Aria 15

God's true word deceiveth not;
All comes true as he doth pledge.
What he in that paradise
Many hundred years ago now
To our fathers hath assured
Have we here, praise God, experienced.

1. Air

Hommes, célébrez l'amour de Dieu
Et glorifiez sa bonté!
Louez le Seigneur du fond de votre cour
De nous avoir donné au moment voulu
Le cor de la félicité, le chemin de la vie
Par l'intermédiaire de Jésus, son Fils.

2. Récitatif

Béni soit le Seigneur, Dieu d'Israël
Qui s'adresse à nous dans sa grâce
Et envoie son Fils
Du haut de son trône céleste
Pour sauver le monde.
Tout d'abord ce fut Jean qui parut
Et qui prépara la voie
Au Rédempteur;
Après cela Jésus arriva lui-même
Afin de réconforter de sa grâce et de son amour
Les pauvres êtres humains
Et les pécheurs égarés
Et de les mener au royaume des cieux
s'ils montrent une vraie contrition.

3. Air

La parole de Dieu ne trompe pas,
Ce qu'il promet advient.
Ce qu'il promit déjà
À nos pères au paradis,
Il y a tant de siècles,
S'est vérifié à nous, Dieu soit loué.

1. Aria

¡Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios
Y alabad Su bondad!
Alabadlo de todo corazón
Pues que El a tiempo
El heraldo de la salvación, el camino de la vida
En Jesús, Su Hijo, nos ha entregado.

2. Recitativo

Alabado sea el Señor Dios de Israel,
Que en Gracia a nosotros se vuelve
Y a Su Hijo
Desde el excelso trono celestial
Como a Salvador del mundo nos envía.
Primero a San Juan se presentó
Quien camino y sendero
Del Salvador había de preparar;
Y entonces Jesús mismo llegó
Para alegrar con la Gracia
A los pobres hijos de hombre
Y a los perdidos pecadores
Y conducirlos en verdadera penitencia
al Reino de los Cielos.

3. Aria

La Palabra de Dios no confunde,
Sino que sucede cuanto El promete.
Cuanto El en el Paraíso
Hace ya tantos siglos
A los padres prometiera
Nosotros, alabado sea Dios, lo hemos conocido.

4. Recitativo

Des Weibes Samen kam,
Nachdem die Zeit erfüllet;
Der Segen, den Gott Abraham,
Dem Glaubensheld, versprochen,
Ist wie der Glanz der Sonne angebrochen,
Und unser Kummer ist gestillet.
Ein stummer Zacharias preist
Mit lauter Stimme Gott
Vor seine Wundertat,
Die er dem Volk erzeiget hat.
Bedenkt, ihr Christen, auch,
Was Gott an euch getan,
Und stimmet ihm ein Loblied an!

4. Recitative

The woman's seed did come
When once the time was ready;
The blessing which God Abraham,
The faith's great man, had promised
Is like a beam of sunlight on us broken,
And all our sorrow is grown silent.
A dumb man, Zechariah, cries
Aloud his praise to God
For this his wondrous deed,
Which he the folk made manifest.
And think, ye Christian, too,
What God for you hath done,
And raise to him a song of praise!

5. Choral

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiliger Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Genaden verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich verlassen auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Daß unsr Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen;
Darauf singn wir zur Stund:
Amen, wir werdens erlangen,
Gläubn wir aus Herzens Grund.

5. Chorale

Now laud and praise with honor
God Father, Son, and Holy Ghost!
May he in us add measure
To what he us in mercy pledged,
That we may firmly trust him,
Entirely rest on him;
Sincere on him depending
May our heart, mind and will
Steadfast to him be cleaving;
To his now let us sing:
Amen, we shall achieve it,
This is our heart's firm faith.

4. Récitatif

La postérité de la femme vint
Lorsque le temps fut accompli;
La bénédiction que Dieu promit à Abraham,
Le héros de la foi,
S'est réalisée tel un soleil éclatant de lumière
Et a apaisé notre tourment.
Un Zacharie jusqu'à lors muet, glorifie
Dieu à haute voix
Pour les miracles
Qu'il accomplit devant le peuple.
Chrétiens, réfléchissez aussi
À ce que Dieu a fait pour vous
Et entonnez un chant de louange en son honneur!

4. Recitativo

La simiente de la mujer vino
Cuando el tiempo se cumplió;
La bendición que Dios a Abrahán,
Al héroe de la fe, prometió
Cual fulgor del sol ha llegado
Y aliviados de nuestras penas estamos.
El mudo Zacarías alaba
De viva voz a Dios
Por Su milagro
Ante el pueblo manifestado.
¡Considerad también, cristianos,
Cuanto Dios en vosotros hizo
Y entonadle un cántico de alabanza!

5. Choral

Louons, célébrons et honorons
Dieu le Père, le Fils, le Saint Esprit!
Qui veut multiplier en nous
Ce qu'il nous a promis dans sa grâce,
Afin que nous gardions une ferme confiance en lui,
Que nous nous reposions entièrement sur lui,
Que nous nous fions à lui de tout cœur,
Que notre cœur, notre âme et notre esprit
S'attachent à lui avec force;
Ainsi nous chantons en cette heure:
Amen, nous l'accomplirons,
Nous y croyons du fond du cœur.

5. Coral

¡Alabado y adorado y glorificado sea
Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo!
Que en nosotros multiplicar quiere
Cuanto por Gracia nos ha prometido,
Confiemos en El,
Y completamente a El nos abandonemos,
De corazón sobre El construyamos,
Que nuestro corazón, nuestro ánimo y mente
En el firmemente se apoyen;
Por eso ahora cantamos:
Amén, así será,
Si de todo corazón creemos.

1. Aria

Tue Rechnung! Donnerwort,
Das die Felsen selbst zerspaltet,
Wort, wovon mein Blut erkaltet!
Tue Rechnung! Seele, fort!
Ach! du mußt Gott wiedergeben
Seine Güter, Leib und Leben!
Tue Rechnung! Donnerwort!

1. Aria 18

Make a reck'ning! Thund'rous word,
Which e'en rocky cliffs split open,
Word by which my blood grows frigid!
Make a reck'ning! Soul, go forth!
Ah, thou must God make repayment
Of his blessings, life and body.
Make a reck'ning! Thund'rous word!

2. Recitativo

Es ist nur fremdes Gut,
Was ich in diesem Leben habe;
Geist, Leben, Mut und Blut
Und Amt und Stand ist meines Gottes Gabe,
Es ist mir zum Verwalten
Und treulich damit hauszuhalten
Von hohen Händen anvertraut.
Ach! aber ach! mir graut,
Wenn ich in mein Gewissen gehe
Und meine Rechnungen so voll Defekte sehe!
Ich habe Tag und Nacht
Die Güter, die mir Gott verliehen,
Kaltsinnig durchgebracht!
Wie kann ich dir, gerechter Gott, entfliehen?
Ich rufe flehentlich:
Ihr Berge, fallt! ihr Hügel, decket mich
Vor Gottes Zorngerichte
Und vor dem Blitz von seinem Angesichte!

2. Recitative 19

All is but borrowed wealth
That I through out my life am holding;
Soul, being, will and blood
And post and rank, all by my God are given;
They are mine to care for
And ever faithfully to manage,
From lofty hands received in trust.
Ah! Oh alas! I shake
Whenever I my conscience enter
And then in my accounts so many errors witness!
I have both day and night
The many things which God hath lent me
Indiff'rently consumed!
How can I thee, O God of right escape then?
I cry aloud and weep:
Ye mountains, fall! Ye hills, conceal me now
From God's own wrathful judgment
And from the flash of his own countenance!

1. Air

Rends tes comptes! Parole foudroyante
Qui fait éclater même les rochers,
Parole telle que mon sang se glace dans mes veines!
Rends tes comptes! Allons, mon âme!
Hélas, il te faut rendre à Dieu
Ses biens, ce corps et cette vie.
Rends tes comptes! Parole foudroyante!

2. Récitatif

Ce que je possède dans cette vie
N'est qu'un bien qui ne m'appartient pas;
Esprit, vie, courage et sang
Et situation et rang sont des dons de Dieu,
Ceci m'a été confié en haut lieu
Pour le gérer et
L'administrer loyalement.
Mais hélas, hélas, je tremble d'effroi
Lorsque j'interroge ma conscience
Et que je vois la déficience de mes calculs!
J'ai froidement dilapidé
Nuit et jour
Les biens que Dieu m'avait prêtés!
Comment pourrais-je t'échapper, Dieu équitable?
Je prie instamment:
Montagnes, tombez sur moi! Collines, couvrez-moi,
Dissimulez-moi devant le jugement de Dieu en colère
Et la foudre de son regard!

1. Aria

¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra
Que hasta las piedras parte!
¡Palabra ante la que mi sangre se hiela!
¡Haz cuenta! ¡Adelante alma!
Ay, a Dios has de devolver
Sus bienes, cuerpo y vida.
¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra!

2. Recitativo

Cuanto en este mundo poseo
Son bienes ajenos,
Espíritu, vida, ánimo y sangre
Y oficio y estado son dones de mi Dios,
A mí me han sido dados por muy altas manos
Para administrarlos
Y fielmente cuidarlos.
¡Ay, ay! ¡Me espanto
Cuando ante mi conciencia me hallo
Y mis cuentas tan deficientes son!
¡De día y de noche
Los bienes que Dios me ha prestado
Neciamente desatiendo!
¿Mas cómo podré, Dios justo, de Ti huir?
A viva voz suplico:
¡Caed montañas! ¡Vosotros, montes, cubridme
De la ira de Dios
Y del trueno de su rostro!

3. Aria

Kapital und Interessen,
Meine Schulden groß und klein
Müssen einst verrechnet sein.
Alles, was ich schuldig blieben,
Ist in Gottes Buch geschrieben
Als mit Stahl und Demantstein!

3. Aria

Principal and interest also,
These my debts, both large and small,
Must one day be reckoned all.
All for which I'm yet indebted
Is in God's own book now written
Is in steel and adamant.

4. Recitativo

Jedoch, erschrocknes Herz, leb und verzage nicht!
Tritt freudig vor Gericht!
Und überführt dich dein Gewissen,
Du werdest hier verstummen müssen,
So schau den Bürgen an,
Der alle Schulden abgetan!
Es ist bezahlt und völlig abgeführt,
Was du, o Mensch, in Rechnung schuldig blieben;
Des Lammes Blut, o großes Lieben!
Hat deine Schuld durchstrichen
Und dich mit Gott verglichen.
Es ist bezahlt, du bist quittiert!
Indessen, weil du weißt,
Daß du Haushalter seist,
So sei bemüht und unvergessen,
Den Mammon klüglich anzuwenden,
Den Armen wohlzutun,
So wirst du, wenn sich Zeit und Leben enden,
In Himmelshütten sicher ruhn!

4. Recitative

But yet, O frightened heart, live and despair thou not!
Step gladly 'fore the court!
And if thy conscience should convict thee,
Thou must be here constrained to silence;
Behold thy guarantor,
He hath all debts for thee released!
It is repaid and fully wiped away
What thou, O man, thy reck'ning art still owing;
The lamb's own blood, O love most mighty!
Hath all thy debt now cancelled
And thee with God settled.
It is repaid, thy balance cleared!
And meanwhile, since thou know'st
That thou a steward art,
Thus be concerned and ever mindful
That thou make prudent use of Mammon
To benefit the poor;
Thus shalt thou, when both time and life have ended,
In heaven's shelter rest secure.

3. Air

Le capital et les intérêts,
Mes dettes grandes et petites
Devront un jour être compensées.
Tout ce dont je demeure en reste
Est inscrit dans le Livre de Dieu
Comme avec une pointe d'acier et de diamant.

4. Récitatif

Cependant, cœur terrifié, vis et ne perds pas courage!
Comparais avec le sourire devant le Tribunal!
Et si ta conscience te convainc
De devoir te taire alors,
Regarde le garant
Qui a réglé toutes les dettes!
Ce dont tu as été en reste, ô être humain,
Est payé et complètement liquidé ;
Le sang de l'Agneau, ô amour immense,
A effacé tes dettes
Et les a compensé vis à vis de Dieu.
C'est payé, tu es quitte!
En considération de ceci, puisque tu sais
Que tu es l'économe,
N'oublie pas de te donner la peine
De faire usage des richesses injustes avec sagesse,
De faire du bien aux pauvres,
Ainsi tu reposeras sûrement dans les demeures célestes
Quand la fin des temps et de ta vie viendra.

3. Aria

Suma e intereses,
Mis pequeñas y mis grandes deudas
Han de ser pagadas un día.
Todo de cuanto sigo siendo culpable
En el libro de Dios escrito está
Como en acero y diamante.

4. Recitativo

¡Y a pesar de todo, espantado corazón, vive y no vaciles!
¡Preséntate de buena ganan ante el tribunal!
¡Y si tu conciencia te convence,
Aquí enmudeciendo
Mira al garante
Que todas las deudas ha pagado!
Pagado está y completamente compensado
Cuanto tú, oh humano, adeudas.
¡La sangre del Cordero - ¡oh cuán gran amor! -
Ha liquidado la culpa
Y con Dios te ha reconciliado.
¡Pagada está ella y tú en paz!
Entre tanto, puesto que sabes
Que administrador de la casa eres,
Esfuérzate y no seas olvidadizo,
Sírvete prudentemente de Mammón
Haciendo bien a los pobres,
Así tú cuando el tiempo y la vida concluyan
En las cámaras del cielo seguro reposarás.

5. Aria

Herz, zerreiß des Mammons Kette!
Hände! streuet Gutes aus!
Machet sanft mein Sterbebette,
Bauet mir ein festes Haus,
Das im Himmel ewig bleibet,
Wenn der Erden Gut zerstäubet.

5. Aria 22

Heart, break free of Mammon's fetters,
Hands now, scatter good abroad!
Make ye soft my dying pallet,
Build for me a solid house,
Which in heaven ever bideth
When earth's wealth to dust is scattered.

6. Choral

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß
In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,
In wahrem Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten!

6. Chorale 23

Make me strong with thy Spirit's joy,
Heal me with thine own wounding,
Wash me with thine own dying sweat
In mine own final hours;
And take me then, whene'er thou wilt,
In true believing from the world
To thine own chosen people.

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

Ô mon cœur, déchire les chaînes de Mammon,
Ô mes mains, semez le bien!
Rendez doux mon lit de mort,
Construisez-moi une demeure solide
Qui restera éternellement au ciel
Même quand les biens terrestres
seront réduits en poussière.

5. Aria

¡Corazón, rompe las cadenas de Mammón,
Manos, repartid bienes!
Haced blando mi lecho mortal,
Construidme una firme casa
Que en el cielo eternamente permanezca
Cuando los bienes terrenos en polvo se conviertan.

6. Choral

Fortifie-moi de ton esprit de joie,
Guéris-moi par tes blessures,
Lave-moi avec la sueur de l'agonie
Lorsque sera venue ma dernière heure;
Et un jour, quand il te plaira,
Arrache-moi de ce monde dans la vraie foi
Pour que je puisse rejoindre tes élus.

6. Coral

Fortaléceme con Tu espíritu de alegría,
Cúrame con Tus heridas,
Lávame con el sudor de tu agonía
Cuando la hora última me llegue;
Y tómame un día entre tus elegidos,
Cuando quieras, del mundo,
Estándome yo en la verdadera 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

O heilges Geist und Wasserbad BWV 165

Entstehung: zum 16. Juni 1715
Bestimmung: zum Trinitatisfest
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Nun laßt uns Gott dem Herren“ von Ludwig Helmbold (1575)
Gesamtausgaben: BG 33: 91 – NBA I/15: 3

Diese Kantate gehört in die Reihe jener Stücke, die Bach nach seiner Ernennung zum Konzertmeister am Weimarer Hof (am 2. März 1714) im monatlichen Turnus zu komponieren hatte. Den Text entnahm Bach der 1715 gedruckten Sammlung „Evangelisches Andachts-Opffer“ von Salomon Franck. Typisch für die Texte des Hofpoeten ist der regelmäßige Wechsel von Rezitativ und Arie mit abschließendem Choral. Auch die Instrumentalbesetzung wirkt, im gänzlichen Verzicht auf Blasinstrumente, sparsam. Dennoch ist die Besetzung im Rahmen einer gewissen Expermentierfreude zu sehen, die Bach in seinen Weimarer Kantaten an den Tag legte; um Ostern 1715 herum begann er nämlich, den bislang im fünfstimmigen Satz (mit geteilter Viola) geführten Streicherapparat auf die moderne Vierstimmigkeit zu reduzieren. Genaugenommen ist dieses Stück sogar die erste Kantate dieser Reihe – wenn man die zu Weihnachten 1714 musizierte Kantate „Christen ätzet diesen Tag“ BWV 63 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 20) beiseite läßt, die ihrerseits mit vier Trompeten und drei Oboen eine Großbesetzung aufbietet.

Innerhalb der sechs Sätze der Trinitatis-Kantate sorgt Bach für große Differenzierung. Die einleitende Arie ist eine vierstimmige Streicher-Fuge; im Verein mit der Sopranstimme, die das Thema zum fünften Mal vorträgt, tritt dann die 1. Violine zum Duett an. Den Text gliedert Bach in insgesamt fünf Abschnitte; deren Thematik wirkt ähnlich, weil sich mit ausgedehnten Melismen in jedem Abschnitt jeweils ein Wort sinnreich vertonen läßt: „Wasserbad“ etwa, „Leben“ und „alle“. Im folgenden Rezitativ hebt Bach durch ariose Passagen Worte wie „Verderben“ und „Seligkeit“ hervor, während der Begriff „giftig“ abgründige Unterstützung in der Harmonik findet. Eine Continuo-Arie schließt sich an (Nr. 3): das einleitende Sextintervall hat, wie immer bei Bach, hohe expressive Kraft und mag die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß im Text sehr persönliche Begriffe wie „Liebe“ und „Gnadenbund“ genannt werden.

Der vierstimmige Streichersatz, der zwei Sätze geschwiegen hatte, gibt nun dem Rezitativ Nr. 4 Fülle und Gewicht. Gegen Ende, wo das Kreuz genannt wird, erinnert diese Begleitung an jene Stelle in der Matthäus-Passion, als Jesus im Garten Gethsemane seine Jünger schlafend findet und sie anherrscht („Siehe, die Stunde ist hie...“, Vol. 74 / Nr. 26). Vom „Heilschlänglein“ ist in der folgenden Arie (Nr. 5) die Rede. Sie greift ein Bild aus dem vorausgegangenen Rezitativ auf und schlängelt sich in Form der unsiono geführten Violinen durch diesen Satz.

Der Text lehnt sich eng an das Evangelium des Tages (Gespräch Jesu mit Nikodemus, Joh. 3, 1-15) an; zwischen den Rahmensätzen thematisiert die Kantate die Taufe und zeigt einen Weg von hier über Sünde und Kreuz zur Erlösung. Der Schlußchoral benennt die Rolle des Heiligen Geistes im Glauben und erinnert zugleich an die Ereignisse des vergangenen Pfingstfestes.

*

Wo gehest du hin BWV 166

Entstehung: zum 7. Mai 1724
Bestimmung: Sonntag Cantate
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Johannes 16, 5. Satz 3: Strophe 3 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ von Bartholomäus Ringwaldt (1582). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Gesamtausgaben: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Die vorausgehende Kantate BWV 165 hat Bach vermutlich am Dreifaltigkeitssonntag, dem 4. Juni 1724 in Leipzig wiederaufgeführt. Vier Wochen zuvor, zum Sonntag Cantate, erklang die vorliegende Kantate. Auch sie beschäftigt ein vielstimmiges Vokalensemble nur im Schlußchoral und besteht im wesentlichen aus Rezitativ und Arie. Im Gegensatz zu Salomon Franck aber beginnt der Dichter, dessen Namen wir – wie bei allen Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs – nicht kennen, mit einem Schriftwort, der „Devise“. Der Baß, von altersher die „Vox (Stimme) Christi“, trägt *arioso* das Wort aus dem Sonntagsevangelium vor (aus den Abschiedsreden Jesu; Joh. 16, 5-15). Das Motiv für die Instrumente ist ein rhythmisches – der betonte Auftakt und die Pause auf die zweite Zählzeit hinterlassen einen stockenden, unsicheren Eindruck, den erst die folgende Arie mit Verweis auf den Himmel in eine Richtung lenkt. Die Tenorstimme reiht sich ein in ein liebliches Duett von Oboe und Violine; im Mittelteil unterstreicht Bach die Worte „gehen“ und „stehen“ durch Aufwärtsbewegung und Haltetöne. Der Satz ist unvollständig überliefert; die Neue Bach-Ausgabe hat ihn unter Zuhilfenahme des Trios für Orgel BWV 584 wiederhergestellt; diese Transkription, der wir das Wissen über diesen herrlichen Kantatensatz verdanken, stammt jedoch nicht von Bach selbst und wurde deshalb in den Anhang des BWV verwiesen.
Der folgende Satz (Nr. 3) ist eine Choralbearbeitung für Streicher unisono und Sopran. Die motivische und formale Strenge vermittelt einen Eindruck von jener Atmosphäre, die der Text mit Worten wie „dabei verharren fest“ hervorruft. Das anschließende Rezitativ wendet sich – auch musikalisch ausdeutend – den Freuden des Lebens und dem Glück zu, nicht ohne vor dem plötzlichen Ende zu warnen. Erst einmal aber darf das Glück lachen – in Koloraturen der Altstimme und der Instrumente, unter denen das Continuo-Fundament immer wieder bedrohlich zu Boden stürzt. Im Mittelteil des tänzerischen Stückes wird dieser Gegensatz vertieft, bevor der Choral die Kantate in einem nachdenklichen Ton zu Ende bringt.

*

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe BWV 167

Entstehung: zum 24. Juni 1723
Bestimmung: Fest Johannis des Täufers
Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 5 (Zusatzstrophe) des Liedes „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (Königsberg, 1594)
Gesamtausgaben: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

Zu Recht ist der Choralsatz, mit dem beide Teile der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 (s. Vol. 45) schließen, berühmt geworden: „Wohl mir, daß ich Jesum habe“ und „Jesus bleibet meine Freude“ lassen sich umspielen von einer Melodie, deren litaneiartige Qualität den Rahmen des Zeitlichen zu verlassen scheint. Ein Ausdruck von Freude und Geborgenheit, dessen Einzigartigkeit schon Albert Schweitzer aufgefallen war!

Aufgeführt wurde diese Kantate am 2. Juli 1723. Für das eine Woche zuvor, am 24. Juni, gefeierte Fest Johannis des Täufers schrieb Bach ein ganz ähnliches Stück: den Choralsatz „Sei Lob und Preis mit Ehren“. Auch hier grundiert eine festlich bewegte Instrumentalmelodie den blockartig vorgetragenen Choral, dessen Melodie von einem Blasinstrument (Clarino) verstärkt wird. Diesem Satz jedoch, mit dem die vorliegende Kantate BWV 167 schließt, ist Berühmtheit versagt geblieben. Eine weitere große, wenn auch formal strengere Bearbeitung dieses Chorals, jetzt aber zum Text der ersten Strophe „Nun lob, mein Seel, den Herren“ findet sich übrigens in der zum Jahresende 1725 entstandenen Kantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“ BWV 28/2 (Vol. 9); diesen Satz hat Bach wenig später ins Zentrum der Motette „Jauchzet dem Herren“ BWV Anh. 160 (Vol. 69) gestellt.

Die ersten vier Sätze der Kantate BWV 167 fordern eine geringere Besetzung, sind gleichwohl keineswegs von minderer Qualität. Vielleicht wollte Bach, der in seinen ersten Leipziger Wochen große, zweiteilige Kantaten und nur vier Tage vorher, am 20. Juni 1723, im Gottesdienst die beiden Kantaten „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24 (Vol. 8) und „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185 (Vol. 56) aufgeführt hatte, die zur Verfügung stehenden Kräfte etwas schonen. So beginnt die Kantate mit einer schwungvollen, optimistischen Tenor-Arie im Rhythmus einer Pastorale. Aus dem Streichersatz löst sich bisweilen die Solovioline; die Singstimme ergeht sich, nach charakteristischem Aufschwung zu Beginn, zum Lob und Preis in breiten Koloraturen. Das folgende Rezitativ mündet in ein Arioso. Dadurch erhalten die Schlußzeilen besonderes Gewicht, das auch der Continuobaß mit seinem ständig wiederkehrenden Motiv unterstreicht.

Die zweite Arie dieser Kantate ist ein Quartett für Sopran- und Altstimme, Oboe da caccia und basso continuo. Der instrumentale Baß teilt die drei Viertel jedes Taktes in jeweils zwei Achtel und gewinnt dadurch einen markanten, insistierenden Charakter. Die beiden Singstimmen werden zunächst parallel geführt. Erst zum Text „Es geschicht, was er verspricht“ folgen sie einander – ein kleiner, aber wirkungsvoller und einige Male wiederholter Kunstgriff zum Ausdeuten des Textes. Im Mittelteil dieser Da Capo-Arie ändert sich der Charakter. Zunächst läßt Bach die beiden Singstimmen einen Kanon singen, eine strenge kontrapunktische Form also, die von Oboe und Baß mit dem Anfangsmotiv des Gesangs vedichtet wird. Danach verfallen die beiden Stimmen in ausgedehnte Koloraturen. Soll die strenge, altmeisterliche Form die göttliche Verheißung „vor soviel hundert Jahren“ symbolisieren, und der gelöste Gesang die Freude darüber signalisieren?

Vor dem Schlußchoral steht noch ein Rezitativ. Auch dieses Stück mündet in ein *arioso*, das die anschließende Choralmelodie mit einem Zitat vorbereitet. Der theologisch dichte Text benennt die alttestamentarische Verheißung vom Sündenfall und kehrt zudem zum Evangelium des Tages zurück, indem er den Lobgesang des Zacharias anläßlich der Geburt seines Sohnes, des Täufers Johannes, erwähnt (Luk. 1, 57-80).

*

Tue Rechnung! Donnerwort! BWV 168

Entstehung: 29. Juli 1725
Bestimmung: 9. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 8 des Liedes „Herr Jesu Christ du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt (1588)
Gesamtausgaben: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Obwohl dieser Kantate ein Text des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck zugrunde liegt, ist sie, wie die autographe Partitur ausweist, erst in Leipzig entstanden. Der Text an sich ist von großer Bildhaftigkeit und erörtert das im Evangelium (Luk. 16, 1-9) gelesene Gleichnis vom klugen Verwalter. Hier geht es um Schulden, die der Verwalter den Schuldnern willkürlich verringert. Damit schmälert er zwar das Einkommen seines Herrn, bringt sich selbst aber in die Gunst der Schuldner. In Abwägung der Folgen findet der Herr überraschend die Klugheit des Verwalters „im Umgang mit den Kindern dieser Welt“ wichtiger als seine Unehrlichkeit. Ein Evangelium, das zur Kritik modernen Wirtschaftens geradezu herausfordert! Salomon Franck benennt ebenfalls, freilich nicht in dieser Absicht, „Kapital und Interessen, meine Schulden groß und klein“. Alle Schuld aber ist weltlich, und alle weltliche Schuld wird im Himmel verrechnet. Die Aktivseite des Kontos kann lediglich dadurch verbessert werden, den verbleibenden Mammon „klüglich anzuwenden, den Armen wohlzutun“.

Die Bildhaftigkeit des Textes erzeugt eine eindringliche Musik. Das Donnerwort zu Beginn manifestiert sich in tumultuarischen Streicherfiguren und erregter Deklamation des Basses in der einleitenden Arie. Die Singstimme übernimmt später die Triolenfiguren des Basses und steigert so die Intensität. Das Rezitativ Nr. 2 läßt Bach von den beiden Oboen harmonisch untermalen; gegen Ende fallen die Linien dieser Instrumente wie die im Text angesprochenen Berge herab, um „vor dem Blitze“ wieder emporzusteigen. Ein aufrührerisches Stück ist die folgende „Kapital“-Arie (Nr. 3) keineswegs; vielmehr signalisiert der Klang der Oboe d’amore Nachdenklichkeit und Demut. Bis hierhin könnte die Wahl der Gesangsstimmen (Baß zu Beginn, Tenor in Nr. 2 und 3) einen Dialog zwischen dem Herrn und dem Verwalter nachstellen, zumal im folgenden Rezitativ Nr. 4, das die Situation resümiert und dem Menschen den Ausweg weist, wieder der Baß zu Wort kommt – ganz wie im Evangelium, wo der Herr abschließend das Urteil spricht.

Allgemeineren Charakter auf der Ebene individuellen Nachvollzugs gewinnt dadurch das Duett Nr. 5. „Des Mammons Kette“ spannt sich im Baß, immer wieder hört man die Münzen rollen, während eine andere Form von Kette der kanonisch geführte Gesang bildet. Tatsächlich reißt er ab, um beide Stimmen im Einklang den zweiten Vers singen zu lassen: „Hände, streuet Gutes aus!“. Das Sterbebett wird von der tiefliegenden Altstimme bereitet, das feste Haus darüber vom Sopran. Höhe und Tiefe der beiden Stimmen nutzt Bach auch in den abschließenden Zeilen, wo von Himmel und Erde die Rede ist.

Ein linear stark durchgearbeiteter Choral beschließt diese Kantate; am Ende werden alle Stimmen sehr hoch geführt, weil, so wäre Bachs Choralkunst zu deuten, von den Auserwählten die Rede ist.

O sacred Spirit's water bath BWV 165

Composed for: June 16, 1715
Performed: Trinity Sunday
Text: Salomon Franck 1715. Movement 6: verse 5 of the hymn "Nun laßt uns Gott dem Herren" ("Now let us ... the Lord our God") by Ludwig Helmbold (1575)
Complete editions: BG 33:91 – NBA I/15: 3

This cantata is one of those which Bach was obliged to compose each month after being appointed Konzertmeister at the Court of Weimar (on March 2 1714). He took the text from the "Evangelisches Andachts-Opffer" ("Protestant Devotional Offering") printed in 1715. The regular alternation of recitatives and arias with a final chorale is typical of the cantata texts authored by the court's official poet. The instrumentation also seems meager, since it entirely forgoes any wind instruments. However, this instrumentation must be considered in the light of a certain spirit of experimentation which Bach evinced in his Weimar cantatas; for around Easter 1715, he began to reduce the conventional five-part string setting (with divided violas) to the more modern four-part style. In fact, this was the very first cantata in this series, strictly speaking, if we leave out the cantata "Christen ätzet diesen Tag" ("Christians etch ye now this day") BWV 63 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 20), which was performed on Christmas 1714 and features a large ensemble with four trumpets and three oboes.

Bach took care to ensure that the six movements of this cantata for Trinity Sunday were quite different from one another. The introductory aria is a four-part fugue for strings; the first violin then begins a duet with the soprano, who presents the theme a fifth time. Bach divided the text into a total of five sections whose themes are similar owing to the fact that in each section an extensive melisma is used to express the meaning of a specific word: "Wasserbad" ("water bath"), for instance, "Leben" ("life") and "alle" (here: "ev'ry"). In the following recitative, Bach emphasizes words such as "Verderben" ("ruin") and "Seligkeit" ("grace") by means of arioso passages, while the term "vergiftet" ("polluted") is supported by harmonic depths. A continuo aria follows (no. 3): the opening interval of a sixth has great expressive force, as always with Bach, and its intent may well be to draw our attention to the fact that very personal terms are mentioned in the text, such as "Liebe" ("love") and "Gnadenbund" ("bond of mercy").

The four voices of the string instruments, which have been silent for two movements, now provide the recitative no. 4 with fullness and weight. Toward the end, at the mention of the cross, this accompaniment recalls that part of the St. Matthew Passion where Jesus reprimands his disciples after finding them asleep in the Garden of Gethsemane ("Siehe, die Stunde ist hie ..." ("Behold, the hour is at hand ..."), vol. 74 / no. 26). The following aria (no. 5) speaks of the "Heilschlänglein" ("healing serpent"). It takes up an image from the foregoing recitative which winds its way through this movement in the form of the violins playing in unison.

The text follows the Gospel reading for the day (Jesus' discourse with Nicodemus, John 3, 1-15); between the first and the last movements, the topic of this cantata is baptism and it shows the way from here to ultimate salvation by way of sin and the cross. The final chorale speaks of the role played in faith by the Holy Spirit and is at the same time a reminder of the events celebrated at the recent feast of Pentecost.

Where to dost thou go BWV 166

Composed for: May 7, 1724
Performed: Fifth Sunday of Easter (Cantate Sunday)
Text: Author unknown. Movement 1: John 16, 5. Movement 3: verse 3 of the hymn "Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl" ("Lord Jesus Christ, well do I know") by Bartholomäus Ringwaldt (1582). Movement 6: verse 1 of the hymn "Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" ("Who knows, how near is my life's end") by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Complete editions: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Bach presumably held a repeat performance of the previous cantata BWV 165 in Leipzig on Trinity Sunday, June 4, 1724. Four weeks earlier, on the Fifth Sunday of Easter, the cantata "Where to dost" was heard. It too requires a large vocal ensemble only in the final chorale, and consists essentially of recitatives and arias. In contrast to Salomon Franck, however, the author, who remains unknown – as is the case with all the cantatas of the first annual cycle in Leipzig – begins with a bible passage, the "motto". The bass, the "*vox Christi*" from time immemorial, declaims the passage from the Gospel for this Sunday (Jesus' farewell words, John 16, 5-15) in arioso form. The motif in the instruments is rhythmic in nature – the stressed upbeat and the rest on the second beat make for a halting, uncertain impression which is only given direction by the following aria with its reference to heaven. The tenor voice takes its place in a lovely duet played by the oboe and the violin; in the middle section, Bach emphasizes the words "gehen" ("leaving") and "stehen" ("staying") by upward movements and long held notes. The setting that has come down to us is incomplete; the New Edition of Bach's Complete Works has reconstructed it with the aid of the Trio for Organ BWV 584; the transcription which supplied us with the knowledge of this beautiful cantata movement is not by Bach himself, however, and was therefore banished to the appendix in the index of Bach's complete works. –

The following movement (no. 3) is a chorale arrangement for strings playing in unison and soprano. The stringency of the motifs and form is an effective expression of the atmosphere evoked by such words as "dabei verharren fest" ("to it be ever true"). The following recitative turns its attention to the joys of life and happiness – also expressed by the music – without forgetting to warn of their sudden end. First, though, happiness is allowed to laugh – in coloraturas in the voice as well as the instruments, under which the foundation provided by the continuo threateningly keeps falling to the ground. This contrast becomes more intense in the middle section of this dance-like piece, before the chorale brings the cantata to an end on a thoughtful note.

*

Ye mortals, tell of God's devotion BWV 167

Composed for: June 24, 1723
Performed: the Feast of the Nativity of St. John the Baptist
Text: Author unknown. Movement 5: verse 5 (additional verse) of the hymn "Nun lob, mein Seel, den Herren" ("Now praise, my soul, the Master") (Königsberg, 1594).
Complete editions: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

It is with good reason that the chorale setting which concludes both parts of the cantata "Herz und Mund und Tat und Leben" ("Heart and mouth and deed and living") BWV 147 (cf. vol. 45) has become famous: "Wohl mir, daß

ich Jesum habe" ("Blest am I, that I have Jesus") and "Jesus bleibet meine Freude" ("Jesus shall remain my gladness") allow themselves to be ornamented by a melody with the quality of a litany which seems to leave behind the temporal realm. An expression of joy and security whose uniqueness was already apparent to Albert Schweitzer. The cantata was performed on July 2, 1723. For 24 June, the feast of St. John the Baptist, a week before, Bach had written a similar piece, the chorale setting "Sei Lob und Preis mit Ehren" (Praise be and Glory). Here too a festive instrumental melody forms the foundation for the block-like chorale whose melody is reinforced by a wind instrument (a clarino trumpet). This setting, which concludes the cantata BWV 167, has not enjoyed such fame, however. Incidentally, another remarkable arrangement of this chorale, albeit in more stringent form to the text of the first verse "Nun lob, mein Seel, den Herren" ("Now praise, my soul, the Master"), is found in the cantata composed for the end of the year 1725 "Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" ("Praise God! For now the year is ending") BWV 28, no. 2 (vol. 9); shortly thereafter, Bach put this setting at the center of the motet "Jauchzet dem Herren" ("Be joyful in the Lord") BWV Anh. 160 (vol. 69).

The first four movements of this cantata calls for a smaller ensemble but are not therefore of lesser quality. Bach, who had performed large-scale, two-section cantatas in his first weeks in Leipzig and had only four days previously, on June 20, 1723, presented the two cantatas "Ein ungefärbt Gemüte" ("An undisguised intention") BWV 24 (vol. 8) and "Barmherziges Herze der ewigen Liebe" ("O heart filled with mercy and love everlasting") BWV 185 (vol. 56) in church services, may have wanted to allow the musicians at his disposal a respite from their labors. Hence this cantata begins with a lively, optimistic tenor aria in pastoral rhythm. The solo violin occasionally detaches itself from the string setting; the singer's voice indulges in broad coloraturas of praise after the characteristic upswing at the beginning. The following recitative flows into an arioso. This gives the final lines a special weight which the continuo bass underscores with its constantly repeated motif.

The second aria in this cantata is a quartet for soprano and alto, oboe da caccia and basso continuo. The instrumental bass divides each of the three quarters of each measure into two eighths, thus gaining a strikingly insistent character. The two voices sing in parallel at first. Not until the text reaches the words "Es geschicht, was er verspricht" ("All comes true as he doth pledge") do they follow each other – a minor but effective artifice for the purpose of giving expression to the text, and which is repeated several times. The character changes in the middle section of this da capo aria. First, Bach has the two voices sing a canon, i.e., a strictly contrapuntal form, whose density is augmented by the oboe and bass with the initial motif sung by the voices. Then both voices lapse into extensive coloraturas. Could this strict form, reminiscent of the old masters, perhaps be intended to symbolize the divine promise made "vor soviel hundert Jahren" ("many hundred years ago"), and the relaxed singing to be a signal of the joy this engenders?

Another recitative precedes the final chorale. This piece also leads into an arioso which prepares the following chorale melody by presenting a quotation from it. The theologically dense text speaks of the Old Testament's prophecy of the Fall of Man and returns moreover to the Gospel reading for the day, which mentions Zachariah's song of praise at the birth of his son, John the Baptist (Luke 1, 57-80).

Make a reck'ning!Thund'rous word! BWV 168

Composed for: July 29, 1725
Performed: Ninth Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck 1715. Movement 6: verse 8 of the hymn "Herr Jesu Christ du höchstes Gut" ("Lord Jesus Christ, Thou highest good") by Bartholomäus Ringwaldt (1588)
Complete editions: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Although this cantata is based on a text by the official poet at the Court of Weimar, Salomon Franck, the autograph score shows the music to have been composed in Leipzig. The text itself is rich in imagery and discusses the parable of the dishonest steward (Luke 16, 1-9). This tells of a steward who arbitrarily discounts what debtors owe his master. While this lessens his master's income, it gains him favor with the debtors. Taking account of the consequences, the master surprisingly finds the steward's cleverness in dealing with "the children of this world" more important than his dishonesty – a Gospel reading which invites us to take quite a critical view of modern business practices! Salomon Franck also mentions "Kapital und Interessen, meine Schulden groß und klein" ("Principal and interest also, these my debts, both large and small"), albeit with a somewhat different intent. All debt is secular, however, and all secular debt is accounted in Heaven. The assets can only be improved if "Den Mammon klüglich anzuwenden, den Armen wohlzutun" ("thou make prudent use of Mammon to benefit the poor").

The imagery infusing the text gives rise to forceful music. The thunderous word at the beginning is manifested by tumultuous figures in the strings and the excited declamation of the bass in the introductory aria. The voice later takes over the triplet figures of the bass, thus heightening the intensity. Bach has the two oboes provide the harmonic background to the recitative no. 2; toward the end, the lines these instruments play appear to fall down like the mountains mentioned in the text, only to rise again "vor dem Blitze" ("from the flash"). The following "principal and interest" aria is by no means a rebellious piece; the sound of the oboe d'amore is rather a sign of thoughtfulness and humility. Up to this point, the choice of the voices used (bass at the beginning, tenor in nos. 2 and 3) could represent a dialogue between the master and the steward, especially since the bass is heard again in the following recitative no. 4, which summarizes the situation and shows mortals a way out – just as in the Gospel, where the master pronounces his judgment at the end.

This imparts a more general character at the level of individual comprehension to the following duet no. 5. "Des Mammons Kette" ("Mammon's fetters") tighten in the bass, while coins are heard to roll repeatedly and the voice sings a canon, another strict, fettered form. In fact, the canon even breaks off in order to let the two voices sing the second verse in unison: "Hände, streuet Gutes aus!" ("Hands now, scatter good abroad!"). The deathbed is provided by the low alto voice, the solid house above it by the soprano. Bach makes use of the contrast between the high and low voice in the concluding lines as well, to depict heaven and earth.

A strongly linear chorale concludes this cantata; at the end, all parts go very high because, as one interpretation of Bach's artistry with the chorale form could suggest, the text speaks of the chosen people.

Ô saint baptême d'esprit et d'eau BWV 165

Création: le 16 juin 1715
Destination: pour la Fête de la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du choral «Nun laßt uns Gott dem Herren» (Laissez-nous à présent Dieu le Seigneur) de Ludwig Helmbold (1575)
Éditions complètes: BG 33:91 – NBA I/15: 3

Cette cantate fait partie de la série de morceaux que Bach devait composer une fois par mois après sa nomination au poste de maître de concert à la cour de Weimar (le 2 mars 1714). Bach eut recours au texte du recueil «Evangelisches Andachts-Opffer» de Salomon Franck, imprimé en 1715. La caractéristique des textes de ce poète de cour est l'alternance régulière du récitatif et de l'air qui sont suivis d'un choral final. Une économie des moyens instrumentaux caractérise aussi cette œuvre, renonçant complètement aux instruments à vent. Cependant il faut comprendre ce choix par la volonté d'expérimentation dont fait preuve Bach dans ses cantates de Weimar; en effet aux alentours de Pâques 1715, il commença à réduire l'effectif des cordes qui était conduit jusque-là en un mouvement à cinq voix (avec les violes divisés) en un mouvement à quatre voix plus moderne. À vrai dire, ce morceau est même la première cantate de cette série – s'il fait exception de la cantate jouée à Noël 1714 «Chrétiens, gravez ce jour» BWV 63 (EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 20) qui déployait pour sa part un effectif de grande ampleur, avec quatre trompettes et trois hautbois.

Mais Bach fait preuve d'un grand souci de différenciation dans les six mouvements de la cantate de la Trinité. L'air d'introduction est une fugue de cordes à quatre voix; puis le premier violon fait son entrée en duo avec la voix de soprano qui présente le sujet pour la cinquième fois. Bach divise le texte en cinq sections au total; leurs thèmes semblent se ressembler parce qu'il met judicieusement en musique un seul mot dans chaque section en employant de larges mélismes: «Wasserbad (baptême d'eau)» par exemple, «Leben (vie)» et «alle (tous)». Dans le récitatif suivant, Bach met en relief des mots comme « Verderben (perdition)» et «Seligkeit (salut éternel)» par des passages en arioso alors que le terme «giftig (empoisonnée)» trouve un appui sournois dans les harmonies. Un air de continuo prend la relève (n° 3): l'intervalle de sixte introductif est d'une force expressive intense, comme toujours chez Bach, et veut attirer l'attention sur des termes très intimes comme «Liebe (amour)» et «Gnadenbund (alliance de grâce)» trouvés dans le texte.

Le mouvement des cordes en quatre voix qui s'étaient tues durant deux mouvements, donne à présent de l'ampleur et du poids au récitatif n° 4. Vers la fin de ce récitatif alors qu'il est question de la croix, cet accompagnement rappelle l'endroit de la Passion selon saint Matthieu où Jésus trouve ses disciples endormis dans le jardin de Gethsémani et leur parle rudement («Voyez, l'heure est arrivée...», Vol. 74 / n°26). Dans l'air suivant (n° 5), il est question du «Heilschlänglein (petit serpent sacré)». Cette image est une reprise d'une autre image présentée dans le récitatif précédent qui est représentée ici par un mouvement se glissant comme un serpent au travers de cette section jouée par les violons à l'unisson.

Le texte s'inspire très fidèlement du texte de l'Évangile de ce jour (Entretien de Jésus avec Nicodème, Jean 3, 1-15); entre les mouvements extrêmes, la cantate interprète les thèmes du baptême et montre la voie au fidèle qui partant de là arrivera au salut en passant par le péché et la croix. Le choral final aborde le rôle du saint esprit dans la foi et rappelle en même temps les événements de la fête de la Pentecôte passée.

Où vas-tu BWV 166

Création: le 7 mai 1724
Destination: pour le dimanche de Cantate
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jean 16, 5. Mouvement 3: strophe 3 du lied «Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl» (Seigneur Jésus, je sais très bien) de Bartholomäus Ringwaldt (1582). Mouvement 6: strophe 1 du lied «Wer weiß, wie nahe mir mein Ende» (Qui sait comme ma fin est proche?) de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Éditions complètes: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Bach a probablement exécuté une deuxième fois la cantate précédente BWV 165, le dimanche de la Trinité du 4 juin 1724 à Leipzig. Quatre semaines auparavant, le dimanche de Cantate, on entendit la cantate ci-présente. Elle aussi ne fait travailler un ensemble vocal à quatre voix que dans le choral final et se compose pour l'essentiel d'un récitatif et d'un air. Mais contrairement à Salomon Franck, le poète dont nous ne connaissons pas le nom – comme cela est d'ailleurs le cas pour toutes les cantates du premier cycle de Leipzig –, fait commencer son texte par une parole de la Bible, la «devise». La voix de basse, interprétant comme toujours la «vox (voix) Christi», présente en *arioso* la parole de l'évangile de ce dimanche (tirée du discours d'adieu de Jésus; Jean 16, 5-15). Le motif que doivent jouer les instruments, est un motif rythmé – le prélude accentué et la pause placée sur le deuxième temps traduisent une hésitation, une incertitude que l'air suivant réussit à orienter faisant référence au ciel. La voix de ténor s'insère au duo gracieux du hautbois et du violon; dans la partie centrale, Bach souligne les mots «gehen (j'aille)» et «stehen (reste)» en mouvements ascendants et en notes tenues. Cette page nous parvint cependant incomplète; la Nouvelle Édition Bach la réalisa à l'aide du Trio pour orgue BWV 584; la transcription à laquelle nous devons ce magnifique mouvement de cantate, n'est cependant pas issue de la plume de Bach et a été bannie pour cette raison en annexe du catalogue BWV.

Le mouvement suivant (n° 3) est un arrangement choral pour cordes unisono et soprano. La rigueur des motifs et de la forme donne une idée de l'atmosphère que des paroles comme «dabei verharren fest (que j'y tienne avec fermeté)» font régner. Le récitatif suivant se tourne – également en illustrations musicales – vers les joies de la vie et le bonheur, sans pourtant ne pas oublier de mettre en garde devant la mort soudaine. Mais le bonheur est tout d'abord en droit de sourire à l'homme – interprété par la voix d'alto en vocalises et par les instruments sous-tendus de la basse continue menaçant toujours de se précipiter au sol. Dans la partie centrale du morceau dansant, ce contraste s'intensifie avant que le choral ne clôture la cantate sur une note méditative.

*

Hommes, célébrez l'amour de Dieu BWV 167

Création: le 24 juin 1723
Destination: pour la Saint-Jean Baptiste
Texte: Poète inconnu. Mouvement 5: strophe 5 (strophe supplémentaire) du lied «Nun lob, mein Seel, den Herren (Mon âme, loue à présent le Seigneur)» (Königsberg, 1594)
Éditions complètes: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

Le mouvement choral qui clôture les deux parties de la Cantate « Que le cœur, la bouche, les actes et la vie» BWV 147 (cf. Vol. 45), est devenu célèbre et ceci à juste titre:

«Wohl mir, daß ich Jesum habe» et «Jesus bleibet meine Freude» sont enveloppées d'une mélodie qui semble quitter le cadre du temporel en litanies. Une joie et une sensation de sécurité d'une telle expressivité que même Albert Schweitzer en remarqua le caractère exceptionnel. Cette cantate a été exécuté le 2 juillet 1723. Bach ecrivit un morceau qui ressemble beaucoup à celui-ci, pour la Fête de la Saint Jean-Baptiste, célébrée une semaine auparavant, le 24 juin; il s'agit du mouvement choral «Sei Lob und Preis mit Ehren» (À toi les louanges et les honneurs de la gloire). Ici aussi une mélodie instrumentale solennelle était le fondement du choral présenté en blocs et dont la mélodie était renforcée d'un instrument à vent (le clarino). Cependant ce mouvement qui clôture la cantate ci-présente BWV 167, n'a pas eu droit aux honneurs de la notoriété. D'ailleurs un autre grand arrangement de ce choral, de forme plus rigoureuse soit, mais sur le texte de la première strophe «Nun lob, mein Seel, den Herren» se retrouve dans la cantate créée pour la fin de l'année 1725 «Grâce à Dieu, l'année prend fin à présent» BWV 28/2 (Vol. 9); Bach plaça quelques temps plus tard ce mouvement au centre du motet «Exultez le Seigneur» BWV Annexe 160 (Vol. 69).

Les quatre premiers mouvements de la cantate BWV 167 ne demandent qu'un effectif moindre, ce qui ne signifient pas qu'ils soient de qualité moindre. Bach qui avait exécuté de grandes cantates en deux parties dans les premières semaines de ses fonctions à Leipzig et en outre quatre jours auparavant, le 20 juin 1723, les deux cantates «Une âme franche» BWV 24 (Vol. 8) et « Cœur miséricordieux de l'amour éternel» BWV 185 (Vol. 56) durant le service religieux, voulait peut-être ménager les effectifs dont il disposait. Ainsi la cantate débute par un air de ténor entraînant et optimiste, au rythme d'une pastorale. Le violon soliste se détache par moments du mouvement des cordes; le registre vocal se répand en chants de louange et de gloire en larges vocalises, prenant ses élans caractéristiques au départ. Le récitatif suivant finit en *arioso*. Ainsi les vers finaux prennent une importance particulière, soulignée également du motif continuellement répété de la basse continue.

Le deuxième air de cette cantate est un quatuor pour soprano et alto, hautbois da caccia et basso continuo. La basse instrumentale divise les trois quart de chaque mesure en deux huitièmes respectivement et acquiert ainsi un caractère marqué et insistant. Les deux registres vocaux sont interprétés d'abord parallèlement. Ce n'est que sur le texte «Ce qu'il promet advient» qu'elles se mettent à se suivre – un procédé simple mais efficace et répété plusieurs fois permettant d'illustrer le texte. Dans la partie centrale de cet air da capo, on assiste à un revirement. Bach fait tout d'abord chanter un canon par les deux registres vocaux, une forme rigoureusement contrapuntique qui sera intensifiée par le hautbois et la basse sur le motif initial de la partie chantée. Ensuite les deux voix sombrent dans de vastes vocalises. La forme rigoureuse, digne de la vieille école, devait-elle symboliser la promesse divine «il y a tant de siècles» et le chant délié signaliser la joie ressentie devant cette promesse?

Un récitatif précède encore une fois le choral final. Cette section se termine en *arioso* et une citation prépare la mélodie choral suivante. Le texte d'une grande densité théologique cite la promesse de l'Ancien Testament liée au péché originel et revient alors à l'Évangile du jour en mentionnant le chant de louanges de Zacharie à l'occasion de la naissance de son fils, Jean Baptiste (Luc 1, 57-80).

*

Rends tes comptes, Parole foudroyante! BWV 168

Création: le 29 juillet 1725
Destination: pour le 9e dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 8 du lied « Herr Jesu Christ du höchstes Gut » (Seigneur Jésus-Christ, ô bien suprême) de Bartholomäus Ringwaldt (1588)
Éditions complètes: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Bien qu'un texte du poète de la cour de Weimar, Salomon Franck, soit à la base de cette cantate, elle ne fut créée qu'à Leipzig, à en croire la partition autographe. Ce texte est fortement imagé et traite la Parabole de l'économe infidèle lue dans l'Évangile (Luc 16, 1-9). Il est ici question de dettes que l'économe réduisit de plein gré au profit des créanciers. Certes il porta ainsi atteinte au revenu de son maître mais entra dans les bonnes grâces des créanciers. En considération des conséquences, le maître considéra, ô surprise, que la prudence intelligente de l'économe «à l'égard des enfants de ce siècle» était plus importante que son infidélité. Une parabole qui est une véritable incitation à la critique de notre économie moderne! Salomon Franck mentionne également, certainement pas dans cette intention, «le capital et les intérêts, mes dettes grandes et petites». Mais toutes les dettes sont de ce monde et toutes les dettes de ce monde seront compensées au ciel. L'actif du compte ne pourra être amélioré qu' «en faisant usage des richesses injustes avec sagesse, et en faisant du bien aux pauvres».

Le caractère imagé de ce texte génère une musique insistante. La parole foudroyante du début se manifeste sous forme de figurations tumultueuses des cordes et d'une déclamation agitée de la basse dans l'air introductif. Le registre vocal reprend plus tard les figurations en triolets de la basse et en augmente ainsi l'intensité. Les harmonies des deux hautbois donnent un fond sonore au récitatif n° 2 ; les lignes de ces instruments tombent vers la fin comme les montagnes dont il est question dans le texte pour ensuite remonter «devant la foudre du regard». L'air du «capital» (n° 3) n'est aucunement de caractère subversif ; le son du hautbois d'amour se veut bien plus d'inciter à la méditation et à l'humilité. Le choix des parties chantées jusque-là (basse au départ, ténor en n° 2 et 3) pourraient vouloir reproduire un dialogue entre le maître et son économe, d'autant plus que dans le récitatif suivant n° 4 qui résume la situation et indique l'issue pour l'homme, la basse reprend la parole – tout à l'exemple de l'Évangile au moment où le maître prononce son jugement.

Le duo n° 5 est d'ordre plus général, appelant à la réflexion individuelle. «Les chaînes de Mammon» se tendent dans la basse, on entend les pièces de monnaies rouler imperturbablement alors que le chant mené en canon forme une autre sorte de chaîne. En réalité ce chant se déchire pour laisser la voie libre aux deux voix en harmonie avec le deuxième vers: «Ô mes mains, semez le bien!». La voix d'alto prépare le lit de mort en notes basses, le soprano la demeure solide en notes situées au-dessus. Bach utilise également les hauts et les bas des deux voix pour illustrer le ciel et la terre dans les vers suivants.

Un choral travaillé en ligne droite clôture cette cantate; à la fin toutes les voix sont menées sur des notes très élevées parce que, en interprétant l'art choral de Bach, il est question des élus.

Oh, santo bautismo de agua y de Espíritu BWV 165

Génesis: para el 16 de junio de 1715
Destino: fiesta de la Trinidad
Texto: Salomon Franck 1715. 6° mov.: estrofa 5 del cántico "Dejadnos ahora en manos de Dios nuestro Señor" de Ludwig Helmbold (1575)
Ediciones completas: BG 33:91 – NBA I/15: 3

Esta cantata se inscribe entre las composiciones que Bach se había comprometido a escribir una vez al mes tras su nombramiento como Maestro de Capilla en la corte de Weimar (el 2 de marzo de 1714). La letra la sacó de la colección titulada "Devocionario Evangélico" de Salomon Franck, impreso en 1715. Un rasgo típico de los textos de este poeta cortesano es la alternancia regular de recitativos y arias con el coral conclusivo. La instrumentación resulta asimismo espartana debido a la ausencia total de instrumentos de viento, aunque cabe contemplarla como el producto de cierta inclinación al experimento que Bach puso de manifiesto en sus cantatas compuestas en Weimar: en efecto, más o menos por la Pascua de 1715 empezó a reducir la textura anterior de cinco voces (con dos voces separadas para viola) a la moderna de cuatro. Esta pieza viene a ser en el fondo la primera cantata de esta serie si hacemos abstracción de la titulada "Cristianos, grabad este día" BWV 63 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 20) presentada en la Navidad de 1714, que ofrece una instrumentación de gran envergadura con cuatro trompetas y tres oboes.

Los seis movimientos de la cantata de la Trinidad presentan notables diferencias entre sí. El aria introductoria es una fuga a cuatro voces para cuerdas; el primer violín ataca seguidamente el dueto junto con la voz de soprano que ejecuta el tema por quinta vez. Bach divide el texto en cinco secciones cuya temática es similar en apariencia porque en cada una de ellas se articula una frase o palabra de gran simbolismo, como "bautismo" "vida" y "todo". En el recitativo siguiente Bach pone de relieve por ejemplo "fenecer" y "beatitud", mientras que la palabra "envenenada" encuentra un apoyo abismal en el tejido armónico. Se viene a sumar una aria para bajo continuo (N° 3): el intervalo de sexta inicial posee una gran fuerza expresiva, típicamente bachiana, vocando la atención sobre conceptos sumamente personales como "amor" y "alianza de la Gracia".

Las cuerdas a cuatro voces, que habían brillado por su ausencia en los dos movimientos iniciales, otorgan esta vez brillo y gravedad al recitativo N° 4. Hacia el final, con la mención de la Cruz, este acompañamiento recuerda el pasaje de la Pasión según San Mateo en el que Jesús halla a sus discípulos durmiendo en los jardines de Getsemaní y les dirige la palabra ("He aquí ha llegado la hora...", Vol. 74 / N° 26). El aria siguiente (N°5) menciona "la serpiente de la salvación" que recoge una imagen del recitativo anterior y repta por este movimiento transportada por los violines que suenan al unísono.

El texto se ciñe estrechamente al Evangelio del Día (conversación de Jesús con Nicodemo, San Juan 3, 1-15); entre los movimientos primero y último, la cantata aborda del tema del Bautismo, señalando el camino que conduce de allí a la Salvación a través del pecado y la Cruz. El coral conclusivo enuncia el papel del Espíritu Santo para la fe y recuerda a la vez los sucesos del pasado Pentecostés.

*

¿Hacia dónde vas? BWV 166

Génesis: para el 7 de mayo de 1724
Destino: Domingo Cantate
Texto: Autor desconocido. 1° mov.: San Juan 16, 5. 3° mov.: estrofa 3 del cántico "Jesús nuestro Señor, muy bien lo sé" de Bartholomäus Ringwaldt (1582). 6° mov.: estrofa 1 del cántico "Quién sabe cuán próximo está mi fin" de Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1686).
Ediciones completas: BG 33: 107 – NBA I/12: 3

Es probable que Bach volviera a presentar la cantata anterior, BWV 165, el domingo de la Trinidad, el 4 de junio de 1724 en Leipzig. La audición de la presente cantata tuvo lugar el Domingo Cantate cuatro semanas antes. Ésta recurre también a un conjunto vocal a cuatro voces solamente en el coral conclusivo y consta esencialmente de recitativo y aria. Pero, a diferencia de Salomon Franck, el autor cuyo nombre desconocemos como los de todos los libretistas de las cantatas de ese primer año que Bach pasó en Leipzig, empieza por una palabra escrita, la "divisa". El bajo, que es desde antiguo la "Vox Christi", articula en arioso la palabra del Evangelio del Domingo (tomado de las palabras de despedida de Jesús, San Juan 16, 5-15). El motivo de los instrumentos es rítmico: el compás inicial y la pausa en el segundo tiempo producen una impresión de titubeo e inseguridad que no asume un rumbo definido sino cuando el aria siguiente menciona el Cielo. La voz de tenor se suma a un amable dueto de oboe y violín; en el pasaje central, Bach subraya las palabras "que camine o me detenga" con líneas ascendentes y notas suspendidas. El movimiento ha llegado incompleto hasta nosotros; la Nueva Edición Bach lo reconstruyó recurriendo al trío para órgano BWV 584; la transcripción que nos dio la pista de este grandioso movimiento de cantata no proviene sin embargo del propio Bach, por lo que figura en el anexo del catálogo BWV.

El movimiento siguiente (N° 3) es un arreglo de coral para cuerdas al unísono y soprano. El rigor de los motivos y la forma transmite una impresión de la atmósfera que crea el texto con palabras como "firmemente persistir en él". El recitativo siguiente menciona los placeres del mundo y la anhelada fortuna, que hallan también expresión en la música, aunque recuerda que todo ello puede hallar un brusco final. Pero antes escuchamos a la risueña Fortuna en las coloraturas de la contralto y de los instrumentos, entre los cuales el bajo continuo se precipita a tierra una y otra vez. En el pasaje intermedio de este movimiento de danza se ahonda el dilema antes de que el coral ponga fin a la cantata con aire meditabundo.

*

Vosotros, hombres, declarad el amor de Dios BWV 167

Génesis: para el 24 de junio de 1723
Destino: La Fiesta de Juan Bautista
Texto: Autor desconocido. 5° mov.: estrofa 5 (suplementaria) del cántico "Alaba ahora al Señor, alma mía" (Königsberg, 1594)
Ediciones completas: BG 33: 125 – NBA I/29: 3

El movimiento de coral en el que culminan ambas partes de la cantata "Corazón, boca y actos y vida" BWV 147 (v. vol. 45) se ha vuelto famoso con razón: "Bienaventurado de mí que a Jesús tengo" y "Jesús es mi alegría" se dejan musicalizar con una melodía cuyo carácter de letanía parece abandonar el ámbito de lo perecedero. Es una expresión de alegría y seguridad cuya singularidad ya llamó la atención de Albert Schweitzer. Esta cantata se pre-

sentó el 2 de julio de 1723. Para la semana anterior, con motivo de la fiesta de San Juan Bautista del día 24 de junio, compuso Bach una obra muy parecida, el movimiento de coral "Alabado y honrado sea con preces" ("Sei Lob und Preis mit Ehren"). También aquí es una festiva y animada melodía instrumental la que sirve de fundamento al coral articulado en bloques cuya melodía refuerza un instrumento de viento (clarino). Cabe señalar, sin embargo, que este movimiento que cierra la presente cantata BWV 167 no ha llegado a adquirir fama. Otro arreglo importante de este coral, pero más riguroso en lo formal y centrado en el texto de la primera estrofa "Alaba ahora al Señor, alma mía" figura por lo demás en la cantata compuesta hacia finales del año 1725 "¡Alabado sea dios! Un año termina" BWV 28/2 (vol. 9); Bach colocaría poco después este movimiento en el centro del motete "Exultad al Señor" BWV An. 160 (vol. 69) .

Los cuatro primeros movimientos de la cantata BWV 167 requieren de una instrumentación menos numerosa aunque eso no merma su calidad. Bach, probablemente, no quería agotar del todo las energías de sus músicos tras haber presentado varias cantatas mayores en dos partes durante sus primeras semanas en Leipzig así como las dos cantatas "Un ánimo verdadero" BWV 24 (vol. 8) y "Misericordioso corazón de amor eterno" BWV 185 (Vol. 56) acompañando apenas cuatro días antes el servicio divino del 20 de junio de 1723. La cantata empieza por un aria para tenor, de ritmo vivaz , a modo de pastoral. De la textura para cuerdas se desprende en ocasiones el violín solista; tras cobrar su impulso característico al principio del movimiento, la voz cantante describe amplias coloraturas alabando al Señor. El recitativo siguiente desemboca en un *Arioso*, lo que confiere a los versos finales su peso especial reforzado también por el motivo que el bajo continuo repite sin cesar.

La segunda aria de esta cantata es un cuarteto para soprano y contralto, oboe da caccia y basso continuo. El bajo instrumental divide las tres negras de cada compás en dos corcheas cada una, asumiendo así un carácter acentuado e insistente. Las dos voces cantantes describen al principio líneas paralelas. Sólo al llegar a la frase "Sino que sucede cuanto Él promete" se mueven una detrás de la otra, un recurso menor pero efectivo que se repite varias veces para enfatizar el texto. El carácter predominante se modifica en el pasaje intermedio de este aria Da Capo. Bach empieza dejando que las dos voces cantantes entonen un canon, vale decir una forma rigurosamente contrapuntística que el oboe y el bajo densifican con el motivo inicial de la canción. Las dos voces describen seguidamente extensas coloraturas. ¿Será que este molde formal tan riguroso de los antiguos maestros simboliza la promesa divina "Hace ya tantos siglos" y que el gozoso canto exprese la alegría consiguiente?

Antes del coral conclusivo se escucha un recitativo que también desemboca en un *arioso*, el cual prepara con una cita la melodía siguiente del coral. El texto, densamente teológico, menciona la premonición del alto Testamento sobre el pecado para retornar al Evangelio del Día recordando la alabanza de Zacarías por el nacimiento de su hijo Juan Bautista (San Lucas 1, 57-80).

*

¡Haz cuenta! ¡Tremenda palabra! BWV 168

Génesis: 29 de julio de 1725
Destino: 9° domingo después del domingo de Trinidad
Texto: Salomon Franck 1715. 6° mov.: estrofa 8 del cántico "Jesucristo, bien supremo" de Bartholomäus Ringwaldt (1588)
Ediciones completas: BG 33: 149 – NBA I/19: 89

Aunque esta cantata se basa en un texto del poeta Salomon Franck de la corte de Weimar, como lo indica la partitura autógrafa, su origen hay que buscarlo primero en Leipzig. El texto en sí posee un gran poder alegórico y gira en torno a la Parábola del mayordomo infiel (San Lucas 16, 1-9) que se leía en el Evangelio. El mayordomo reduce arbitrariamente las deudas que tienen los deudores con su amo mermando así los bienes de éste pero granjeándose la simpatías de aquéllos. Sopesando las consecuencias, el amo considera más importante la sagacidad del mayordomo "en el trato con los semejantes" que su infidelidad. Este evangelio incita en el fondo a criticar los mecanismos de la economía moderna. En cualquier caso, Salomon Franck, sin tener desde luego esa intención, nombra "Suma e intereses, mis pequeñas y mis grandes deudas". Pero las deudas son todas mundanas y todas ellas se ajustan en el cielo. La única manera de aumentar el haber consiste en servirse "prudentemente de Mammón "haciendo bien a los pobres".

Ese carácter tan ilustrativo del texto engendra una música insistente. La frase atronadora del comienzo se manifiesta en las tumultuosas figuras de las cuerdas y la agitada declamación del bajo continuo en el aria introductoria. La voz cantante asume luego los tresillos del bajo acentuando así la intensidad. El recitativo N° 2 tiene ambos oboes como acompañamiento armónico; las líneas de estos instrumentos se desploman hacia el final como las montañas mencionadas en el texto para ascender otra vez en el verso "Y del trueno de tu rostro". El aria del "capital" (N° 3) no tiene nada de subversiva, pues el sonido del oboe d'amore simboliza más bien meditacion y humildad. Hasta allí, la selección de las voces cantantes (bajo al inicio, tenor en la N° 2 y N° 3) podría imitar un diálogo entre el amo y el mayordomo, máxime que el bajo retoma la palabra en el siguiente recitativo, el N° 4, que resume la situación y enseña la salida a los semejantes, tal como en el Evangelio en el que el amo dicta finalmente su sentencia.

El dueto N° 5 cobra por tanto un carácter más genérico a nivel individual. "Las cadenas de Mammón" se extienden en el bajo, que deja oír una y otra vez el rodar de las monedas, mientras el canto canónico describe una cadena diferente. Ésta acaba por romperse para dejar que ambas voces entonen al unísono el segundo verso "¡Manos, repartid bienes!". El "lecho mortal" es preparado por la voz grave de contralto y la "firme casa" por la soprano en la parte superior. Bach recurre otra vez a los timbres grave y agudo de una y otra voz en los versos finales que mencionan el cielo y la tierra.

Un coral de líneas muy elaboradas pone fin a esta cantata con las voces a gran altura como solía hacer Bach para simbolizar el destino de los elegidos.

Vol. 51

Kantaten • Cantatas

BWV 169-171

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 169: Juni 1983. BWV 170: Oktober 1982. BWV 171: Juni/September 1983

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: Anne Paris-Glaser, Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gott soll allein mein Herze haben *BWV 169 (23'37)*

God all alone my heart shall master • Que Dieu seul ait mon cœur • Sólo Dios tendrá mi corazón

Carolyn Watkinson – alto • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller – Oboe da caccia • Albrecht Holder – Fagotto • Hubert Buchberger – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard, Michael Behringer (Nos. 3 & 5) – Organo • Hildegard Weinmann – Cembalo

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust! *BWV 170 (23'12)*

Contended rest, beloved inner joy • Repos heureux, chère félicité de I'âme • Placentera calma, amable regocijo del alma

Julia Hamari – alto • Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Otto Armin – Violino • Helmut Veihelmann – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm *BWV 171 (15'40)*

God, as thy name is, so is, too, thy fame • Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée • Dios, como tu nombre es tu fama

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Aldo Baldin – tenore • Walter Heldwein – basso • Peter Send, Josef Hausberger, Paul Raber – Tromba • Norbert Schmitt – Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Georg Egger, Radbout Oomens – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Hildegard Weinmann – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart (BWV 169 & 171) • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 169 & 171) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 169 **„Gott soll allein mein Herze haben“** 23:37

No. 1	Sinfonia		1	7:42
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia, Organo obligato, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso			
No. 2	Arioso (A):	Gott soll allein mein Herze haben	2	2:35
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Gott soll allein mein Herze haben	3	5:08
	Organo obligato, Violoncello, Cembalo			
No. 4	Recitativo (A):	Was ist die Liebe Gottes?	4	1:04
	Violoncello, Cembalo			
No. 5	Aria (A):	Stirb in mir, Welt	5	5:32
	Organo obligato, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Recitativo (A):	Doch meint es auch dabei	6	0:29
	Violoncello, Cembalo			
No. 7	Choral:	Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst	7	1:07
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 170 **„Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!“** 23:12

No. 1	Aria (A):	Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!	8	6:14
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Die Welt, das Sündenhaus	9	1:47
	Violoncello, Organo			
No. 3	Aria (A):	Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen	10	6:57
	Violino I+II + Viola unisono, Organo obligato			
No. 4	Recitativo (A):	Wer sollte sich demnach	11	1:32
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (A):	Mir ekelt mehr zu leben	12	6:42
	Flauto, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 171 **„Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“** 15:40

No. 1	Coro:	Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm	13	2:04
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Herr, so weit die Wolken gehen	14	3:49
	Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (A):	Du süßer Jesus-Name du	15	1:25
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (S):	Jesus soll mein erstes Wort	16	4:03
	Violino solo, Violoncello, Cembalo			
No. 5	Recitativo (B):	Und da du, Herr, gesagt	17	2:08
	Fagotto, Contrabbasso, Organo; Oboe I+II, Cembalo			
No. 6	Choral:	Laß uns das Jahr vollbringen	18	2:11
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 169 – 171 62:29

BWV 169

1. Sinfonia

2. Arioso

Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
Die ihren Kot unschätzbar hält,
Weil sie so freundlich mit mir tut,
Sie wollte gern allein
Das Liebste meiner Seelen sein.
Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.
Wir sehen zwar
Auf Erden hier und dar
Ein Bächlein der Zufriedenheit,
Das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
Da schöpf ich, was mich allezeit
Kann sattsam und wahrhaftig laben:

Gott soll allein mein Herze haben.

3. Aria

Gott soll allein mein Herze haben,
Ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit
Und will mich in der Seligkeit
Mit Gütern seines Hauses laben.

1. Sinfonia 1

2. Arioso 2

God all alone my heart shall master.
I see, though, that the world,
Which doth its rot as priceless hold,
While it doth me so fondly court,
Would gladly all alone
Beloved be of this my soul.
But no; God all alone my heart shall master:
I find in him the highest worth.
We see, indeed,
On earth, now here, now there,
A rivulet of joy sublime
Which from the Highest's kindness welleth;
God is, indeed, the source, whose streams
he ever filleth,
Where I'll draw that which for all time
Shall fill me and bring true refreshment:
God all alone my heart shall master.

3. Aria 3

God all alone my heart shall master,
I find in him the highest worth.
He loves me in the worst of times
And shall, when I have come to bliss,
With treasures of his house refresh me.

1. Sinfonie

2. Arioso

Que Dieu seul ait mon cœur!
Certes je remarque bien que le monde
Qui accorde à sa fange une valeur inestimable
Et qui se fait si aimable,
Aimerait bien être
Ce que mon âme a de plus cher.
Main non! Que seul Dieu ait mon cœur:
C'est en lui que je trouve le bien suprême.
Nous voyons, certes,
Sur la terre çà et là,
Un ruisseau de contentement
Qui découle de la bonté du Très-Haut;
Mais Dieu en est la source, remplie à flots,
C'est là que je puise ce qui pourra en tout temps
Me rassasier et me délecter véritablement:

Que Dieu seul ait mon cœur.

3. Air

Que Dieu seul ait mon cœur,
C'est en lui que je trouve le bien suprême.
Il m'aime dans les temps difficiles
Et veut me délecter dans la félicité
Des biens de sa demeure.

1. Sinfonía

2. Arioso

Sólo Dios tendrá mi corazón.
Ciertamente, noto que el mundo,
Que invalorablemente se aferra al lodo,
Por ser tan gentil conmigo,
Exige ser el único
Predilecto de mi alma.
Pero no; Sólo Dios tendrá mi corazón:
En Él encuentro el supremo bien.
Si bien vemos
En la tierra, aquí y allá,
Un arroyuelo de satisfacción,
Que brota de la bondad del Altísimo,
Dios es la fuente plena de torrentes,
Donde tomo lo que siempre
Me satisface y conforta de verdad.

Sólo Dios tendrá mi corazón.

3. Aria

Sólo Dios tendrá mi corazón,
En Él encuentro el supremo bien.
Él me ama en los malos momentos
Y desea en la bienaventuranza
Deleitarme con los bienes de su Reino.

4. Recitativo

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;
Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir im Himmel nauf
In Abrahms Schoß getragen.

5. Aria

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Daß die Brust
Sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe;
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworfnen Fleischestriebe!

6. Recitativo

Doch meint es auch dabei
Mit eurem Nächsten treu!
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

7. Choral

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Laß uns empfinden der Liebe Brunst,

4. Recitative 4

What is the love of God, then?
The spirit's rest,
The heart's desire and joy,
The soul's true paradise.
It shuts the gates of hell
And heaven opens wide;
It is Elijah's chariot,
Which shall lift us to heav'n above
To Abraham's own bosom.

5. Aria 5

Die in me,
World and all of thine affections,
That my breast,
While on earth yet, more and more
Here the love of God may practise;
Die in me,
Pomp and wealth and outward show,
Ye corrupted carnal motives!

6. Recitative 6

This means that ye must too
Be to your neighbor true!
For so it stands in Scripture written:
Thou shalt love God and also neighbor.

7. Chorale 7

Thou love so tender, give to us thy grace,
Let us perceive now the fire of love,

4. Récitatif

Qu'est-ce que l'amour de Dieu?
La paix de l'esprit,
La jouissance des sens,
Le paradis de l'âme.
Il verrouille l'enfer
Mais ouvre le ciel;
Il est le char d'Élie
Sur lequel nous serons portés au ciel
Jusqu'au sein d'Abraham.

5. Air

Meurs en moi,
Monde et tous tes amours
Pour que mon cour
Puisse s'exercer incessamment
À l'amour de Dieu sur cette terre;
Mourez en moi,
Orgueil, richesse, plaisir des yeux,
Et vous, infâmes désirs charnels!

6. Récitatif

Montrez cependant aussi loyauté
Vis à vis de vos prochains!
Car il est écrit dans la Bible:
Tu aimeras Dieu et ton prochain.

7. Choral

Ô doux amour, accorde-nous tes faveurs,
Fais-nous ressentir l'ardeur de l'amour

4. Recitativo

¿Qué es el amor de Dios?
La paz del espíritu,
El goce de los sentidos,
El paraíso del alma.
Cierra las puertas del infierno
Y abre las del cielo;
Es la carroza de Elías
Que nos conduce al cielo,
Llevándonos al seno de Abraham.

5. Aria

Muere en mí
Mundo y todo tu amor,
Para que el corazón
Practique cada vez más sobre la tierra,
El amor de Dios.;
Mueran en mí,
Orgullo, riqueza, placeres visuales,
Viles instintos carnales.

6. Recitativo

¡Pero también debéis ser
Leales con vuestro prójimo!
Pues dicho está en las Escrituras:
Amarás a Dios y a tu prójimo.

7. Coral

Oh dulce amor, envíanos tu Gracia,
Déjanos sentir el ardiente pecho,

Daß wir uns von Herzen einander lieben

Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

That we may sincerely love one another

And in peace and of one mind be ever.
Kyrie eleis.

BWV 170

1. Aria

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust,
Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust!
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.

1. Aria 8

Contended rest, beloved inner joy,
We cannot find thee midst hell's mischief,
But rather in the heav'nly concord;
Thou only mak'st the weak breast strong.
Contended rest, beloved inner joy,
Thus I'll let only virtue's talents
Within my heart maintain their dwelling.

2. Recitativo

Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Haß und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha! Racha! sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernet;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

2. Recitative 9

The world, that house of sin,
Brings nought but hellish lyrics forth
And seeks through hate and spite
The devils image e'er to cherish.
Her mouth is filled with viper's bane,
Which oft the guiltless strikes with death,
And would alone her "Raca! Raca!" utter.
O righteous God, how far
In truth is man from thee divided;
Thou lov'st, but yet his mouth
Cries curse and hate abroad
An would his neighbor under foot e'er trample.
Ah, this great sin defies propitation!

Afin que nous nous aimions les uns les autres de tout cœur
Et restions animés de sentiments paisibles.
Kyrie eleison.

De modo que nos amemos unos a otros de corazón

Y en paz y entendimiento permanezcamos.
Kyrie eleison.

1. Air

Repos heureux, chère félicité de l'âme,
Ce n'est pas dans les péchés infernaux
Mais dans l'harmonie céleste que l'on te trouve;
Toi seul tu fortifies le cœur faible.
Repos heureux, chère félicité de l'âme,
Que tous les dons de la vertu
Aient donc leur demeure en moi.

1. Aria

Placentera calma, amable regocijo del alma,
A ti no se te puede hallar en el pecado infernal,
Sino en la armonía celestial;
Sólo tú fortificas el débil pecho.
Placentera calma, amable regocijo del alma,
Por eso, sólo dones de virtud
Dejaré morar en mi corazón.

2. Récitatif

Le monde, ce lieu de débauche,
Ne sait se répandre qu'en chants infernaux
Et essaie de se donner le visage de Satan
Par la haine et l'envie.
Sa bouche est remplie d'un venin de vipère
Qui tue souvent les innocents
Et ne connaIt d'autre langage que celui de la vengeance.
Dieu équitable, quelle distance
S'est installée entre l'homme et toi!
Tu l'aimes et pourtant sa bouche
Profère des malédictions et des paroles d'hostilité
Et ne veut qu'humilier son prochain.
Hélas ! même la prière vient difficilement à bout de ce péché.

2. Recitativo

El mundo, morada del pecado,
Vomita sólo cánticos infernales
Y busca mediante el odio y la envidia
Atraer la imagen de Satán.
Su boca está llena de ponzoña,
Que a menudo hiere fatalmente a la inocencia,
Y sólo insulta diciendo "¡raca! ¡raca!".
Justo Dios, qué lejos de Ti
Está la criatura humana;
Tú amas, pero su boca
Vocifera blasfemias y discordia
Y sólo quiere pisotear al prójimo.
¡Ay! Esta culpa es difícil de reparar.

3. Aria

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein:

Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Haß erfreun!
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Strafgebot so frech verlacht!

Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht!
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

3. Aria

What sorrow fills me for these wayward spirits,
Who have, my God, so much offended thee;

I tremble, yea, and feel a thousand torments,
When they in nought but harm and hate find joy.
O righteous God, what may'st thou then consider,
When they who deal alone with Satan's plotters
Thy judgment's stern command so bold do flout.

Ah, I've no doubt but that thou then hast thought:
What sorrow fills me for these wayward spirits!

4. Recitativo

Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Haß und Ungemach
Vor seine Liebe sieht.
Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach! eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur
Sein Himmelszion geben?

4. Recitative

Who shall, therefore, desire
To live in this existence,
When nought but hate and misery
Before his love are seen?
But, since I e'en my foe
As though my closest friend
By God's commandment am to love,
Thus flees
My heart all wrath and hate
And seeks alone with God its dwelling,
Who is himself called love.
Alas, o peaceful soul,
When will he thee indeed
Bring to his heav'nly Zion?

3. Air

Que les cœurs égarés me font pitié,
Ceux pour lesquels tu portes une si grande aversion,
mon Dieu;
Je tremble et ressens mille douleurs
Rien qu'à les voir prendre plaisir à la vengeance et à la haine.
Dieu équitable, quelles doivent être tes pensées
Lorsqu'ils se rient avec une telle insolence
Et avec de vraies ruses dignes de Satan, de ton sévère
châtiment.
Hélas! sans aucun doute tu as pensé ainsi:
Que les cœurs égarés me font pitié.

4. Récitatif

Après ceci, qui souhaiterait
Vivre ici-bas
En ne voyant que haine et désagréments
Comme prix de son amour?
Et pourtant puisque je dois aimer
Mon ennemi comme mon meilleur ami
Selon les commandements de Dieu,
Fuis mon cœur
Devant la colère et la rancune
Et ne souhaite vivre qu'auprès de Dieu
Lui-même qui s'appelle amour.
Ah, esprit rempli d'harmonie,
Quand te donnera-t-il
Enfin sa Sion céleste?

3. Aria

Cómo me apenan los corazones perversos,
Que a Ti, Dios mío, tanto contrarían.

Yo tiemblo de verdad y siento mil dolores,
Cuando sólo se alegran con la venganza y el odio.
Justo Dios. Qué pensarás,
Cuando con puras intrigas satánicas
Se ríen insolentemente de tus severos mandamientos.

¡Ay! Sin duda habrás de pensar:
¡Cómo me apenan los corazones perversos!

4. Recitativo

¿Quién desearía, pues,
Querer vivir aquí,
Si sólo odio y miseria
Se ven en vez de Su amor?
Pero, puesto que debo amar a mi enemigo
Como a mi mejor amigo,
Según el mandamiento de Dios,
Mi corazón huye
De la ira y el rencor,
Y sólo desea vivir junto a Dios,
Quien por si mismo, significa amor.
Oh, manso espíritu,
¿Cuándo te dará Él,
Su Sión celestial?

5. Aria

Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
Mir graut vor allen Sünden,
Laß mich dies Wohnhaus finden;
Woselbst ich ruhig bin.

5. Aria 12

I'm sick to death of living,
So take me, Jesus, hence!
I fear for mine offenses,
Let me find there that dwelling
Wherein I may have rest.

BWV 171

1. Coro

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.

1. Chorus 13

God, as thy name is, so is, too, thy fame to the ends of the earth.

2. Aria

Herr, so weit die Wolken gehen,
Gehet deines Namens Ruhm.
Alles, was die Lippen rührt,
Alles, was noch Odem führt,
Wird dich in der Macht erhöhen.

2. Aria 14

Lord, as far as clouds are stretching,
Stretcheth thine own name's great fame.
Ev'rything which stirs the lips,
Ev'rything which draweth breath,
Will now in thy might exalt thee.

3. Recitativo

Du süßer Jesus-Name du,
In dir ist meine Ruh,
Du bist mein Trost auf Erden,
Wie kann denn mir
Im Kreuze bange werden?
Du bist mein festes Schloß und mein Panier,

3. Recitative 15

Thou sweetest name of Jesus thou,
In thee is my repose;
Thou art my earthly comfort,
How can I then
Midst cross be ever anxious?
Thou art my sure defense and my great sign,

5. Air

La vie me répugne,
Prends-moi donc, Jésus, auprès de toi!
J'ai tous ces péchés en horreur,
Laisse-moi trouver cette demeure
Où je trouverai moi-même le repos.

5. Aria

Me repugna seguir viviendo así,
Por eso, ¡tómame Jesús!
Me espanto ante todos los pecados,
Déjame encontrar aquella morada,
Donde pueda alcanzar la calma.

1. Chœur

Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée et s'étend jusqu'aux extrémités de la terre.

1. Coro

Dios, como tu nombre es tu fama hasta el fin del mundo.

2. Air

Seigneur, aussi loin que s'étendent les nuages
S'étend la gloire de ton nom.
Tout ce qui a voix,
Tout ce qui respire
Élèvera ta puissance.

2. Aria

Señor, a tanta distancia como las nubes se alejan
Extiéndese Tu fama.
Todo cuanto los labios rozan,
Todo cuanto aliento tiene,
En el poder Te exaltará.

3. Récitatif

Doux nom de Jésus,
En toi est mon repos,
Tu es mon réconfort sur terre
Comment pourrais-je avoir peur
Sur la croix?
Tu es ma forteresse et ma bannière,

3. Recitativo

Dulce nombre de Jesús, Tú,
En Ti mi reposo está,
Tú en el mundo mi consuelo eres,
¿Cómo podré temer
Así en la cruz?
Tú mi cerrojo y despensa eres,

Da lauf ich hin,
Wenn ich verfolget bin.
Du bist mein Leben und mein Licht,
Mein Ehre, meine Zuversicht,
Mein Beistand in Gefahr
Und mein Geschenk zum neuen Jahr.

To which I run
Whene'er I am oppressed.
Thou art my being and my light,
My glory, my true confidence,
My helper in distress,
And my reward for the new year.

4. Aria

Jesus soll mein erstes Wort
In dem neuen Jahre heißen.
Fort und fort
Lacht sein Nam in meinem Munde,
Und in meiner letzten Stunde
Ist Jesus auch mein letztes Wort.

4. Aria 16

Jesus shall my first word be
In the new year to be spoken.
On and on
Laughs his name within my mouths now,
And within my final moments
Is Jesus, too, my final word.

5. Recitativo

Und da du, Herr, gesagt:
Bittet nur in meinem Namen,
So ist alles Ja! und Amen!
So flehen wir,
Du Heiland aller Welt, zu dir:
Verstoß uns ferner nicht,
Behüt uns dieses Jahr
Für Feuer, Pest und Kriegsgefahr!
Laß uns dein Wort, das helle Licht,
Noch rein und lauter brennen;
Gib unsrer Obrigkeit
Und dem gesamten Lande
Dein Heil des Segens zu erkennen;
Gib allezeit
Glück und Heil zu allem Stande.
Wir bitten, Herr, in deinem Namen,
Sprich: ja! darzu, sprich: Amen! amen!

5. Recitative 17

And since thou, Lord, hath said:
I ye pray in my name's honor,
Ev'rything is "Yes!" and "Amen!"
Thus do we cry,
Thou Savior of the world, to thee:
Reject us now no more,
Protect us through this year
From fire, plague and risk of war!
Leave us thy word, that brilliant light,
Still pure and clearly burning;
Give our authorities
And unto all the nation
Thy healing blessing to acknowledge;
Give evermore
Joy and health to ev'ry station.
We pray this, Lord, in thy name's honor;
Say "Yes!" to this say "Amen, amen!"

Vers lesquelles je cours
Quand je suis poursuivi.
Tu es ma vie et ma lumière,
Mon honneur, mon espérance,
Mon secours dans le danger
Et mon présent pour l'An nouveau.

4. Air

Jésus sera ma première parole
En cette année nouvelle.
Sans cesse
Son nom s'épanouira dans ma bouche
Et lors de ma dernière heure,
Jésus sera ma dernière parole.

5. Récitatif

Et puisque tu as dit, Seigneur:
Tout ce que vous demanderez en mon nom
Je le ferai, ainsi soit-il!
Nous t'implorons,
Sauveur du monde entier:
Ne nous repousse pas comme tu le fis jusqu'ici,
Garde-nous cette année
Du feu, de la peste et du danger de guerre!
Laisse-nous répandre ta parole, cette vive lumière,
Avec encore plus de pureté et de force;
Ouvre les yeux de ceux qui nous gouvernent
Et du pays entier
Pour qu'ils reconnaissent le salut de ta bénédiction;
Donne en tous temps
Bonheur et prospérité à tous.
Nous te demandons en ton nom, Seigneur,
Réponds à notre prière par un oui ! Amen ! amen !

Hacia allá iré
Cuando perseguido sea.
Tú mi vida y mi luz eres,
Mi honor, mi guarda,
Mi auxilio en el peligro
Y mi regalo en Año Nuevo.

4. Aria

Jesús ha de ser la primera palabra
Que en el año nuevo pronuncie.
Por siempre
Su nombre miel en mi boca sea
Y en mi postrera hora
También Jesús mi última palabra fuere.

5. Recitativo

Y puesto que Tú, Señor, dijiste:
Pedid sólo en mi nombre
Que todo será „sí" y „Amén",
Te clamamos,
Oh Salvador del Mundo:
¡No nos abandones,
Protégenos este año
Del fuego, la peste y la guerra!
Deja que Tú Palabra, la clara luz,
Más limpia y pura alumbre;
Da a nuestros gobernantes
Y al país todo
Reconocer la bendición de Tu Salvación;
Da en todo tiempo
Gozo y Salvación a todas las clases.
Te pedimos, Señor, en Tu Nombre,
Di „sí", di a todo „¡Amén, Amén!"

6. Choral

Laß uns das Jahr vollbringen
Zu Lob dem Namen dein,
Daß wir demselben singen
In der Christen Gemein.
Wollst uns das Leben fristen
Durch dein allmächtig Hand,
Erhalt dein liebe Christen
Und unser Vaterland!
Dein Segen zu uns wende,
Gib Fried an allem Ende,
Gib unverfälscht im Lande
Dein seligmachend Wort,
Die Teufel mach zuschanden
Hier und an allem Ort!

6. Chorale

Let us this year complete then
To bring praise to thy name
And sing to it our praises
Within the Christian fold.
If thou our life wouldst limit
Through thine almighty hand,
Support these thy dear Christians
And this our fatherland!
Thy blessing turn upon us,
Give peace in ev'ry region,
Make undisguised in this land
The joy-inspiring word;
To devils bring destruction
Here and in all the world!

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

Fais que nous passions l'année
À louer ton nom,
Que nous le chantions de même
Dans la communauté des chrétiens.
Veuille prolonger notre vie
Par ta main puissante,
Garde tes chers chrétiens
Et notre patrie!
Accorde-nous ta bénédiction,
Donne la paix en tous lieux,
Donne ta parole dispensatrice de félicité
Sans falsification dans notre pays,
Déjoue les plans du diable
Ici et en tous lieux!

6. Coral

Permítenos terminar el año
Con una alabanza a Tu nombre
Al que le cantemos
En la comunidad de los cristianos.
A nuestras vida plazo pones
Por tu omnipotente mano,
¡Preserva a Tus amados cristianos
Y a nuestra patria!
¡Vuélvete a nosotros con Tu bendición,
Da al final de todas las cosas la paz,
Da al país de modo claro
Tu bendita Palabra
Y destruye al Demonio
Aquí y por doquier!

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

Gott soll allein mein Herze haben BWV 169

Entstehung: zum 20. Oktober 1726
Bestimmung: 18. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 7: Strophe 3 des Liedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ von Martin Luther (1524)
Gesamtausgaben: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Bach beschäftigte sich sein ganzes Leben lang mit Vokalmusik – von den vielleicht noch in Arnstadt entstandenen Kantaten BWV 150, 196, 106, 4 und 131 bis hin zu seinem letzten Werk überhaupt, der h-Moll-Messe. Eine ähnlich intensive, dauerhafte Beschäftigung galt der Musik für Tasteninstrumente, insbesondere der Orgel. Hier beginnt Bachs Kompositionstätigkeit bereits während seiner Lehrjahre (vgl. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 87 – 89) und erstreckt sich ebenfalls, mit dem 1739 gedruckten dritten Teil der Clavier-Übung (Vol. 101) und den noch später zusammengestellten „Siebzehn Chorälen“ (Vol. 99), bis weit in die Leipziger Jahre hinein.

In Leipzig freilich war Bach offiziell nicht als Organist tätig; bis auf den heutigen Tag gibt es, neben dem Thomaskantor, einen eigens angestellten Organisten. Gleichwohl wird Bach auch in Leipzig Orgel gespielt haben, vor allem in der Pauliner- (Universitäts-)kirche, wo das seinerzeit beste Instrument verfügbar war. Mehrfach auch brach er von Leipzig aus auf, um sich andernorts auf der Orgel hören zu lassen, in Dresden etwa, wohl auch in Berlin. Oder, um Orgelneubauten abzunehmen und einzuweihen: so im November 1723 in Störmthal – zu diesem Zweck komponierte er die Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“ BWV 194 (Vol. 58) – oder im September 1732 in Kassel.

Immer wieder hat Bach die Orgel in den Aufführungsapparat seiner Kantaten über das bloße Continuospiel hinaus integriert; im Continuo war dem Tasteninstrument die Aufgabe zugewiesen, den linear geführten, von Cello, Violone oder Fagott gespielten Instrumentalbaß mit Harmonien aufzufüllen. Bereits in der Mühlhausener Ratswahlkantate „Gott ist mein König“ BWV 71 (Vol. 23) von 1708 erhält die Orgel eine obligate Partie, das heißt: eine Solostimme zugewiesen. Auch in einer Leipziger Ratswahlkantate geschieht dies („Wir danken dir, Gott“ BWV 29, Vol. 9, von 1731). Bach hatte damit wohl nicht im Sinn, die Feierlichkeit der Musik zu erhöhen. Vielmehr scheint die Verwendung einer obligaten Orgel im Kantaten-Ensemble das Ziel zu verfolgen, mit der klanglichen Ausdrucksfähigkeit des Apparates zu experimentieren. Dieser Idee widmete sich Bach verstärkt im Jahr 1726. In den Monaten September und Oktober entstanden gleich drei Kantaten mit obligater Orgel (BWV 35, 169 und 49); diese drei Kantaten sind zudem (abgesehen von den Schlußchorälen) für nur eine Solostimme geschrieben, so, als habe sich für diese Zeit des Experimentierens das Gewicht vom vokalen auf das instrumentale Element verlagert. Im gleichen Jahr erschien übrigens Bachs erste Partita (BWV 825) im Druck – auch dies offenkundig ein Aufbruch zum Experiment (vgl. Vol. 115).

In den drei genannten Kantaten beschränkt sich die Orgelpartie nicht, wie später in BWV 29, auf eine konzertierende Rolle innerhalb des jeweils rein instrumentalen Einleitungssatzes. Die obligate Orgel tritt auch als instrumentales Element zur Vokalpartie einzelner Arien hinzu. Zwischen diesen beiden Satztypen besteht jedoch nicht nur dieser kompositorisch gravierende Unterschied. Für die einleitenden Sinfonien mit obligater Orgel verwendete Bach nachgewiesenermaßen bereits

früher, vermutlich in Köthen entstandene Konzertmusik; dies gilt auch für die Sinfonien anderer Kantaten, wie etwa BWV 52, die nicht die Orgel, sondern andere Soloinstrumente vorschreiben (Vol. 17). So lag es nahe, auch in den Ariensätzen solche konzertante Vorlagen zu vermuten. Bezüglich bestimmter Stücke hat sich daraus eine fruchtbare Diskussion über höchst interessante Details in Bachs kompositorischem Verfahren entwickelt (etwa den Abhängigkeiten zwischen dem Fragment BWV 1059 und der Kantate BWV 35, oder BWV 1056/2 und BWV 156/1; dazu Joshua Rifkin im Bach-Jahrbuch 1978, S. 140 ff.), was wiederum Rückschlüsse auf die moderne Praxis zuläßt, die Genealogie der Bachschen Cembalo-Konzerte zu erhellen (vgl. Vol. 131 & 138).

Die Sätze 1 und 5 der vorliegenden Kantate gehen auf das selbe Konzert (für Flöte oder Oboe als Soloinstrument?) zurück wie das Cembalokonzert BWV 1053 (Vol. 127; in der EDITION BACHAKADEMIE erscheint die „Urform“ BWV 1053R für Oboe und Orchester in Vol. 131). In der einleitenden *Sinfonia*, die sehr gut einen Eingangschor ersetzen kann, gibt Bach, zur weiteren klanglichen Verfeinerung, der Orgel drei Oboen hinzu. In der Arie Nr. 5 läßt er, zusammen mit der Orgel, die Alt-Stimme auf den Text „Stirb in mir“ einsetzen – so wird aus dem lichten *Siciliano*-Charakter des Konzerts ein ergreifender Grabgesang. Ein ebenso gewagtes wie im Ergebnis überwältigendes Unterfangen!

Ein weiterer Satz, nämlich die Arie Nr. 3, kombiniert Singstimme und obligate Orgel. Die einleitenden Worte sind identisch mit denen des vorausgehenden *Arioso*; zwischen die devisenartige Zeile „Gott soll allein mein Herze haben“ hatte Bach hier immer wieder erwägende und auslegende Texte in rezitativischer Form vertont. Die Arie scheint das einleitende Motiv des Arioso aufzunehmen, ist jedoch von virtuos-affirmativem Charakter. Bach selbst, so scheint das Fehlen einer separaten Orgelstimme auszuweisen, hat aus der Partitur die obligate Orgel gespielt und so auch im Leipziger Amt seine außerordentlichen instrumentalen Fähigkeiten bewiesen.

Es folgt, als Übergang zum erwähnten Grabgesang, ein predigthaftes Rezitativ, dessen Baßfundament tatsächlich erkennbar in die Tiefe steigt. Beleuchteten die Sätze 1 bis 5 die aus dem Evangelium des Tages (Matth. 22, 34-46) hervorgehende Aufforderung, Gott zu lieben, lenkt das Rezitativ Nr. 6 nun die Aufmerksamkeit auf die Nächstenliebe. Abschließend bittet der Choral den Heiligen Geist um Erbarmen und um die aus der göttlichen Liebe entspringende Fähigkeit zum Frieden. Ein theologisch wie musikalisch beeindruckendes Werk!

*

Vergnügte Ruh! beliebte Seelenlust! BWV 170

Entstehung: zum 28. Juli 1726
Bestimmung: 6. Sonntag nach Trinitatis
Text: Georg Christian Lehms, 1711
Gesamtausgaben: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

Auch diese Kantate ist für Alt-Solo geschrieben. Sie folgt darin dem eigentlichen Typ der *Cantata*; Bach selbst bezeichnete seine von uns „Kantate“ genannten Werke eher als „Concerto“, „Dialogus“ oder „Motetto“. Ein weiteres Merkmal der *Cantata* ist die ausschließliche Verwendung von gedichtetem („madrigalischem“) Text, das Fehlen also von Bibelwort und Choralstrophe. Auch in dieser „Kantate“ verwendet Bach die Orgel in obligater

Funktion. Jetzt jedoch nicht als konzertierendes Instrument eines schwungvollen Eingangssatzes, sondern in den Arien Nr. 3 und Nr. 5.

Die an dritter Stelle stehende Arie ist nicht nur deshalb ein außerordentlich bemerkenswerter Satz. Bach weist der Orgel gleich zwei Solostimmen zu; die beiden Violinen und die Viola spielen Unisono die tiefe Stimme, ein „Bassettchen" genanntes Verfahren, das auf einen wirklichen Baß verzichtet. Wie etwa in der berühmten Sopran-Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben" (Nr. 49) der Matthäus-Passion zeigt das Fehlen des Basses das Fehlen eines Fundaments an und meint die Falschheit der Welt, den schwankenden Glauben oder die Losgelöstheit von irdischen Dingen überhaupt. Hier scheinen es die „verkehrten Herzen" zu sein, die Gott zuwider sind und damit die Ordnung der Welt untergraben; die ausdrucksvolle Chromatik der Orgelstimmen unterstreichen das Jammern und Zittern des Menschen darüber.

In der zweiten Arie (Nr. 5) ersetzte Bach bei einer späteren Aufführung um 1746 die obligate Orgel durch eine Traversflöte; in dieser Form ist das Stück hier eingespielt. Der fröhliche Gavotten-Charakter dieses Stück steht zunächst in befremdendem Gegensatz zum Text „Mir ekelt, mehr zu leben"; das abgründige Tritonus-Intervall zu Beginn des Eingangsmotiv sowie der typisch barocke Gestus, auch in der Abwendung von der Welt Erleichterung und Lösung zu finden, erklären freilich diesen Widerspruch rasch. Dennoch könnte man sich diesen Satz auch in einer weltlichen „Cantata" vorstellen (etwa den Kantaten BWV 202 oder 204, Vol. 62).

Von „Vergnügter Ruh" und „Seelenlust" erzählt der Eingangssatz: bereits im instrumentalen Vorspiel öffnet sich der Vorhang – mit Hilfe der Oboe d'amore – auf eine pastoral befriedete Landschaft, voller Harmonie und langgestreckter Ruhe, in der die „Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben". Von den beiden Rezitativen dieser Kantate hat Bach das zweite (Nr. 4) mit Streicherbegleitung bedeutsam unterlegt: hier geschieht die Hinwendung vom bloß Menschlichen zur göttlichen Liebe.

Zusammen mit dieser Kantate erklang im Leipziger Gottesdienst am 28. Juli 1726 die Kantate „Ich will meinen Geist in euch geben" des in Meiningen wirkenden Johann Ludwig Bach. Werke seines Vetters musizierte Bach in diesem Jahr häufiger. Hatte er sich in den zuvorliegenden Jahren verausgabt? Ließ sein Interesse nach, vollständige Kantatenjahrgänge zu komponieren? Lenkte der – in der zuvor besprochenen Kantate genannte – Hang zum erneuten Experimentieren seine Gedanken auf andere Gebiete? Hier steht die Forschung noch vor manchem Rätsel.

*

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm
BWV 171

Entstehung: zum 1. Januar 1729 (?)
Bestimmung: zum Neujahrsfest
Text: Johann Christian Henrici 1728. Satz 1: Psalm 48, 11. Satz 6: Strophe 2 des Liedes „Jesu, nun sei gepreiset" von Johannes Hermann (1593)
Gesamtausgaben: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

Am Neujahrstag wurde im Gottesdienst das Evangelium von der Beschneidung und Namensgebung Jesu gelesen (Lk. 2, 21). Diese Stelle setzt das an den beiden ersten

Weihnachtstagen gelesene Evangelium fort; Neujahr bot zwar im weltlichen Kalender eine merkliche Zäsur, nicht jedoch in dem am 1. Advent beginnenden, der Heilsgeschichte folgenden Kirchenjahr. Daß die Kantate dennoch ohne jedes instrumentale Vorspiel – und welche Möglichkeiten hätten da, angesichts der glanzvollen Festbesetzung mit Pauken und Trompeten bestanden! – mit dem gesungenen Wort „Gott“ beginnt, kann auch einer programmatischen Absicht Bachs entsprechen: Picanders Text handelt, dem Evangelium folgend, vom Namen Jesu, „mein Geschenk zum neuen Jahr“ (Satz 3), „soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen“ (Satz 4). Das allererste, gleichsam spontan einsetzende Wort der Kantate aber ist, dem Psalmisten folgend, „Gott“. Daß Bach dieses Stück, in deutlich umgearbeiteter Form, gegen Ende seines Lebens in der h-Moll-Messe wiederverwendete, jetzt zum synonymen Text „Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae“, mag dieser Annahme einige Plausibilität verleihen!

Die autographe Partitur sagt nichts zur Besetzung der Solostimmen in der folgenden Arie – der verlangte Tonumfang deutet auf zwei Violinen hin, die in konzertantem Schwung den Ruhm des Namens Jesu in der Art weiter Wolken umgibt. Im anschließenden Rezitativ (Nr. 3) untermauert ein zunächst wenig bewegter Baß die Ruhe, von der der Text spricht.

Manchem Gottesdienstbesucher wird das folgende Stück bekannt vorgekommen sein, sofern er jenem kuriosen Aufzug beigewohnt hatte, mit dem die Leipziger Studentenschaft den Jura- und Philosophiedozenten August Friedrich Müller am 3. August 1725 hatte hochleben lassen. Musiziert worden war damals eine Kantate Bachs („Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft!“ BWV 205, Vol.63); Anlaß dazu war übrigens der Namenstag (!) des Magisters, und der Textdichter hieß – Picander! Besungen wurden in der mythologisierenden Dichtung Zephyrus und Äolus, die Götter der Winde – an die in der Neujahrskantate kein Wort erinnert. Dennoch genügt das entspannte Duett von Sopran und Solovioline dem neuen Text in nicht geringerer Weise.

Im anschließenden Rezitativ fordert die Vox Christi zunächst auf: „Bittet nur in meinem Namen“. Die ausformulierten Bitten der Gemeinde werden von Bach mit Oboenklang bedeutungsvoll hervorgehoben. Die Musik des Schlußchorals ist identisch mit dem der ebenfalls 1725 aufgeführten Neujahrs-Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41 (Vol. 14). Die obligaten Zwischenspiele der Trompeten beschließen das Stück mit Würde und Festlichkeit; ob sie damit das Jahr 1729 oder ein späteres eröffneten, geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor.

God all alone my heart shall master BWV 169

Composed for: 20 October 1726
Performed on: 18th Sunday after Trinity
Text: Unknown poet. Movement 7: verse 3 of *Nun bitten wir den heiligen Geist* by Martin Luther (1524)
Complete editions: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

All his life Bach occupied himself with vocal music – from cantatas BWV 150, 196, 106, 4 and 131 – perhaps created back in Arnstadt – to his very last composition, the B Minor Mass. And he focused just as intensely on keyboard music, in particular for the organ. In this field Bach already started composing during his apprenticeship (cf. EDITION BACHAKADEMIE vol. 87 – 89) and continued to do so long into his years in Leipzig with Clavierübung Part III (Vol. 101), printed in 1739, and the later compilation of Seventeen Chorales (vol. 99).

Of course, Bach was not officially employed as an organist in Leipzig; until this very day Leipzig employs a separate organist in addition to its Thomas Cantor. Still Bach probably played the organ in Leipzig, as well, especially in St. Paul's (university) church, which had the best instrument of Bach's day. And he often left Leipzig to perform on the organ elsewhere, in Dresden and probably in Berlin. Or to inspect and inaugurate newly built organs: for example at Störmthal in November 1723 – for which purpose he composed the cantata *O most lovely feast of joy* BWV 194 (vol. 58) – or at Kassel in September 1732.

Over and again Bach gave the organ more than just a continuo part in the cast of his cantatas. In the continuo part the keyboard instrument had to add harmonies to the linear instrumental bass, played by the cello, violon or bassoon. In the Mühlhausen council election cantata *God is my sovereign* BWV 71 (vol. 23) from 1708 the organ has an obbligato – in other words solo – role. The same goes for the Leipzig council election cantata (*We give thee thanks, God* BWV 29, vol. 9, from 1731). Bach's intention probably was not to make the music sound more solemn, but rather to experiment with the tonal expressiveness of the cast by adding an obbligato organ to the cantata ensemble. Bach focused strongly on this idea in 1726. In September and October he wrote three cantatas with an obbligato organ (BWV 35, 169 and 49); moreover, these three cantatas were composed (apart from the final chorales) for one solo voice only, as if the focus had shifted from the vocal to the instrumental element during this experimentation period. In the same year Bach's first Partita (BWV 825) came out in print – which was also an obvious attempt at experimentation (cf. vol. 115).

In the three mentioned cantatas the organ has more than just a concertante role – as later in BWV 29 – within the purely instrumental opening movement. It is also used as an additional instrumental element in the vocal part of individual arias. But this is not the only great compositional difference between these two types of movements. For the opening sinfonias with obbligato organ Bach demonstrably used earlier concerto music, possibly written at Köthen; the same goes for the sinfonias of other cantatas such as BWV 52, which do not prescribe the organ but other solo instruments (vol. 17). So it was obvious to expect concertante sources in the aria movements as well. For certain compositions this has triggered a fruitful debate on highly interesting details of Bach's composing process (for example the dependencies between fragment BWV 1059 and cantata BWV 35, or BWV 1056/2 and BWV 156/1; see Joshua Rifkin in the 1978 *Bach-Jahrbuch*, p. 140 ff.), which allows us to infer

about the modern practice of illuminating the genealogy of Bach's harpsichord concertos (cf. vol. 131 & 138).

Movements 1 and 5 of this cantata are adapted from the same concerto (for solo flute or oboe?) as harpsichord concerto BWV 1053 (vol. 127; EDITION BACHAKADEMIE features the "original version" BWV 1053R for oboe and orchestra in vol. 131). In the opening *sinfonia*, which may well substitute an opening chorus, Bach adds three oboes to the organ for a more sophisticated sound. In aria no. 5 the alto voice enters along with the organ on the text "Die in me" – turning the bright *siciliano* nature of the concerto into a moving funeral song. The effect is not just daring but indeed overwhelming!

Another movement, aria no. 3, combines the singing voice with the obbligato organ. The opening words are identical to those of the preceding arioso; Between the refrain-like "God all alone my heart shall master" Bach set reflective and interpretative texts in recitative form. The aria seems to take up the opening motif of the arioso, but its mood is virtuoso and affirmative. Bach himself, as the lack of a separate organ part seems to prove, played the obbligato organ from the score, thus demonstrating his extraordinary skills on the instrument even in his Leipzig post.

As a transition to the mentioned funeral song, there follows a sermon-like recitative, the bass foundation of which recognisably descends into the depths. While movements 1 to 5 illuminate the message of that day's Gospel reading (Matth. 22, 34-46), which was to love God, recitative no. 6 now focuses attention on charity. Finally the chorale asks the Holy Spirit for mercy and the ability to live in peace out of the love of God. An extraordinary composition both from a theological and musical point of view!

Contented rest, beloved inner joy BWV 170

Composed for: 28 July 1726
Performed on: 6th Sunday after Trinity
Text: Georg Christian Lehms, 1711
Complete editions: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

This cantata was also written for solo alto, following the authentic *cantata* form; Bach himself preferred to designate the works we call "cantatas" as "concertos", "dialogus" or "motets". Another feature of the *cantata* is the exclusive use of written ("madrigal") text, and the lack of Gospel and chorale text. In this "cantata" Bach again uses the organ in its obbligato function. However, this time not as the concertante instrument of a buoyant opening movement, but in arias no. 3 and 5.

The aria that comes third is extraordinary, not just for this reason. Bach assigns two solo voices to the organ; the two violins and the viola play the deep voice in unison, dispensing with a real bass. Like in the famous soprano aria *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (no. 49) of the St. Matthew Passion, the lack of the bass shows the lack of a foundation and epitomises the falseness of the world, fickle faith or detachment from all earthly things. Here it seems to be the "wayward spirits" who have offended God and thus undermined the world order; the expressive chromaticisms of the organ voices underscore mankind's despair over this.

In the second aria (no. 5) Bach replaced the obbligato organ by a flute for a later performance around 1746; the composition is featured here in this form. The merry gavotte-like mood of the piece stands in astounding contrast to the text "I'm sick to death of living"; the unfathomable tritone interval at the beginning of the opening

motif and the typical baroque theme of finding relief and a solution in turning from the world, soon explain this contradiction. Still, one could imagine this movement in a secular "cantata" (in cantatas BWV 202 or 204, vol. 62, say).

The opening movement already speaks of "contented rest" and "inner joy": the curtain opens in the instrumental prelude – with the help of an oboe d'amore – to show a peaceful pastoral setting, full of harmony and restful long notes where "virtue's talents within my heart maintain their dwelling". Bach added a meaningful string accompaniment to the second (no. 4) of the cantata's two recitatives: here we have a return from the purely human to divine love.

On 28 July 1726 the service in Leipzig featured not just this cantata but also the cantata *Ich will meinen Geist in euch geben* by Johann Ludwig Bach from Meiningen. Bach performed his cousin's works rather often that year; had he burnt himself out over the years? Was his interest waning in composing full annual cantata cycles? Did his predilection for experiments – discussed for the above cantata – draw his attention to other fields? Researchers are still puzzling about this.

*

God, as thy name is, so is, too, thy fame BWV 171

Composed for: 1 January 1729 (?)
Performed on: New Year's Day
Text: Johann Christian Henrici 1728. Movement 1: psalm 48, 11. Movement 6: verse 2 of Jesus, nun sei gepreiset by Johannes Hermann (1593)
Complete editions: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

On New Year's Day the Epistle was on Christ's circumcision and baptism (Lk. 2, 21). This is the sequel to the Gospel readings of the first two days of Christmas; New Year's Day created a noticeable break in the secular calendar, but not in the ecclesiastical year, which started on the first Sunday in Advent, according to the history of salvation. The cantata's opening without any instrumental prelude – and what possibilities Bach would have had with such a magnificent festive cast of drums and trumpets! – on the sung word "God" may have been Bach's programmatic intention: Picander's text deals, like the Gospel reading, with Jesus' name, "my reward for the new year" (movement 3), "shall my first word be in the new year to be spoken" (movement 4). But the very first, almost spontaneous, word of the cantata is, like in the psalm, "God". The fact that Bach re-used this composition, in a strongly adapted form, at the end of his life in his B Minor Mass for the synonymous text "patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae", may give this assumption some plausibility!

The autograph score tells us nothing of the cast for the solo voices in the following aria – the demanded range would suggest two violins, surrounding the glory of Jesus' name like airy clouds full of concertante verve. The following recitative (no. 3) features a bass with little movement to underscore the repose cited in the text.

Some mass-goers will have recognised the following piece, if they had attended the strange procession of Leipzig students to pay homage to the professor of law and philosophy August Friedrich Müller on 3 August 1725. The tribute music was a Bach cantata (*Aeolus Appeased!* BWV 205, vol.63); the occasion was the professor's name day (!), and the poet's name was – Picander! The mythological libretto sang of Zephyrus and Aeolus, the gods of the winds – not at all mentioned in the new year's cantata. Still the laid-back duet of soprano and solo violin meets the new libretto in no inadequate manner.

In the final recitative the Vox Christi asks us to "pray in my name's honour". The prayers of the congregation are meaningfully underscored by Bach. The music of the final chorale is identical to that of the new year's cantata performed in 1725 *Be praised now, o Lord Jesus* BWV 41 (vol. 14). The obbligato trumpet episodes end the composition on a dignified and festive note; the sources do not clearly reveal whether they ushered in the year 1729 or a later year.

Que Dieu seul ait mon cœur BWV 169

Création: pour le 20 octobre 1726
Destination: 18e dimanche après la Trinité
Texte: poète inconnu; mouvement 7: strophe 3 du cantique *Nun bitten wir den Heiligen Geist* de Martin Luther (1524).
Éditions complètes: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Bach s'est occupé de musique vocale pendant toute sa vie, depuis les cantates BWV 150, 196, 106, 4 et 131 créées peut-être encore à Arnstadt jusqu'à sa toute dernière œuvre, la Messe en si mineur. C'est avec autant d'intensité et de constance qu'il s'est consacré à la musique pour instruments à clavier et surtout à l'orgue. Pour ce dernier, il a commencé à composer dès ses années d'apprentissage (voir vol. 87 à 89 de l'EDITION BACHAKADEMIE) et a continué jusqu'à une date avancée de la période de Leipzig, comme l'attestent la Troisième partie de la *Clavier-Übung* (vol. 101) imprimée en 1739 et les «Dix-sept chorals« (vol. 99) réunis encore plus tard.

Il faut cependant rappeler que Bach n'exerçait pas officiellement les fonctions d'organiste à Leipzig; aujourd'hui encore, il y a un organiste engagé spécialement à côté du Cantor de Saint-Thomas. Néanmoins, Bach a sûrement joué de l'orgue à Leipzig aussi, surtout dans l'église Saint-Paul de l'Université qui abritait le meilleur instrument de l'époque. En outre, il s'est mis en route plusieurs fois depuis Leipzig pour faire apprécier ses talents d'organiste dans d'autres villes telles que Dresde et sans doute aussi Berlin. Ou bien pour inaugurer des orgues nouvellement construites, comme en novembre 1723 à Störmthal – c'est dans ce but qu'il a composé la cantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* BWV 194 (Fête de joie ardemment souhaitée, vol. 58) – ou en septembre 1732 à Kassel.

Sans se lasser, Bach a donné à l'orgue dans la distribution de ses cantates une place qui dépasse la simple participation au continuo ; le rôle de l'instrument à clavier dans le continuo, c'était de compléter par des accords la basse instrumentale jouée de manière linéaire par le violoncelle, le violon ou le basson. Dès la cantate composée en 1708 pour l'élection du Conseil de Mühlhausen *Gott ist mein König* BWV 71 (Dieu est mon roi, vol. 23), une partie obligée est attribuée à l'orgue, c'est-à-dire une partie de soliste. On retrouve la même chose dans une cantate pour l'élection du Conseil de Leipzig (celle de 1731, *Wir danken dir, Gott* BWV 29, vol. 9, Nous te rendons grâces, ô Dieu). L'intention de Bach n'était certes pas de donner ainsi plus de solennité à sa musique. L'emploi d'un orgue obligé dans l'ensemble exécutant la cantate semble bien plutôt destiné à faire des expériences avec les possibilités d'expression sonores de l'instrument. Bach s'est consacré intensément à cette étude durant l'année 1726. Dans les seuls mois de septembre et d'octobre, il a créé trois cantates avec orgue obligé (BWV 35, 169 et 49); ces trois œuvres sont écrites en outre pour une seule voix de soliste (à part les chorals conclusifs), comme si l'importance s'était déplacée de l'élément vocal à l'élément instrumental durant cette période d'expérimentation. C'est d'ailleurs dans la même année qu'a été imprimée la première Partita de Bach (BWV 825), autre signe évident d'une volonté d'expérimentation (voir vol. 115).

Dans les trois cantates citées, la partie d'orgue n'est pas limitée, comme plus tard dans BWV 29, à un rôle concertant au sein du mouvement d'introduction purement instrumental. L'orgue obligé vient s'ajouter en tant qu'élément instrumental à la partie vocale de certains airs. Mais les deux sortes de mouvement ne présentent pas seulement cette grande différence de composition. Pour les sinfonies d'introduction avec orgue obligé, il est prou-

vé que Bach a utilisé de la musique de concerto créée probablement à Cöthen; ceci est vrai aussi pour les sinfonies d'autres cantates, comme BWV 52 par exemple, qui ne prescrivent pas l'orgue mais d'autres instruments solistes (vol. 17). On a donc été amené à supposer de tels modèles concertants également pour les airs. Au sujet de certains morceaux, ceci a donné naissance à une discussion fructueuse portant sur des détails hautement intéressants du procédé de composition utilisé par Bach (comme les rapports de dépendance entre le fragment BWV 1059 et la cantate BWV 35, ou BWV 1056/2 et BWV 156/1; voir à ce sujet l'article de Joshua Rifkin dans l'annuaire Bach de 1978, p. 140 et suivantes), ce qui permet d'autre part des déductions pour la pratique moderne qui tente d'éclairer la généalogie des concertos pour clavecin (voir vol. 131 & 138).

Les mouvements 1 et 5 de la cantate qui nous occupe remontent au même concerto (pour flûte ou hautbois comme instrument soliste?) que le concerto pour clavecin BWV 1053 (vol. 127; dans l'EDITION BACHAKADEMIE, la forme primitive BWV 1053R pour hautbois et orchestre est enregistrée dans le vol. 131). Dans la sinfonie d'introduction qui remplace très bien un chœur d'entrée, Bach ajoute à l'orgue trois hautbois pour affiner encore le son. Dans l'air nº 5, il fait entrer la voix d'alto en même temps que l'orgue sur le texte *Stirb in mir* (Meurs en moi), transformant ainsi le caractère léger de sicilienne qui est celui du concerto en un chant funèbre émouvant. Entreprise osée, mais au résultat grandiose!

Un autre mouvement, l'air nº 3, combine partie chantée et orgue obligé. Il débute par les mêmes paroles que l'arioso qui le précède; entre les lignes répétant comme une devise *Gott soll allein mein Herze haben* (Que Dieu seul ait mon cœur), Bach a mis en musique sous forme récitative des textes de réflexion et d'interprétation. L'air semble reprendre le motif introduisant l'arioso, mais il a un caractère virtuose et affirmatif. L'absence de partie séparée pour l'orgue semble indiquer que Bach lui-même a joué l'orgue obligé d'après la partition, faisant ainsi preuve, à Leipzig également, de ses exceptionnelles qualités d'exécutant.

Vient ensuite, comme transition entre l'air nº 3 et le chant funèbre déjà mentionné, un récitatif en forme de prêche dont la basse fondamentale descend dans les graves de façon tout à fait perceptible. Alors que les mouvements 1 à 5 reprenaient l'invitation à aimer Dieu exprimée par le texte de l'Évangile lu ce jour-là (Matthieu 22, 34-46), ce récitatif nº 6 attire maintenant l'attention sur l'amour du prochain. Pour finir, le choral demande au Saint-Esprit sa compassion et l'aptitude à vivre en paix qui naît de l'amour divin. Voilà bien une œuvre impressionnante, tant sur le plan théologique que sur le plan musical!

*

Repos heureux, chère félicité de l'âme BWV 170

Création: pour le 28 juillet 1726
Destination: 6e dimanche après la Trinité
Texte: Georg Christian Lehms, 1711
Éditions complètes: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

Cette cantate est écrite également pour alto soliste. Elle se conforme en ceci au type de la cantata proprement dite; pour celles de ses œuvres que nous désignons par »*cantate*», Bach employait plutôt les termes de «concerto», «dialogus» ou «motetto». Une autre caractéristique de la *cantata*, c'est l'utilisation exclusive de texte «madrigal», c'est-à-dire écrit par un poète, sans aucune parole

biblique ni strophe de choral. Dans cette cantate aussi, l'orgue est utilisé comme instrument obligé. Il n'a pas cette fois un rôle concertant dans un mouvement d'entrée dynamique, mais il intervient dans les airs nº 3 et nº 5.

L'air qui constitue le troisième mouvement est d'un intérêt exceptionnel pour une raison supplémentaire. En effet, c'est deux parties solistes que Bach attribue ici à l'orgue; les deux violons et la viole jouent à l'unisson la partie grave, procédé dénommé «demi-basse» qui renonce à une basse véritable. Comme par exemple dans le célèbre air de soprano de la Passion selon saint Matthieu *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (nº 49, C'est par amour que mon Sauveur veut mourir), l'absence de basse indique le manque d'assise solide et signifie la fausseté du monde, la foi chancelante ou le détachement de toutes choses terrestres. Ici, il semble que ce soient les cœurs égarés (*verkehrten Herzen*) qui causent à Dieu de l'aversion, détruisant par là l'ordre du monde; le chromatisme expressif des parties d'orgue souligne les lamentations et les tremblements de l'homme qui en est conscient.

Dans le deuxième air (nº 5), Bach a remplacé l'orgue obligé par une flûte traversière pour une exécution ultérieure vers 1746; c'est sous cette forme que nous avons enregistré le morceau. Son caractère joyeux de gavotte fait d'abord un contraste étonnant avec le texte *Mir ekelt, mehr zu leben* (La vie me répugne); cette contradiction est à vrai dire expliquée rapidement par l'intervalle de triton démesuré au début du motif d'entrée ainsi que par l'attitude typiquement baroque qui consiste à trouver soulagement et solution dans le détachement du monde. Pourtant, on pourrait aussi s'imaginer ce mouvement dans une *cantata* profane (comme les cantates BWV 202 ou 204, vol. 62).

Le mouvement d'entrée parle de repos heureux *(vergnügte Ruh)* et de félicité de l'âme *(Seelenlust)*: dès le prélude instrumental, le rideau s'ouvre, à l'aide du hautbois d'amour, sur un paysage pastoral pacifié, plein d'harmonie et de calme s'étirant en longueur, dans lequel «les dons de la vertu ont leur demeure en moi *(Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben)*». Des deux récitatifs de cette cantate, c'est au deuxième (nº 4) que Bach a donné un accompagnement de cordes éloquent: c'est ici en effet que se produit le revirement de l'attitude purement humaine à l'amour divin.

L'office divin célébré à Leipzig le 28 juillet 1726 comprenait, en plus de ce morceau, la cantate *Ich will meinen Geist in euch geben* (Je veux mettre en vous mon esprit) de Johann Ludwig Bach qui était en fonction à Meiningen. Cette année-là, Bach joua fréquemment des œuvres de son cousin; s'était-il épuisé au cours des années précédentes? L'intérêt qu'il avait pris à composer des années de cantates complètes allait-il décroissant? La tendance à reprendre ses expériences dont nous avons parlé plus haut dirigeait-elle ses pensées vers d'autres domaines? Voilà encore bien des énigmes à résoudre pour les chercheurs.

*

Ô Dieu, ton nom est comme ta renommée BWV 171

Création: pour le 1er janvier 1729 (?)
Destination: pour la fête du Nouvel An
Texte: Johann Christian Henrici 1728; mouvement 1: psaume 48, 11; mouvement 6: strophe 2 du cantique *Jesus, nun sei gepreiset* de Johannes Hermann (1593).
Éditions complètes: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

Le jour de Nouvel An, c'est l'Évangile relatant la circoncision et le baptême de Jésus qui était lu pendant l'office (Luc 2, 21). Ce passage fait suite aux versets lus les deux premiers jours de Noël; en effet, le Nouvel An constitue certes une césure notable dans le calendrier séculier, mais pas dans l'année ecclésiastique qui commence au premier dimanche de l'Avent et suit l'histoire sacrée. Que la cantate débute cependant par le mot chanté *Gott* (Dieu), sans aucun prélude instrumental – et quelles n'auraient pas été les possibilités, étant donné la somptueuse distribution avec timbales et trompettes propre à cette fête! – ceci peut également correspondre à une intention directrice de Bach. Le texte de Picander traite bien, conformément à l'Évangile du jour, du nom de Jésus, «mon présent pour l'An nouveau» (*mein Geschenk zum neuen Jahr,* mouvement 3) et qui «sera ma première parole en cette année nouvelle (*soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen,* mouvement 4). Mais le tout premier mot de la cantate, attaqué pour ainsi dire spontanément, c'est le mot *Gott*, comme dans le psaume. Le fait que Bach ait réutilisé ce morceau vers la fin de sa vie, sous une forme nettement remaniée, dans la Messe en si mineur, pour le texte synonyme *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae* cette fois, rend l'hypothèse plausible.

La partition autographe ne dit rien sur la distribution des voix solistes dans l'air qui suit; le registre exigé permet de croire qu'il s'agissait de deux violons. Le morceau entoure la gloire du nom de Jésus d'un élan concertant comme le feraient de vastes nuages. Dans le récitatif qui vient après (nº 3), une basse d'abord peu mouvementée étaye le repos dont parle le texte.

Plus d'un fidèle participant à cet office a sans doute pensé reconnaître le morceau suivant, pour autant qu'il eût assisté au curieux défilé que les étudiants de Leipzig avaient organisé le 3 août 1725 en l'honneur du professeur de droit et de philosophie August Friedrich Müller. On avait joué ce jour-là une cantate de Bach (*Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft,* BWV 205, Rompons, pulvérisons, fracassons la caverne, vol. 63) ; l'occasion de ces réjouissances, c'était du reste la fête du saint dont le bon maître portait le nom (!) et l'auteur du texte s'appelait Picander! Le poème mythologique chantait Zéphyr et Éole, dieux des vents, auxquels plus un seul mot ne fait allusion dans la cantate du Nouvel An. Pourtant, le duo détendu entre la voix de soprano et le violon soliste ne s'accorde pas moins au nouveau texte.

Dans le récitatif qui suit, la Vox Christi encourage d'abord: «Tout ce que vous demanderez en mon nom, je le ferai *(Bittet nur in meinem Namen)*». Grâce au son du hautbois, Bach souligne avec éloquence les requêtes formulées par l'assemblée des fidèles. Le choral conclusif a la même musique que celui de la cantate du Nouvel An exécutée en 1725 *Jesu, nun sei gepreiset* BWV 41 (Ô Jésus, nous te glorifions, vol. 14). Les divertissements obligés des trompettes terminent le morceau dignement et solennellement; les sources n'indiquent pas avec précision si elles ont ouvert ainsi l'année 1729 ou une autre plus tardive.

Sólo Dios tendrá mi corazón BWV 169

Génesis: 20 de octubre de 1726
Destino: décimo octavo domingo tras de la festividad de la Santísima Trinidad
Texto: poeta desconocido. Movimiento séptimo: estrofa tercera de la canción "Ahora oramos al Espíritu Santo" ("Nun bitten wir den heiligen Geist") de Martin Luther (1524)
Ediciones completas: BG 33: 169 – NBA I/24: 61

Durante toda su vida se ocupó Bach de la música vocal – desde la composición de las cantatas BWV 150, 196, 106, 4 y 131 (probablemente compuestas ya en Arnstadt) hasta su última obra, la Misa en sí menor. A la música de instrumentos de teclado, en especial de órgano, se entrego también de modo prolongado y con semejante intensidad. A este respecto comienza la actividad compositora de Bach justo durante sus años de aprendizaje (comp. EDITION BACHAKADEMIE vol. 87 – 89) y se prolonga hasta la tercera parte del Ejercicio de piano (Clavier-Übung, vol. 101), impresa en 1739, pasando por las posteriores Diez y siete corales ("Siebzehn Choräle", vol. 99) y hasta bien adentrada la época de Leipzig.

En Leipzig, claro, no ocupaba Bach oficialmente un puesto de organista; hasta el día de hoy se cuenta con el cantor de Santo Tomás y, además, con un organista. En todo caso también en la ciudad de Leipzig hubo de tocar Bach el órgano, sobre todo en la iglesia (universitaria) de los Paulinos, donde se disponía del mejor instrumento de entonces. Repetidas veces partía de Leipzig para hacerse oír al órgano en otros lugares, en Dresde, por ejemplo, y también en Berlín. Se desplazaba además ocasionalmente para hacerse cargo de la compra o la inauguración de nuevos órganos, como fue el caso en noviembre del año 1723 en Störmthal (en relación a este acontecimiento compuso la cantata "Deseadísima fiesta de la alegría" ("Höchsterwünschtes Freudenfest", BWV 194, vol. 58) y en septiembre del año 1732 en Kassel.

Una y otra vez integró Bach el órgano en el aparato ejecutorio de sus cantatas en tanto elemento ulterior a la mera ejecución de continuo; en continuo se asignaba a los instrumentos de teclado la función de dotar de armonías a la voz del bajo instrumental ejecutada linealmente con el celo, el violín o el fagot. Ya en la cantata de elección del Consejo de Mühlhausen "Dios es mi rey" ("Gott ist mein König" BWV 71, vol. 23) del año 1708 se le asigna al órgano una parte obligada, es decir, una voz de solo. Nos encontramos con el mismo hecho en el caso de una cantata compuesta con motivo de la elección del Consejo de Leipzig ("Te damos gracias, oh Dios", orig. "Wir danken dir, Gott" BWV 29, vol. 9, de 1731). Bach no se propuso con ello intensificar el carácter festivo de la música, antes bien parece ser que el empleo de un obligado para órgano en una cantata tenía el cometido de *tantear* la capacidad expresiva del conjunto. A esta idea se entrega nuestro autor decididamente en el año de 1726. En los meses de septiembre y octubre compone nada menos que tres cantatas con sendas partes obligadas para órgano (BWV 35, 169 y 49); por lo demás estas tres cantatas (al margen de los corales concluyentes) fueron compuestas para una voz de solo, de modo que, según parece, durante esta época experimental destacó el elemento instrumental en detrimento del vocal. El mismo año, por cierto, apareció impresa la primera partita de Bach (BWV 825): también este hecho indica a todas luces la eclosión de la tendencia experimental (comp. vol. 115).

En las tres mencionadas cantatas – al contrario de lo que más tarde sucederá con la BWV 29 – no se limita la parte para órgano a una función meramente concertante dentro del correspondiente movimiento introductorio completamente instrumental. El obligado de órgano se pre-

senta también en tanto elemento instrumental en relación a la parte vocal de determinadas arias. Entre estos dos tipos de movimiento no solamente encontramos esta diferencia tan considerables en lo que atañe a la composición. Para la sinfonía inicial con obligado para órgano ya empleó Bach de un modo demostrable música concertante anterior, presumiblemente compuesta en Köthen; esto no solamente concierne a las sinfonías de otras cantatas como, por ejemplo, la BWV 52, en las que no se prescribe el órgano, sino también a otros instrumentos solistas (vol. 17). Así pues cabe sospechar el empleo de este tipo de modelos concertantes también en los movimientos de arias. Por lo que respecta a ciertas composiciones, se ha desarrollado a este respecto una fructífera discusión acerca de interesantísimos detalles del arte bachiano de la composición (por ejemplo, las dependencias entre el fragmento BWV 1059 y la cantata BWV 35 o la composición BWV 1056/2 y BWV 156/1; sobre el tema se pronuncia Joshua Rifkin en Bach-Jahrbuch 1978, pág. 140 y ss.), lo cual, a su vez, es de considerar en relación al moderno proceder a la hora de iluminar la génesis de los conciertos para cémbalo de Bach (comp. vol. 131 & 138).

Los movimientos 1 y 5 de la presente cantata se remiten al mismo concierto (¿para flauta o para oboe solo?) que el compuesto para cémbalo BWV 1053 (vol. 127; en la EDITION BACHAKADEMIE aparece la "forma primigenia" ["Urform"] BWV 1053R para oboe y orquesta en el vol. 131). En la *Sinfonía* introductoria, que puede substituir muy decentemente a un coro introductorio, añade el maestro al órgano tres oboes. En el aria número 5 deja que la voz de alto interprete junto al órgano el "Muere en mí" ("Stirb in mir"), con lo que el ligero carácter *siciliano* del concierto se convierte en una doliente canción fúnebre: ¡ atrevido efecto, mas sumamente conmovedor! Otro movimiento, a saber, el aria número 3, combina la voz cantante y el obligado de órgano. La palabras introductorias son idénticas a las del antecedente Arioso. Entre los programáticos versos del "Sólo Dios tendrá mi corazón" ("Gott soll allein mein Herze haben") repetidamente había puesto Bach música en relación a las expresiones concretas a considerar y a interpretar en forma recitativa. El aria parece incluir el motivo introductorio del arioso, mas es, en todo caso, de carácter virtuoso-afirmativo. Según parece indicar la ausencia de la voz adicional de órgano, Bach mismo, partiendo de la partitura, interpretó el obligado para órgano demostrando así en su puesto de Leipzig sus extraordinarias dotes instrumentales.

A modo de transición a la mencionada canción fúnebre sigue un recitativo con cierto carácter de sermón cuyo fundamento, la voz de bajo, efectivamente denota una intensificación de la profundidad. Si los movimientos del uno al cinco ilustran la exhortación de la lectura evangélica del día (San Mateo 22, 34-46), que no consiste sino en amar a Dios, el recitativo número 6 se centra en el tema del amor al prójimo. Finalmente se ruega en el coral al Espíritu Santo misericordia, de modo que el amor divino propicie la paz. He aquí, en fin, una obra impresionante tanto desde el punto de vista teológico como musical.

*

Placentera calma, amable regocijo del alma BWV 170

Génesis: para el 28 de julio de 1726
Destino: 6° domingo después de la festividad de la Santísima Trinidad
Texto: Georg Christian Lehms, 1711
Ediciones completas: BG 33: 195 – NBA I/17.2: 61

También esta cantata fue compuesta para alto solo, siguiendo el modelo de la *cantata* propiamente dicha. Estas composiciones que llamamos *cantatas* fueron denominadas por Bach mismo "concerto", "dialogus" o bien "motetto". Otra característica de la *cantata* es el empleo exclusivo de textos en forma de versos ("madrigales") y, por ende, la ausencia de citas evangélicas y estrofas corales. También en el caso de esta "cantata" se sirve Bach del órgano con parte obligada. Como quiera que sea, en este caso no desempeña el órgano la función concertante en un vigoroso movimiento introductorio, sino en las arias número 3 y 5.

El aria, que ocupa aquí el tercer lugar, no es solamente por este hecho un movimiento notabilísimo. Bach asigna al órgano simultáneamente dos voces de solo; ambos violines y la viola interpretan a unísono la voz baja, un modo de proceder en el que se renuncia al bajo propiamente dicho y que se denomina *bassetto* ("Bassettchen"). De modo semejante que en el caso del aria para soprano "Por amor quiere morir mi Salvador" ("Aus Liebe will mein Heiland sterben", número 49) de la Pasión Según San Mateo, la ausencia del bajo denota la ausencia misma de un firme fundamento, es decir, denota la falsedad del mundo, la vacilación de la fe o incluso el desprendimiento de las cosas terrenas. En el caso de la presente aria, diríase que los "corazones perversos" ("verkehrten Herzen") socaven el orden del mundo por ser detestables a Dios; el expresivo cromatismo de las voces de órgano subraya las lamentaciones y el temor que este estado causa a la cristiandad.

En la segunda aria (número 5) substituyó Bach con motivo de una ulterior representación hacia el año de 1746 el obligado de órgano por una flauta travesera; en esta misma forma se ejecuta la pieza en la presente grabación. El alegre carácter de gavota parece encontrarse inicialmente en extraña contradicción con el texto "Me repugna seguir viviendo así" ("Mir ekelt, mehr zu leben"); el abismal intervalo de trítono al principio del motivo introductorio así como el *gestus* típicamente barroco – así como el encontrar alivio en el retiro del mundo – explican sin demás complicaciones el fenómeno subyacente a semejante contradicción. No obstante imaginamos que este movimiento también hubiera pudido formar parte de una "cantata" profana (por ejemplo, de las cantata BWV 202 o 204, vol. 62).

De "Placentera calma" y "amable regocijo del alma" ("Vergnügter Ruh", "Seelenlust") trata el movimiento introductorio: ya en el preludio instrumental se extiende la vista – con ayuda del *oboe d'amore* – por un placentero paisaje pastoril pleno de armonía y distendida calma en el que los "dones de virtud dejaré morar en mi corazón ("Tugendgaben in meinem Herzen Wohnung haben"). De entre ambos recitativos de esta cantata ha conferido Bach al segundo (número 4) carácter subordinado con acompañamiento de instrumentos de arco: la perspectiva pasa aquí del amor meramente humano al amor divino.

Junto a ésta se interpretó el día 28 de julio de 1726 en el oficio de Leipzig la cantata "En vosotros mi espíritu entregar quiero" ("Ich will meinen Geist in euch geben") de Johann Ludwig Bach, quien desempeñaba su cargo en la ciudad de Meiningen. Representó Bach frecuentemente durante el mencionado año composiciones de este primo suyo... ¿Aaso había trabajado nuestro compositor el año precedente hasta quedarse exhausto? ¿Acaso menguó su interés de componer un ciclo anual completo de cantatas? ¿Acaso su inclinación a experimentar – como quedó referido con motivo de la cantata más arriba tratada – desvió su atención a otros terrenos? La investigación se encuentra aquí, justamente, ante no pocas incógnitas.

Dios, como tu nombre es tu fama BWV 171

Génesis: primero de enero de 1729 (?)
Destino: para la festividad de Año Nuevo
Texto: Johann Christian Henrici 1728. Movimiento primero: Salmo 48, 11. Movimiento sexto: estrofa segunda de la canción "Jesús, alabado ahora sea" ("Jesus, nun sei gepreiset") de Johannes Hermann (1593)
Ediciones completas: BG 35: 3 – NBA I/4: 133

El día de Año Nuevo se leía en el oficio el pasaje evangélico referido a la puesta de nombre y circuncisión de Jesús (San Lucas 2, 21). Este pasaje prosigue aquellos otros leídos con motivo de la festividad de Navidad y el día siguiente. El día de Año Nuevo suponía en verdad una destacada cesura en el calendario profano, más en el calendario eclesiástico, basado éste en la historia de la salvación (que comienza el primer día de Adviento). El que la cantata, no obstante, comience sin ningún tipo de preludio instrumental (¡mas qué ocasión hubiera habido para ello a decir del espléndido reparto con timbales y trompetas!), sino entonándose la palabra "Dios", bien pudiera responder a una intención de principios del mismo Bach. He aquí que el texto de Picander trata, siguiendo el Evangelio, del nombre de Jesús, esto es, "mi regalo en Año Nuevo" ("mein Geschenk zum neuen Jahr", final del movimiento tercero) y – seguimos leyendo – "la primera palabra que en el año nuevo pronuncie" ("soll mein erstes Wort in dem neuen Jahre heißen", principio movimiento cuarto). En todo caso, es digno de mención que la primera palabra con la que espontáneamente empiece la cantata sea, según el salmista, "Dios". El que Bach volviera a emplear esta composición de forma considerablemente reelaborada hacia el final de su vida (en la Misa en sí menor y con un texto comparable: "Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae") confiere cierta plausibilidad a esta suposición.

La partitura autógrafa no se pronuncia acerca del reparto de las voces de solo de la subsiguiente aria – la envergadura tonal parece indicar dos violines que a modo de nimbos y con vigor concertante ponen marco a la gloria del nombre de Jesús. En el recitativo siguiente (número 3) subraya un bajo inicialmente poco dinámico la calma tratada en el mismo texto.

Les resultará conocida la siguiente pieza a algunos asistentes al oficio que hayan presenciado el curioso atavío con el que los estudiantes de Leipzig homenajearon al docente de derecho y filosofía August Friedrich Müller el día 3 de agosto de 1725. La música que se interpretó fue una cantata de Bach ("Romped, reventad, destrozad la caverna", orig. "Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft!" BWV 205, vol. 63). ¡El motivo de esta celebración, por cierto, no fue sino la onomástica del *Magister*, mientras que el autor del texto no es otro que el mismo Picander! Se cantó el tema mitologizante de Céfiro y Eolo, los dioses del viento, lo cual en nada se evoca en la cantata de Año Nuevo. Sea como sea, en absoluto basta al nuevo texto el relajado dueto de soprano y solo de violín.

Exhorta primeramente la vox Christi en el siguiente recitativo: "Pedid sólo en mi nombre" ("Bittet nur in meinem Namen"). Los ruegos de la comunidad de los fieles son expresivamente puestos de relieve por Bach con el sonido de los oboes. La música del coral final es idéntica a la cantata de Año Nuevo interpretada igualmente el año de 1725: "Sea Jesús alabado" ("Jesu, nun sei gepreiset", BWV 41, vol. 14). Los interludios obligados de las trompetas concluyen la composición de modo digno y festivo. El que se iniciara así el año de 1729 o bien un año posterior es cosa que no aclaran las fuentes.

Vol. 52

Kantaten • Cantatas

BWV 172-175

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 172, 173), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 174, 175)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 172)

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 172: März/April 1975. BWV 173: September 1976 / Januar/April 1977. BWV 174: Februar/Juli 1984.
BWV 175: Mai/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, Alison Dobson-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo & Associates, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten *BWV 172 (16‘41)*

Resound now, ye lyrics, ring out now, ye lyres • Résonnez, cantiques, retentissez, cordes! • Resonad vuestros cánticos

Eva Csapò – soprano • Doris Soffel – alto • Adalbert Kraus – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz – Tromba • Karl-Heinz Peinecke – Timpani • Hermann Herder – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo • Joachim Eichhorn – Organo

Erhöhtes Fleisch und Blut *BWV 173 (15’43)*

Exalted flesh and blood • Précieux sang et chair • Elevada carne y sangre

Judith Beckmann – soprano • Helen Watts – alto • Adalbert Kraus – tenore • Niklaus Tüller – basso • Gunther Pohl, Sibylle Keller-Sanwald, András Adorján – Flauto • Reinhard Werner – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Marie-Luise Mündlein – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte *BWV 174 (22:14)*

I love the Almighty with all of my spirit • J‘aime le Très-Haut avec ferveur • Al Altísimo amo con toda mi alma

Julia Hamari – alto • Aldo Baldin – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Hannes & Wolfgang Läubin – Corno • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Christoph Carl – Fagotto • Georg Egger, Nicolay Marangozov, Radboud Oomens – Violino • Micha Rothenberger, Jutta Flitsch, Roman Zuber – Viola • Stefan Trauer, Elizabeth Ramsay, Barbara Haupt-Brauckmann – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Er rufet seinen Schafen mit Namen *BWV 175 (15:34)*

He calleth his own sheep by name then • Il appelle ses brebis par leur nom • El llama a sus ovejas por sus nombres

Carolyn Watkinson – alto • Peter Schreier – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Bernhard Schmid, Friedemann Immer – Tromba • Hartmut Strebel, Barbara Schlenker, Christine Rettich - Flauto dolce • Walter Forchert – Violino • Martin Ostertag – Violoncello piccolo • Helmut Veihelmann – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 172) • Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 174)

HELMUTH RILLING

BWV 172 **„Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten“** 16:41

No. 1	Coro:	Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten	1	4:11
	Tromba I-III, Timpani, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Wer mich liebet, der wird mein Wort halten	2	0:55
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Heiligste Dreieinigkeit	3	1:58
	Tromba I-III, Timpani, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (T):	O Seelenparadies	4	4:32
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso,Cembalo			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Komm, laß mich nicht länger warten	5	3:36
	Organo obligato			
No. 6	Choral:	Von Gott kömmt mir ein Freudenschein	6	1:29
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 173 **„Erhöhtes Fleisch und Blut“** 15:43

No. 1	Recitativo (T):	Erhöhtes Fleisch und Blut	7	0:42
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (T):	Ein geheiligtes Gemüte	8	4:50
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Gott will, o! ihr Menschenkinder	9	1:47
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (Duetto B, S):	So hat Gott die Welt geliebt	10	4:28
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (S, T):	Unendlichster, den man doch Vater nennt	11	1:21
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Coro:	Rühre, Höchster, unsern Geist	12	2:35
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 174 **„Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“** 22:14

No. 1	Sinfonia		13	6:28
	Corno I+II; Oboe I+II, Oboe da caccia; Violino I-III, Viola I-III, Violoncello I-III; Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (A):	Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte	14	8:20
	Oboe I+II, Violoncello, Cembalo			
No. 3	Recitativo (T):	O! Liebe, welche keiner gleich	15	1:30
	3 Violini in unisono, 3 Viole in unisono, 3 Violoncelli in unisono; Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Greifet zu!	16	4:08
	Violino + Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	17	1:48
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+ II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 175 **„Er rufet seinen Schafen mit Namen“** 15:34

No. 1	Recitativo (T):	Er rufet seinen Schafen mit Namen	18	0:26
	Flauto dolce I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (A):	Komm, leite mich	19	4:05
	Flauto dolce I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (T):	Wo find ich dich	20	0:33
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (T):	Es dünket mich, ich seh dich kommen	21	3:21
	Violoncello piccolo, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Recitativo (A, B):	Sie vernahmen aber nicht	22	1:16
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria (B):	Öffnet euch, ihr beiden Ohren	23	3:55
	Tromba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Nun, werter Geist, ich folge dir	24	1:58
	Flauto dolce I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			

Total Time BWV 172-175 70:12

BWV 172

1. Coro

Erschallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!
O seligste Zeiten!
Gott will sich die Seelen zu Tempeln bereiten.

2. Recitativo

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.

3. Aria

Heiligste Dreieinigkeit,
Großer Gott der Ehren,
Komm doch, in der Gnadenzeit
Bei uns einzukehren;
Komm doch in die Herzenshütten,
Sind sie gleich gering und klein;
Komm und laß dich doch erbitten,
Komm und kehre bei uns ein!

4. Aria

O Seelenparadies,
Das Gottes Geist durchwehet,
Der bei der Schöpfung blies,
Der Geist, der nie vergehet.
Auf, auf, bereite dich,
Der Tröster nahet sich.

1. Chorus 1

Resound now, ye lyrics, ring out now, ye lyrics!
O happiest hours!
God shall all the souls to his temples now gather.

2. Recitative 2

He who loves me will keep my commandments, and my Father will then love him, and we unto him will journey and with him make our dwelling.

3. Aria 3

O most Holy Trinity,
Mighty God of honor,
Come still in this time of grace,
Make with us thy sojourn,
Come still unto our heart's shelters,
Be they e'er so poor and small,
Come and yield to our entreaty,
Come and sojourn with us here!

4. Aria 4

O paradise of souls,
Through which God's Spirit wafteth,
Who at creation blew,
The Spirit ever present;
Rise, rise, prepare thyself,
Thy Comforter is near.

1. Chœur

Résonnez, cantiques, retentissez, cordes!
Ô temps bienheureux!
Dieu veut former les âmes pour en faire ses temples.

2. Récitatif

Celui qui m'aime gardera ma parole, et mon Père l'aimera; nous viendrons à lui, et nous ferons notre demeure auprès de lui.

3. Air

Très sainte Trinité,
Grand Dieu de gloire,
Viens, en ce temps de grâce,
Descendre sur nous,
Viens dans nos cœurs,
Aussi modestes et petits soient-ils
Viens et exauce nos prières,
Viens et habite en nous!

4. Air

Ô paradis de l'âme
Que l'esprit de Dieu anime,
Celui qui souffla lors de la Création,
L'esprit qui jamais ne meurt;
Allons, allons, prépare-toi.
Le Consolateur approche.

1. Coro

¡Resonad vuestros cánticos, tocad vuestra liras!
¡Oh tiempo bienaventurado!
Dios quiere hacer de las almas sus templos.

2. Recitativo

El que me ama, hace caso de mi palabra, y mi Padre lo amará; y mi Padre y yo vendremos a vivir con él.

3. Aria

¡Santísima Trinidad,
Gran Dios de gloria,
Ven, en este tiempo de gracia,
Desciende sobre nosotros;
Ven a la morada de nuestros corazones,
Tan modestos y pequeños,
Ven y permite nuestro ruego,
Ven y habita con nosotros!

4. Aria

Oh paraíso del alma,
A través del cual, el espíritu de Dios,
Sopla desde la creación,
El espíritu, que jamás se extingue;
Vamos, vamos prepárate,
El Consolador se aproxima.

5. Aria

Anima (Seele)
Komm, laß mich nicht länger warten,
Komm, du sanfter Himmelswind,
Wehe durch den Herzensgarten!
Spiritus sanctus (Heiliger Geist)
Ich erquicke dich, mein Kind.
Anima
Liebste Liebe, die so süße,
Aller Wollust Überfluß!
Ich vergeh, wenn ich dich misse.
Spiritus sanctus
Nimm von mir den Gnadenkuß.
Anima
Sei im Glauben mir willkommen,
Höchste Liebe, komm herein!
Du hast mir das Herz genommen.
Spiritus sanctus
Ich bin dein, und du bist mein!

5. Aria 5

(Soul)
Come, make me no longer tarry,
Come, thou gentle heav'nly wind,
Waft now through the spirit's garden!
(Holy Ghost)
I'll enliven thee, my child.
(Soul)
Dearest love, thou so charming,
Of all joy abundant store,
I shall die if I not have thee.
(Holy Ghost)
Take from me the kiss of grace.
(Soul)
Come to me in faith most welcome,
Love most precious, come to me!
Thou from me my heart hast stolen.
(Holy Ghost)
I am thine, and thou art mine!

6. Choral

Von Gott kömmt mir ein Freudenschein,
Wenn du mit deinem Äugelein
Mich freundlich tust anblicken.
O Herr Jesu, mein trautes Gut,
Dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut
Mich innerlich erquicken:
Nimm mich freundlich
In deine Arme, daß ich warme werd von Gnaden:
Auf dein Wort komm ich geladen.

6. Chorale 6

From God to me comes joyful light,
When thou with thine own precious eye
With kindness dost regard me.
O Lord Jesus, my trusted good,
Thy word, thy soul, thy flesh and blood
Me inwardly enliven:
Take me kindly
In thine arms now, make me warm now with thy favor:
To thy word I come invited.

5. Air

Âme
Viens, ne me fais pas attendre plus longtemps,
Viens, douce brise céleste,
Souffle dans le jardin de mon cœur!
Saint Esprit
Je te ranime, mon enfant.
Âme
Amour le plus cher,
Douce profusion de volupté,
Je meurs car je ne peux me passer de toi.
Saint Esprit
Prends le baiser de la grâce que je te donne.
Âme
Sois le bienvenu de ma foi,
Amour suprême, pénètre en moi!
Tu as conquis mon cœur.
Saint Esprit
Je suis tien et tu es mienne!

6. Choral

Une lueur de joie me vient de Dieu
Lorsque tu me regardes aimablement
De ton regard charmant.
Ô Seigneur Jésus, mon bien intime,
Ta parole, ton esprit, ton corps et ton sang
Réconfortent mon âme:
Prends-moi tendrement
Dans tes bras que ta grâce me réchauffe:
J'accours sur l'invitation de ta parole.

5. Aria

Alma
¡Ven, no me hagas esperar tanto,
Ven, dulce brisa celestial,
Sopla sobre el jardín de los corazones!
Espíritu Santo
Yo te reanimo, mi niño,
Alma
Querido amor, tan dulce,
Fuente permanente de placer,
Yo expiro si estoy privado de ti.
Espíritu Santo
Recibe de mí el beso de la gracia.
Alma
¡Dadme la bienvenida en la Fe,
Amor supremo, entra en mí!
Tú has conquistado mi corazón.
Espíritu Santo
¡Yo soy tuyo y tú eres mía!

6. Coral

Me llega de Dios una luz alegre,
Cuando con tus ojos,
Me miras amablemente.
Oh Jesús, mi querido bien,
Tu palabra, Tu espíritu, Tu cuerpo y sangre,
Me confortan profundamente:
Acéptame, tiernamente
En tus brazos, para que me ampare Tu Gracia:
Acudiré a Tu llamado.

BWV 173

1. Recitativo

Erhöhtes Fleisch und Blut,
Das Gott selbst an sich nimmt,
Dem er schon hier auf Erden
Ein himmlisch Heil bestimmt,
Des Höchsten Kind zu werden,
Erhöhtes Fleisch und Blut!

2. Aria

Ein geheiligtes Gemüte
Sieht und schmecket Gottes Güte.
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Gottes Treue auszubreiten!

3. Aria

Gott will, o! ihr Menschenkinder,
An euch große Dinge tun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei diesem Glücke
Und so heilger Freude ruhn.

4. Aria

Baß
So hat Gott die Welt geliebt,
Sein Erbarmen
Hilft uns Armen,
Daß er seinen Sohn uns gibt,

1. Recitative

Exalted flesh and blood,
Which God himself accepts,
Which he on earth already
Assigns a heav'nly bliss,
As God's own child transformed now,
Exalted flesh and blood!

2. Aria

A redeemed and hallowed spirit
Sees and savors God's own kindness.
Praising, singing, tune your lyres,
God's devotion tell the nations!

3. Aria

God shall, O ye mortal children,
For you mighty things achieve.
Mouth and spirit, ear and vision
Cannot now amidst such fortune
And such holy joy keep still.

4. Aria

Bass
For hath God the world so loved,
So his mercy
Helps us poor ones,
That he gives to us his Son,

1. Récitatif

Précieux sang et chair,
Forme que Dieu lui-même adopte,
À laquelle il destine ici-bas déjà
Un salut céleste
De devenir l'enfant du Très-Haut,
Précieux sang et chair!

2. Air

Un cœur sanctifié
Voit et ressent la bonté de Dieu.
Chantez, accordez vos violons pour glorifier
Et répandre la constance fidèle de Dieu!

3. Air

Ô êtres humains, Dieu veut faire
De grandes choses en vous.
    Ni la bouche ni le cœur ni les oreilles ni les yeux
    Ne sauraient rester au repos
    Devant ce grand bonheur et cette joie aussi sainte.

4. Air

Basse
Dieu a tant aimé le monde
Qu'il nous vint en aide, à nous, pauvres pécheurs
De par sa miséricorde
Et nous donna son fils

1. Recitativo

Elevada carne y sangre
Que Dios mismo en sí toma
Pues que a El ya aquí, en la tierra,
La salvación del cielo determina
Convertirse en el excelso niño,
¡Elevada carne y sangre!

2. Aria

Una beata alma
Percibe y siente la bondad de Dios.
¡Alabad, cantad, templad las cuerdas,
Anunciad la fidelidad de Dios!

3. Aria

Dios en vosotros, quiere
Oh humanos, hacer portentos
    Boca y corazón, oído y vista
    Por esta alegría y santo gozo
    No pueden reposar.

4. Aria

Bajo
Así ha amado Dios al mundo,
Con Su misericordia
A lo pobres nos asiste
Dándonos a Su Hijo

Gnadengaben zu genießen,
Die wie reiche Ströme fließen.
Sopran
Sein verneuter Gnadenbund
Ist geschäftig
Und wird kräftig
In der Menschen Herz und Mund,
Daß sein Geist zu seiner Ehre
Gläubig zu ihm rufen lehre.
Beide
Nun wir lassen unsre Pflicht
Opfer bringen,
Dankend singen,
Da sein offenbartes Licht
Sich zu seinen Kindern neiget
Und sich ihnen kräftig zeiget.

Gracious blessings for our pleasure,
Which like fertile streams are flowing.
Soprano
His New Testament of grace
Is effective
And has power
In the human heart and voice,
That his Spirit for his honor
Teach them faithfully to call him.
Both
Now we'll let our duty bound
Bring its off'ring,
Grateful singing;
For his light, made manifest,
Now is to his children bending
And to them appeareth clearly.

5. Recitativo

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

5. Recitative 11

O infinite, whom yet we Father call,
We would to turn our hearts as off'rings bring thee;
From these our breasts, which full with worship burn,
Shall rise our sighing's fire, to heaven soaring.

6. Coro

Rühre, Höchster, unsern Geist,
Daß des höchsten Geistes Gaben
Ihre Würkung in uns haben!
Da dein Sohn uns beten heißt,
Wird es durch die Wolken dringen
Und Erhörung auf uns bringen.

6. Chorus 12

Stir, Almighty, now our souls,
That the Holy Spirit's blessings
Their effect within us work now!
As thy Son did bid us pray,
Will it through the clouds come bursting
And give ear to our petition.

Nous faisant jouir des dons de sa grâce
Qui coulent à profusion et en flots abondants.
Soprano
Son alliance de grâce renouvelée
Est activée,
Elle affermira
Le cœur et la bouche de l'homme
Afin que son esprit apprenne
À l'implorer dans la foi pour sa gloire.
Les deux
Notre devoir est à présent
De faire une offrande,
D'entonner des chants de grâces,
Car sa lumière révélatrice
Se penche sur ses enfants
Et se révèle à eux dans tout son éclat.

Y gracias sobre nosotros derramando
Cual caudalosa corriente.
Soprano
Su renovada alianza de la Gracia
Presente está
Y fortalécenos
A los humanos corazón y boca
Pues que Su Espíritu para Su honor
A invocarlos con fe nos enseña.
Ambos
Ahora cumplamos nuestro deber
Haciendo una ofrenda,
Entonar un cántico de gracias
Para que Su revelada Luz
A sus hijos se incline
Y se les muestre portentosa.

5. Récitatif

Òtre infiniment grand que pourtant l'on appelle Père,
Nous voulons t'offrir notre cour en offrande.
Que la ferveur de nos soupirs s'élève vers le ciel
De notre poitrine brûlante de dévotion.

5. Recitativo

Infinito a quien Padre nombramos
Como ofrenda traerte deseamos el corazón.
Que el fervor de nuestos suspiros,
De nuestro pecho de devoción pleno al cielo ascienda.

6. Chœur

Ô Très-Haut, éprouve notre esprit
Afin que les dons de l'Esprit Suprême
Agissent en nous!
Puisque ton fils nous ordonne de prier,
Nos prières perceront les nuages
Et seront exaucées.

6. Coro

¡Apacigua, Altísimo, nuestro espíritu,
Que los dones del Altísimo Espíritu
En nosotros Sus efectos surtan!
Así como Tu Hijo nos dijo que oráramos
A través de las nubes irá
Y clemencia nos traerá.

BWV 174

1. Sinfonia

2. Aria

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,
Er hat mich auch am höchsten lieb.
Gott allein
Soll der Schatz der Seelen sein,
Da hab ich die ewige Quelle der Güte.

3. Recitativo

O! Liebe, welcher keine gleich!
O! unschätzbares Lösegeld!
Der Vater hat des Kindes Leben
Vor Sünder in den Tod gegeben
Und alle, die das Himmelreich
Verscherzet und verloren,
Zur Seligkeit erkoren.
Also hat Gott die Welt geliebt!
Mein Herz, das merke dir
Und stärke dich mit diesen Worten;
Vor diesem mächtigen Panier
Erzittern selbst die Höllenpforten.

4. Aria

Greifet zu,
Faßt das Heil, ihr Glaubenshände!
Jesus gibt sein Himmelreich
Und verlangt nur das von euch:
Gläubt getreu bis an das Ende!

1. Sinfonia 13

2. Aria 14

I love the Almighty with all of my spirit,
He holds me, too, exceeding clear.
God alone
Shall all soul's true treasure be,
Where I have forever a wellspring of kindness.

3. Recitative 15

What love this, which to none is like!
O what a priceless ransom this!
The Father hath his child's own life now
For sinners up to death delivered
And all those who did paradise
Make light of and then lost it
To blessedness elected.
For so hath God the world now loved!
My heart, remember this
And in these words receive thy comfort;
Before this mighty banner's sign
Now tremble even hell's own portals.

4. Aria 16

Take it now,
Clasp your hope, ye hands which trust him!
Jesus gives his paradise
And requires but this of you:
Keep your faith until the finish!

1. Sinfonie

2. Air

J'aime le Très-Haut avec ferveur,
Lui aussi m'aime de tout son amour.
Que Dieu seul soit le trésor de l'âme,
Car c'est alors que je posséderai la source éternelle
de la bonté.

3. Récitatif

Ô amour sans pareil!
Ô rançon inestimable!
Le Père a livré l'enfant
À la mort pour les pécheurs
Et a élu à la félicité
Tous ceux qui avaient perdu de par leur faute
Le royaume des cieux.
Dieu a tant aimé le monde!
Ô mon cœur, souviens-toi de ceci
Et fortifie-toi avec ces paroles:
Devant cette puissante bannière,
Même les portes de l'enfer se mettent à trembler.

4. Air

Ne vous faites pas prier,
Saisissez le salut de vos mains, croyants!
Jésus vous donne son royaume céleste
Et n'exige de vous qu'une chose:
Croyez fidèlement jusqu'à la fin!

1. Sinfonía

2. Aria

Al Altísimo amo con toda mi alma
Y El con todo Su amor me ama.
Solo Dios
Ha de ser el tesoro del alma
Pues así la fuente eterna de la bondad poseo.

3. Recitativo

¡Oh amor que ningún amor iguala!
¡Oh preciosísimo rescate!
El Padre la vida del Hijo
Por los pecadores a la muerte ha dado
Y todos aquellos que el Reino de los Cielos
Por locura han perdido
A la beatitud ha alzado.
¡Así Dios al mundo ha amado!
Hazte cuenta de ello, corazón mío,
Y fortalécete con estas palabras.
Ante esta bandera poderosa
Hasta las puertas del infierno tiemblan.

4. Aria

¡Asid,
Tomad la salvación, manos de la fe!
Jesús Su Reino de los Cielos da
Y tan sólo esto de vosotros exige:
¡Creed fielmente hasta el final!

5. Choral

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr,
Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern
Mit deiner Hülf und Gnaden.
Die ganze Welt erfreut mich nicht,
Nach Himml und Erden frag ich nicht,
Wenn ich dich nur kann haben.
Únd wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
So bist du doch mein Zuversicht,
Mein Heil und meines Herzens Trost,
Der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ,
Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
In Schanden laß mich nimmermehr!

5. Chorale 17

My heart doth love thee so, O Lord.
I pray, stand not from me afar
With thy support and mercy.
The whole world gives not joy to me,
For sky and earth my quest is not,
If can only have thee.
And even if my heart should break,
Yet thou art still my confidence,
My Savior and my heart's true hope,
Who me through his blood hath redeemed.
Lord Jesus Christ,
My God and Lord, my God and Lord,
To scorn now put me nevermore!

BWV 175

1. Recitativo

Er rufet seinen Schafen mit Namen und führet sie hinaus.

1. Recitative 18

He calleth his own sheep by name then and leadeth them outside.

2. Aria

Komm, leite mich,
Es sehnet sich
Mein Geist auf grüner Weide!
Mein Herze schmacht',
Ächzt Tag und Nacht,
Mein Hirte, meine Freude.

2. Aria 19

Come, lead me out,
With longing doth
My soul desire green pasture!
My heart doth yearn,
Sigh day and night,
My shepherd, thou my pleasure.

5. Choral

Je t'ai aimé de tout mon cœur, ô Seigneur,
Je te prie de ne pas me refuser
Ton aide et tes grâces.
Je ne trouve aucun plaisir dans ce monde,
Je ne demande pas le paradis sur terre
Si seulement je puis t'avoir avec moi.
Même si mon cœur se brise,
Tu es mon ferme espoir,
Mon salut et le réconfort de mon cœur,
Celui qui m'a racheté par son sang.
Seigneur Jésus-Christ,
Mon Dieu et Seigneur, mon Dieu et Seigneur,
Ne me laisse jamais plus dans l'ignominie!

1. Récitatif

Il appelle ses brebis par leur nom et il les conduit dehors.

2. Air

Viens, conduis-moi,
Mon âme aspire
Aux verts pâturages!
Mon cour languit,
Gémit jour et nuit
Ô mon berger, ma joie!

5. Coral

De corazón Te amo, oh Señor,
Te ruego que de mí no Te apartes
Con Tu auxilio y Gracia.
El mundo entero no me contenta,
Ni el cielo ni la tierra me importan,
Sino sólo a Ti poder tenerte.
Y aunque el corazón se me parta
No dejarás de ser mi confianza,
Mi salvación y el consuelo del corazón,
Quién con Su sangre me ha salvado.
Señor Jesucristo,
Dios mío y Señor mío, Dios mío y Señor mío
¡No me dejes caer en infamia!

1. Recitativo

El llama a sus ovejas por sus nombres
y las conduce afuera.

2. Aria

¡Ven, guíame,
Mi espíritu siente nostalgia
Del verde prado!
Mi corazón languidece,
Gime día y noche,
Pastor mío, mi alegría.

3. Recitativo

Wo find ich dich?
Ach, wo bist du verborgen?
O! Zeige dich mir bald!
Ich sehne mich.
Brich an, erwünschter Morgen!

4. Aria

Es dünket mich, ich seh dich kommen,
Du gehst zur rechten Türe ein.
Du wirst im Glauben aufgenommen
Und mußt der wahre Hirte sein.
Ich kenne deine holde Stimme,
Die voller Lieb und Sanftmut ist,
Daß ich im Geist darob ergrimme,
Wer zweifelt, daß du Heiland seist.

5. Recitativo

Alt
Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen gesaget hatte.

Baß
Ach ja! Wir Menschen sind oftmals den Tauben zu vergleichen:
Wenn die verblendete Vernunft nicht weiß, was er gesaget hatte.
O! Törin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,

Daß es zu deinem Heil geschicht.

3. Recitative 20

Where art thou then?
Ah, where art thou noe hidden?
Oh! To me soon appear!
I long for thee.
Break forth, o welcome morning!

4. Aria 21

It seems to me, I see thee coming,
Thou com'st through the proper door.
Thou art by faith received amongst us
And must then our true shepherd be.
I recognize thy voice so graceful,
So full of love and gentleness,
That in my soul I'm moved to anger
At doubters that thou Savior art.

5. Recitative 22

Alto
They, however, did not see what it was that he with this had been saying to them.

Bass
Ah, yes! We mortals are often to deaf men to be likened:

Whenever blinded reason fail to grasp what he hath spoken to it.
Oh! Folly, mark it well when Jesus to thee speaks.

It is for thy salvation done.

3. Récitatif

Où pourrais-je te trouver?
Ah, où te caches-tu?
Oh! Parais bien vite à mes yeux!
Je me languis de toi.
Lève-toi, matin tant attendu!

4. Air

Il me semble te voir venir,
Tu passes par la bonne porte.
Tu es admis car on te fait confiance
Tu dois donc être le vrai berger.
Je reconnais ta voix gracieuse,
Remplie d'amour et de douceur;
Aussi ma colère s'enflamme
Sur ceux qui doutent que tu sois le Sauveur.

5. Récitatif

Alto
Mais ils ne comprirent pas ce qu'il avait dit.

Basse
Hélas! Nous les humains, nous sommes souvent comparables aux sourds:
Lorsque la raison aveugle ne comprend pas ce qu'il avait dit.
Ô! Insensée, prends donc conscience que lorsque Jésus s'adresse à toi,
C'est pour ton salut.

3. Recitativo

¿Dónde te encontraré?
Ay, ¿Dónde estás oculto?
¡Oh! ¡Muéstrate pronto!
Siento nostalgia.
¡Despunta, mañana anhelada!

4. Aria

Me parece verte venir,
Tú entras por la puerta verdadera.
Con fe eres recibido
Y debes ser el verdadero pastor.
Conozco tu benigna voz,
Tan llena de amor y ternura,
Que mi espíritu se irrita
Con quien duda que Tú seas el Salvador.

5. Recitativo

Contralto
Pero ellos no entendieron lo que les quería decir.

Bajo
¡Ay, sí! Nosotros, los hombres, a menudo nos parecemos a los sordos:
Cuando la razón ofuscada no entiende, lo que Él ha querido decir.
¡Oh! Insensata, debes darte cuenta, que cuando Jesús habla contigo,
Es para tu salvación.

6. Aria

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,
Jesus hat euch zugeschworen,
Daß er Teufel, Tod erlegt.
Gnade, Gnüge, volles Leben
Will er allen Christen geben,
Wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt.

6. Aria 23

Open ye both ears and listen,
Jesus' oath is our assurance
That he devil, death hath slain.
Blessing, plenty, life abundant
Shall he give to ev'ry Christian
Who obeys, his cross doth bear.

7. Choral

Nun, werter Geist, ich folge dir;
Hilf, daß ich suche für und für
Nach deinem Wort ein ander Leben,
Das du mir willt aus Gnaden geben.
Dein Wort ist ja der Morgenstern,
Der herrlich leuchtet nah und fern.
Drum will ich, die mich anders lehren,
In Ewigkeit, mein Gott, nicht hören.

Alleluja, alleluja!

7. Chorale 24

Now, spirit dear, I'll follow thee;
Help me to seek our more and more
At thine own word a new existence,
One thou wouldst give me of thy mercy.
Thy word is, yea, the morning star,
Whose glory shineth near and far.
And I'll to those who would deceive me
Eternally, my God, not listen.

Alleluia, alleluia!

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

Ouvrez bien vos deux oreilles,
Jésus vous a promis
D'exterminer le diable et la mort.
La grâce, le contentement et la plénitude de la vie,
C'est ce qu'il veut donner à tous les chrétiens
Et à celui qui le suit et qui portera sa croix à son exemple.

6. Aria

Ábranse; ambos oídos,
Jesús les ha asegurado
Que vencerá al demonio, a la muerte.
Bendición, satisfacción, vida plena
Quiere dar a todos los cristianos,
Quien le siga, su cruz llevará tras Él.

7. Choral

Cher esprit, je te suis à présent;
Aide-moi à chercher incessamment
Selon ta parole, une autre vie
Que tu m'accorderas en signe de grâce.
Ta parole est l'étoile du berger
Qui resplendit de tous ses éclats de près comme de loin.
Voilà pourquoi je veux à tout jamais
Me détourner de ceux qui m'enseignent d'autres doctrines, mon Dieu.
Alléluia, alléluia!

7. Coral

Así pues, preciado Espíritu, te sigo;
Ayúdame a buscar siempre,
Una vida distinta, según tu palabra,
La que por Tu gracia me concederás.
Tu palabra es como el lucero del alba
Cuyo esplendor brilla por doquier.
Por eso, a los que me enseñan otra cosa
Jamás los escucharé, mi Dios.

¡Aleluya, aleluya!

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.

Das 1950 in erster Auflage erschienene Bach-Werke-Verzeichnis Wolfgang Schmieders (BWV) folgt in der Aufzählung der einzelnen Stücke jener Systematik, die die 1850 gegründete Bach-Gesellschaft ihrer Bach-Gesamtausgabe zugrundegelegt hatte. Innerhalb der einzelnen Werkgruppen wiederum gibt es Ordnungskriterien unterschiedlicher Qualität; eher zufällig angeordnet scheint die Liste der Kantaten für den gottesdienstlichen Gebrauch. Ihr liegt weder eine chronologische noch eine kirchenjahresbezogene noch eine typologische Systematik zugrunde. Insofern ist es ein schöner Zufall, daß alle vier auf dieser CD vereinten Kantaten zum Pfingstfest gehören; es handelt sich damit um annähernd die Hälfte der zu diesem Fest von Bach erhaltenen neun Kantaten.

*

Erschallet, ihr Lieder BWV 172

Entstehung: 20. Mai 1714
Bestimmung: 1. Pfingsttag
Text: Vermutlich Salomon Franck. Satz 2: Johannes 14, 23. Satz 6: Strophe 4 des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai (1599)
Gesamtausgaben: BG 35: 37 – NBA I/13: 3 und 35

Nach BWV 182 und BWV 12 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 55 & 4) ist diese von Bach mehrfach aufgeführte Kantate die dritte innerhalb jener Reihe, die zu komponieren Bach im neuen Amt als Weimarer Konzertmeister verpflichtet war. Auch wenn der Text nicht in Salomon Francks Band „Evangelisches Andachts-Opffer“ von 1715 enthalten ist, ist er in seiner Struktur, vor allem durch das Fehlen frei gedichteter Rezitative, den dort gedruckten ähnlich und wird deshalb ebenfalls dem Weimarer Hofpoeten zugeschrieben. Eine weitere Ähnlichkeit weist diese Kantate zu den zuvor komponierten Stücken auf. Zwar muß in BWV 172 eine zwölftaktige, festliche Einleitung die instrumentale Sinfonia der anderen Stücke ersetzen; nach dem hier konzertanten, im Mittelteil polyphonen Eingangschor folgt jedoch in allen drei Kantaten ein Bibelwort-Rezitativ und eine Arie, danach (wie in BWV 12) eine Arie mit instrumentalem Cantus firmus sowie ein Choralsatz.

Die instrumentale Besetzung ist, dem Festtag angemessen, opulent; neben Trompeten, Pauken und Oboen schreibt Bach noch den alten, fünfstimmigen Streichersatz (mit geteilten Violen) französischer Art, den er erst zur Mitte des Jahres 1715 aufgeben wird (BWV 165, s. Vol. 50). Großen Wert legt er auf die differenzierte Verwendung dieses Instrumentariums. Das Tutti spielt nur in den Rahmensätzen; in der Baß-Arie Nr. 3 markiert der „königliche“ Trompetenchor zum Continuo die Bedeutung der Dreifaltigkeit, von der im Text die Rede ist. Im gelösten Dreier-Takt (der Text spricht vom Wehen des Geistes Gottes) steht die anschließende Tenor-Arie; Bach läßt den Gesang von den Violinen unisono umspielen. Es folgt ein Duett der Seele (Sopran) mit dem Heiligen Geist (Alt); zu den drei Strophen spielt die obligate Orgel (in der ersten, Weimarer Aufführung gab Bach diese Partie der Oboe) die reich verzierte Melodie des Liedes „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“; das ostinate Motiv im Baß ergänzt diesen Satz zu einem filigranen Quartett. Den „Freudenschein“, den der Text des Schlußchorals besingt, läßt Bach in Form einer obligat geführten ersten Violinstimme über dem Satz leuchten.

*

Erhöhtes Fleisch und Blut BWV 173

Entstehung: wahrscheinlich zum 29. Mai 1724
Bestimmung: 2. Pfingsttag
Text: Dichter unbekannt
Gesamtausgaben: BG 35: 73 – NBA I/14: 3

Die Zählung dieser Kantate ist ein zwangsläufiges Resultat der Anordnung im BWV, die den geistlichen Kantaten vor den sogenannten „weltlichen" Kantaten den Vorrang einräumte. Die ursprüngliche Komposition nämlich begann mit den Worten „Durchlauchtster Leopold, es singet Anhalts Welt" und wurde von Bach zum 10. Dezember 1717 oder 1722 (hier entstand die autographe Reinschrift der Partitur) in Köthen komponiert und aufgeführt. Die „originale" *Serenata* trägt im BWV „nur" die Nr. 173a (Vol. 139); sie ist, zusammen mit der Neujahrskantate BWV 134a (Vol. 139), die einzige erhaltene der für den Köthener Hof komponierten Festmusiken. Bach führte die nun mit einem geistlichen Text (eines unbekannten Autors) versehene Kantate (BWV 173) an seinem ersten Pfingstfest im Leipziger Amt auf.

Wenn schon die Serenata, wie Alfred Dürr meint (Die Kantaten... S. 892), ein recht anspruchsloses Werk ist, von Bach mit einiger Hast geschrieben wurde und deshalb vieles auf ihre Entstehung ganz zu Beginn der Köthener Zeit hindeutet (Bach wurde erst kurz vor Leopolds Geburtstag im November 1717 aus der Weimarer Haft entlassen), so hat sich Bach doch bemüht, die Anpassung an den neuen Text auch musikalisch ein wenig nachzuvollziehen. Dabei hat er den geistlichen Text des einleitenden Rezitativs in die „weltliche" Partitur unter den ursprünglichen Text eingetragen; das Stück wird hier wie dort von den Streichern bedeutungsvoll umrahmt und das Wort „Durchlaucht" hier, wie auch „Erhöht" dort, bei der Wiederholung gegen Ende durch eine aufwärts führende Koloratur unterstrichen. Aus der Sopran-Arie Nr. 2 der Serenata wird in der Kantate eine Tenor-Arie; Streicher und Flöte umspielen unisono den Text „Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte", während es weiland „Güldne Sonne froher Stunden, die der Himmel selbst gebunden" hieß. Die Serenata ist übrigens, soweit wir wissen, das erste Stück, in dem Bach den Gebrauch der neuartigen Traversflöte vorschreibt.

„Leopolds Vortrefflichkeiten machen uns itzt viel zu tun" und bekunden im geistlichen Gegenstück „Gott will, o! ihr Menschenkinder, an euch große Dinge tun." Anstelle des Basses trägt nun die Alt-Stimme diese Worte vor (Arie Nr. 3). In beiden Stücken ist die Arie Nr. 4 ein Duett. Die Serenata läßt Baß und Sopran die Qualitäten des Herrschers preisen, während die Kantate mit dem Wort „So hat Gott die Welt geliebt" eine Beziehung zum Evangelium des Tages knüpft (Joh. 3, 16-21). Die drei Strophen dieses Stücks sind unterschiedlich instrumentiert: mit Streichern, dann Flöten, schließlich beiden Gruppen zusammen, wobei die Streicher die Bewegung verdoppeln und somit die Intensität des Ausdrucks steigern.

Das Rezitativ Nr. 5 (in der in Bachs geistlichem Kantatenwerk raren Form eines Duetts) von Sopran und Tenor geht rasch in ein *arioso* über. Aus der Serenata eliminierte Bach dann zwei Stücke; die Baß-Arie Nr. 7 findet sich an vierter Stelle der zum Pfingsttag 1725 aufgeführten Kantate BWV 175 wieder. Den Schlußchor bettet Bach ein in einen höfischen, menuettartigen Tanzsatz. Die beiden instrumentalen Abschnitte werden zum Chorsatz, der in der Kantate den zweistimmigen Satz der Serenata erweitert, wiederholt.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
BWV 174

Entstehung: zum 6. Juni 1729
Bestimmung: 2. Pfingsttag
Text: Johann Christian Henrici 1728. Satz 5: Strophe 1 des Liedes „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" von Martin Schalling (1569)
Gesamtausgaben: BG 35: 105 – NBA I/14: 65

Diese Kantate gehört dem Jahrgang an, aus dem uns leider nur wenige Werke erhalten sind – wenn man davon ausgeht, daß Bach den 1728 veröffentlichten Kantatenband Picanders vollständig vertont hat. Die Spuren der Musik jedoch weisen wieder zurück in die Köthener Jahre und sogar weiter nach Weimar. Der weitaus gewichtigste Satz dieser Kantate ist nämlich eine Umarbeitung des Kopfsatzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert BWV 1048 (Vol. 126). Die autographe Partitur versah Bach mit dem Datum „24.3.1721" und schickte sie dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, der die Musik vermutlich nie aufführen ließ. Anzunehmen ist freilich, daß alle sechs Konzerte von der Köthener Hofkapelle musiziert wurden, da sie deren Besetzung, den Gambe spielenden Fürsten eingeschlossen, getreu widerspiegeln. Die Spuren von einigen dieser Konzerte, so auch die von BWV 1048, reichen zurück nach Weimar.

Das Konzert ist für neun gleichberechtigte Streicher, je drei Violinen, Violen und Violoncelli, dazu Basso continuo geschrieben. Für die Wiederverwendung in der Kantate schreibt Bach zwei Hornstimmen und einen Ripienchor aus drei Oboenstimmen hinzu. Damit deutet er den Gedanken des Gruppenkonzertes in den eines vielschichtigen Concerto grosso um – ein gewagtes, für Bach in diesen Jahren aber typisches, formales Experiment!
Der Text der Kantate, der deutlich auf das Evangelium von der Liebe Gottes Bezug nimmt, verteilt sich im wesentlichen auf zwei durch ein Rezitativ verbundene Arien. Die erste, für Alt und zwei Oboen, betrachtet die Liebe des Gläubigen zu Gott; die zweite – für die beiden Violinen und Viola unisono sowie die Baßstimme – fordert energisch auf, das von Jesus im Himmelreich bereitete Heil zu ergreifen. Das Rezitativ Nr. 3 läßt Bach von je drei unisono spielenden Violin- und Violastimmen begleiten – ein Reflex auf die vom Brandenburgischen Konzert vorgegebene, vergleichsweise ungewöhnliche Besetzung. Der Schlußchoral verzichtet auf den Glanz der Hörner; gleichwohl reiht er sich ein in die Serie von herrlichen Sätzen zu diesem Choral, die Bach etwa für die Johannes-Passion (Nr. 40), die Kantate BWV 149 (Nr. 7) oder, als instrumentales Zitat zur Tenor-Arie „Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir" der Kantate BWV 19 (Vol. 6) erfunden hat.

*

Er rufet seinen Schafen mit Namen BWV 175

Entstehung: zum 22. Mai 1725
Bestimmung: 3. Pfingsttag
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Johann 10, 3. Satz 5: Johannes 10, 6. Satz 7: Strophe 9 des Liedes „O Gottes Geist, mein Trost und Rat" von Johann Rist (1651).
Gesamtausgaben: BG 35: 161 – NBA I/14: 149

Pfingsten ist das Fest, an dem die Kirche – sieben Wochen nach der Auferstehung und zehn Tage nach der Himmelfahrt Christi – an die Ausgießung des Heiligen Geistes über die in Jerusalem versammelten Apostel

erinnert. Verbunden damit ist der Auftrag, den Glauben in alle Welt zu verbreiten. Diese Begebenheit wird in der Apostelgeschichte berichtet. Die entsprechenden Passagen wurden in Leipzig in den Gottesdiensten gelesen, jedoch am liturgischen Ort der Epistel, nicht des Evangeliums. Hierfür waren an den (damals) drei Pfingstfeiertagen Stellen des Johannes-Evangeliums vorgesehen. Da die Kantaten im Kontext des Evangeliums musiziert wurden, suchten sie ihren Anknüpfungspunkt zunächst hier, um erst danach, in unterschiedlicher Intensität, auch das Pfingstgeschehen einzubeziehen.

Am 3. Pfingstfeiertag hörten die Besucher das Gleichnis vom guten Hirten (Joh. 10, 1-11). Die Kantate beginnt mit dem dritten Vers dieses Evangeliums; das kurze, vom Tenor vorgetragene Bibelwort wird sinnfällig von drei Blockflöten umspielt, Symbol für die pastorale Atmosphäre, die das Bild von Hirten und Schafen nicht nur bei Bach, sondern in der gesamten barocken Musik auslöst. Die folgende Arie behält dieses Instrumentarium bei und verfällt zudem in den typisch pastoralen 12/8-Takt. Der Mittelteil dieses Satzes hebt mit Seufzerfiguren die Sehnsucht nach dem Hirten hervor.

Nach einem Rezitativ folgt eine freudig bewegte Arie, die Bach der Köthener Serenata „Durchlauchtster Leopold“ (Satz 7) BWV 173a entnahm. Das instrumentale Solo zur Baß-Arie dort wurde von Fagott und Cello gespielt; das Tenor-Solo in der Pfingstkantate verlangt eine Transponierung um eine Terz nach oben, weshalb sich Bach entschloß, das in der Höhe beweglichere Violoncello piccolo zu verwenden. Der Text Zieglers, den Bach an dieser Stelle wohl eigenhändig und ohne Rücksicht auf Reimstrukturen geändert hat, spielt wieder auf eine Passage des Evangelium an, jetzt aus dem zweiten Teil: „Du gehst zur rechten Türe ein“. Die Jünger aber hatten schon das vorausgehende Gleichnis nicht verstanden, wie nun in der Kantate (Nr. 5) zitiert wird. Deshalb wendet sich die Vox Christi (Baß) unter Streicherbegleitung an die Gemeinde: die „verblendete Vernunft“ sei daran schuld, es müsse doch zum Heil genügen, „wenn Jesus mit dir spricht“ – bemühen Bach und seine Librettistin hier einen anti-aufklärerischen Affekt?

Jedenfalls fordert die folgende Baß-Arie energisch und von Trompetensignalen flankiert zur Nachfolge Christi auf. Der Schlußchoral ist identisch mit jenem der Kantate BWV 59 (Vol. 19); indem Bach die Streicher durch die Blockflöten ersetzt, schließt er den klanglichen Rahmen dieses Stücks.

The numbers assigned to the various pieces in the index of Bach's works by Wolfgang Schmieder (BWV), which first appeared in print in 1950, follows the same system as that of the first edition of Bach's Complete Works published by the Bach-Gesellschaft, which was founded in 1850. This system groups the works by type, but uses criteria of varying quality to order them within the groups. The list of the cantatas composed for church services thus appears to be arranged haphazardly, evincing neither a typological system nor one related to the ecclesiastical year. In this respect, it is a fortunate coincidence indeed that all four cantatas brought together on this CD were composed for the Feast of Pentecost, nearly half of the total of nine which Bach wrote for this feast day.

*

Resound now, ye lyrics BWV 172

Composed for: May 20, 1714
Performed: Pentecost Sunday
Text: Presumably by Salomon Franck. Movement 2: John 14, 23. Movement 6: verse 4 of the hymn "Wie schön leuchtet der Morgenstern" ("How beauteous beams the morning star") by Philipp Nicolai (1599).
Complete editions: BG 35: 37 - NBA I/13: 3 and 35

Following BWV 182 and BWV 12 (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 55 & 4), this cantata, which Bach performed several times, is the third of that series which Bach was obliged to compose when appointed Konzertmeister of the court in Weimar. Even though this particular text is not contained in Salomon Franck's volume of 1715, "Evangelisches Andachts-Opffer" ("Protestant Devotional Offering"), its structure – especially the lack of recitatives in verse form – bears a strong resemblance to others written by the official court poet in Weimar, and the text is thus ascribed to him. There is another similarity between this cantata and those Bach composed previously. Although BWV 172 features a festive, twelve-bar introduction in place of the sinfonia found in the other pieces, all three cantatas have a recitative consisting of a Bible passage and an aria after the introductory chorus, which is in this case concertante and polyphonic in its middle section, followed (as in BWV 12) by an aria with an instrumental cantus firmus and a chorale setting.

The instrumentation is opulent, in keeping with the nature of the feast day. Apart from trumpets, timpani and oboes, Bach also composes for the old-fashioned, five-part string setting (with divided violas) in the French style, which he will not renounce until mid-1715 (BWV 165, see vol. 50). He puts great value on an extremely differentiated use of these instruments. The tutti only plays in the first and last movements. In the bass aria no. 3, the "regal" chorus of trumpets along with the continuo signifies the Holy Trinity mentioned in the text. The following tenor aria is in a relaxed three-quarter meter (the text speaks of the Holy Ghost wafting through spirit's garden), in which Bach has the singing ornamented by violins playing in unison. Here follows a duet between the Soul (soprano) and the Holy Ghost (alto), to whose three verses the obbligato organ plays a richly ornamented version of the melody of the hymn "Komm, Heiliger Geist, Herre Gott" ("Come, Holy Spirit, O Lord God") (Bach let the oboe play this part at its first performance in Weimar). The ostinato motif in the bass makes this movement into a complete, filigreed quartet. Bach lets the "Freudenschein" ("joyful light") mentioned in the final chorale shine above the movement in the form of the obbligato first violin.

Exalted flesh and blood BWV 173

Composed for: probably May 29, 1724
Performed: Pentecost Monday
Text: Author unknown
Complete editions: BG 35: 73 - NBA I/14: 3

The number of this cantata is the inevitable consequence of the fact that the BWV gives priority to the sacred cantatas over the so-called "secular" cantatas. The original composition began with the words "Durchlauchtster Leopold, es singet Anhalts Welt" ("Most Serene Leopold, the world of Anhalt sings") and was composed by Bach in Köthen for performance on December 10 in 1717 or 1722 (the latter being the date of the final copy of the autograph score). The "original" *serenata* must "make do" with the number 173a in the BWV (vol. 139). Together with the New Year's cantata BWV 134a (vol. 139), it is the only surviving cantata composed as festive music for the court in Köthen. Bach performed this cantata (BWV 173), now provided with a religious text (by an unknown author), at Pentecost in his first year in Leipzig.

Even if the *serenata* may be rather a lackluster work, as Alfred Dürr implies (Die Kantaten ... p. 892), composed by Bach in haste and thus containing much which indicates that it was written at the beginning of his period in Köthen (Bach was not released from custody in Weimar until shortly before Leopold's birthday in November of 1717), at least Bach made some effort to adapt the music to the new text. In doing so, he inscribed the religious text of the introductory recitative beneath the original text in the "secular" score. In both cases, the strings provide a significant framework for the piece, and both the earlier word "Durchlaucht" ("Serene") and the later "Erhöht" ("Exalted") are emphasized by repeating a rising coloratura near the end. The soprano aria no. 2 in the *serenata* becomes a tenor aria in the cantata, while strings and flute in unison decorate the passage "Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte" ("A redeemed and hallowed spirit sees and savors God's own kindness") where the original had "Güldne Sonne froher Stunden, die der Himmel selbst gebunden" ("Golden sun of happy hours, bound unto the very heavens"). Incidentally, the *serenata* is to our knowledge the very first piece in which Bach calls for the transverse flute, which had only recently been developed.

"Leopolds Vortrefflichkeiten machen uns itzt viel zu tun" ("Leopold's great excellence gives us a great deal to achieve") also reveals itself in the religious counterpart as "Gott will, o! ihr Menschenkinder, an euch große Dinge tun" ("God shall, o ye mortal children, for you mighty things achieve"). Moreover, these words are now sung by the alto instead of the bass (aria no. 3). The aria no. 4 is a duet in both works. The *serenata* has the bass and soprano praise the qualities of the sovereign, while the words of the cantata, "So hat Gott die Welt geliebt" ("For hath God the world so loved"), tie in with the Gospel reading (John 3, 16-21). Each of the three verses that make up this piece features a different instrumentation: with strings, then flutes, and finally both groups together, with the strings doubling the motion and thus increasing the intensity of expression at the same time.

The recitative no. 5, a duet (a form which is rare in Bach's sacred cantatas) for soprano and tenor, quickly leads into an arioso. Here Bach deleted two pieces heard in the *serenata*; the bass aria no. 7 is found again as the fourth movement of the cantata BWV 175 performed at Pentecost 1725. Bach embeds the final chorus in a courtly, minuet-like dance movement. The two instrumental sections are repeated with the choral setting, an expanded version of the two-part setting of the *serenata*.

I love the Almighty with all of my spirit BWV 174

Composed for: June 6, 1729
Performed: Pentecost Monday
Text: Johann Christian Henrici, 1728. Movement 5: verse 1 of the hymn "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" ("My heart doth love thee so, o Lord") by Martin Schalling (1569).
Complete editions: BG 35: 105 - NBA I/14: 65

This is one of the cantatas in that yearly cycle from which, unfortunately, only a few have survived – assuming, that is, that Bach put to music all the cantata texts in the volume published by Picander in 1728. However, the composition can be traced back to Bach's years in Köthen, and even further back to Weimar. The most important movement by far in this cantata is a revision of the first movement of the Brandenburg Concerto BWV 1048 (vol. 126). Bach dated the autograph score "March 24, 1721" and sent it to Margrave Christian Ludwig of Brandenburg, who presumably never had the music performed. Of course, we can assume that the court orchestra in Köthen performed all six of the concertos, since they are scored for just such an ensemble, including the gamba which would have been played by the sovereign himself. The music to some of these, such as BWV 1048, was composed in Weimar.

The concerto is written for nine strings of equal importance, three violins, three violas and three violoncellos, along with basso continuo. When he used it in the cantata, Bach added two horns and a ripieno chorus consisting of three oboes. Thus he converts the idea of a group concerto into that of a multi-layered concerto grosso, a daring formal experiment, but typical of Bach in these years!

The text of the cantata, which clearly refers to the Gospel reading concerning the love of God, is essentially distributed among two arias separated by a recitative. The first, for alto and two oboes, discusses the love of the faithful toward God; the second, for two violins and viola playing in unison and a bass voice, energetically calls upon us to avail ourselves of the salvation prepared by Jesus in the Kingdom of Heaven. Bach has the recitative no. 3 accompanied by three violins and viola playing in unison, a reflection of the comparatively unusual instrumentation prescribed by the Brandenburg Concerto. The final chorale does without the lustrous horns, although it is nonetheless perfectly worthy of taking its place in the series of magnificent settings of this chorale which Bach devised for the St. John Passion (no. 40) or the cantata BWV 149 (no. 7) for instance, or, as an instrumental quotation in the tenor aria "Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir" ("Stay, ye angels, stay by me") in the cantata BWV 19 (vol. 6).

*

He calleth his own sheep by name then BWV 175

Composed for: May 22, 1725
Performed: Pentecost Tuesday
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movement 1: John 10, 3. Movement 5: John 10, 6. Movement 7: verse 9 of the hymn "O Gottes Geist, mein Trost und Rat" ("O God's spirit, my ease and guide") by Johann Rist (1651)
Complete editions: BG 35: 161 - NBA I/14: 149

Pentecost is the feast – celebrated seven weeks after Christ's resurrection and ten days after His Ascension – at which the church recalls the effusion of the Holy Ghost over the Apostles gathered in Jerusalem. This event is reported in the Acts of the Apostles and is conjoined to the admonition to spread the Christian faith to all corners of the Earth. At the church services in Leipzig, the appropriate passages were read as the Epistle, rather than the Gospel, which was supplied at Pentecost, a feast which at that time lasted for three days, by passages from the Gospel according to St. John. Since the Gospel provided the context for the cantatas, this is where they first of all sought a point of reference, and only later included the Pentecostal episode, in varying degrees of intensity.

On the third day of Pentecost, the congregation was read the parable of the Good Shepherd (John 10, 1-11). The cantata begins with the third verse of this Gospel passage, sung by the tenor and ornamented, in keeping with the meaning, by three recorders symbolizing the pastoral atmosphere typically associated with the image of shepherd and sheep not only in Bach, but in all Baroque music. The following aria retains this instrumentation and furthermore falls into the typically pastoral 12/8 meter. The middle section of this movement uses sighing figures to emphasize the longing for the Good Shepherd.

After a recitative follows an exhilarated aria for which Bach uses the seventh movement of his Köthen *serenata*, "Durchlauchtster Leopold" BWV 173a (see above). The instrumental solo to the bass aria in the *serenata* was played by bassoon and violoncello, while the tenor solo in the cantata for Pentecost had to be transposed up a third, a circumstance which apparently convinced Bach to use the violoncello piccolo, which is more flexible in the higher ranges. Ziegler's text, which Bach at this point changed at his own discretion and without taking consideration for the structure of the rhyme, once again alludes to a passage in the Gospel reading, albeit from the second part: "Du gehst zur rechten Türe ein" ("Thou com'st through the proper door"). However, the disciples had not understand the parable immediately preceding this, as cited here by the cantata (no. 5). Hence the *vox Christi* (the bass), accompanied by the strings, turns to the congregation: the "verblendete Vernunft" ("blinded reason") is at fault for the failure to understand that "wenn Jesus mit dir spricht" ("when Jesus to thee speaks") must be sufficient for salvation – are Bach and his librettist here attempting to appeal to anti-Enlightenment sentiments?

At any rate, the following bass aria, flanked by signaling trumpets, energetically calls upon us to follow Christ's example. The final chorale is identical to that of the cantata BWV 59 (vol. 19), although by replacing the strings with recorders, Bach provides the piece with a closed musical framework.

Le Catalogue systématique des œuvres de Bach de Wolfgang Schmieder (BWV) paru en 1950 dans sa première version se conforme à l'énumération des différents morceaux que la société Bach avait pris comme base en 1850 pour les Éditions complètes Bach. Au sein des différents groupes d'œuvres, il y a en outre des critères de classification basés sur la diversité de la qualité; cependant la liste des cantates composées pour les service religieux semble suivre un ordre plutôt aléatoire. Elle ne suit ni d'ordre chronologique ni de système se référant à l'année liturgique ni une certaine typologie. C'est ainsi que le fait que toutes les quatre cantates réunies sur ce CD ont été composées pour la fête de Pentecôte, est un agréable jeu du hasard; il s'agit en réalité de presque la moitié des neuf cantates de Bach destinées à la célébration de cette fête qui nous sont restées.

*

Résonnez, cantiques, retentissez, cordes! BWV 172

Création: le 20 mai 1714
Destination: pour la Pentecôte
Texte: le livret est attribué à Salomon Franck. Mouvement 2: Jean 14, 23. Mouvement 6: strophe 4 du lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (L'étoile du matin brille d'une telle beauté) de Philipp Nicolai (1599)
Éditions complètes: BG 35: 37 – NBA I/13: 3 et 35

Après la BWV 182 et la BWV 12 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 55 & 4), cette cantate que Bach exécuta à plusieurs reprises, est la troisième de la série de cantates que Bach composa pour remplir ses devoirs de maître de concert, sa nouvelle fonction à Weimar. Même si le texte ne provient pas du recueil de Salomon Franck «Evangelisches Andachts-Opffer» de 1715, sa structure, surtout en raison de l'absence de récitatif d'écriture libre, ressemble à celle des lieder imprimés dans ce recueil et c'est la raison pour laquelle il est également attribué au poète de la cour de Weimar. Cette cantate présente une autre similitude avec les morceaux composés auparavant. Certes, dans la BWV 172, une introduction solennelle, en douze mesures, remplace la sinfonie instrumentale des autres morceaux, néanmoins le premier chœur polyphone dans sa partie centrale et d'aspect concertant est suivi, dans toutes les trois cantates, d'un récitatif construit sur la parole biblique et d'un air, puis (comme dans la BWV 12) d'un air qui se moule dans un cantus firmus instrumental ainsi que d'un mouvement choral.

L'effectif instrumental est opulent, tout à fait en harmonie avec le jour de fête; à côté des trompettes, des timbales et des hautbois, Bach écrivit encore l'ancien mouvement pour cordes à cinq voix (à violes divisées) à la française qu'il n'abandonnera que vers le milieu de l'année 1715 (BWV 165, cf. Vol. 50). Il accorde beaucoup d'importance à l'emploi différencié de cet effectif instrumental. En effet le tutti ne joue que dans les mouvements extrêmes; dans l'air de basse n° 3, le chœur de trompette «royal» claironne, au-dessus du continuo, l'importance de la Trinité dont il est question dans le texte. L'air du ténor suivant est chanté en mesures à trois temps relâchés (le texte parle de l'Esprit de Dieu qui anime); Bach fait jouer les violons à l'unisson s'intercalant entre les voix chantées. La page suivante plus originale est un duo entre l'âme (soprano) et le Saint Esprit (alto); l'orgue obligé (dans la première exécution à Weimar, Bach attribua cette partie au hautbois) joue au long des trois strophes la mélodie richement ornée du lied «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott»(Viens Saint Esprit); le motif obstiné de la basse vient compléter ce mouvement qui prend la forme d'un quatuor filigrane. Bach fait resplendir la lueur de

joie, «Freudenschein», que le texte du choral final chante, sur le mouvement par la voix du premier violon mené en obligé.

*

Précieux sang et chair BWV 173

Création: probablement le 29 mai 1724
Destination: pour le lundi de Pentecôte
Texte: Poète inconnu
Éditions complètes: BG 35: 73 – NBA I/14: 3

La numérotation de cette cantate est le résultat inévitable de la classification au sein du BWV qui donna la préférence aux cantates d'église devant les cantates dites «profanes». En effet la composition d'origine commençait par les paroles «Son Altesse sérénissime Léopold, tout Anhalt te chante» et fut composé et exécuté par Bach le 10 décembre 1717 ou 1722 (c'est à cette date que la vraie copie autographe de la partition fut écrite) à Köthen. La *Serenata* «originale» «ne porte que » le n° 173a (Vol. 139) dans le BWV; elle est la seule musique de fête composée pour la cour de Köthen qui nous soit parvenue, à côté de la cantate du Nouvel An BWV 134a (Vol. 139). Bach exécuta la cantate sous-tendue à présent d'un texte spirituel (provenant de la plume d'un auteur inconnu) (BWV 173) à l'occasion de sa première fête de Pentecôte à Leipzig.

Même si la Serenata, à l'avis de Alfred Dürr (Les Cantates... p. 892), est une œuvre sans grande prétention, écrite avec une certaine hâte et renvoie aux tout débuts de la période de Köthen quant à sa date de création, (Bach n'avait été libéré de sa prison de Weimar que quelques jours avant l'anniversaire de Léopold en novembre 1717), Bach s'est malgré tout donné la peine d'adapter également la musique au nouveau texte. Ce faisant, il inséra le texte spirituel du récitatif d'introduction dans la partition «profane» sous le texte original; les cordes encadrent ici comme là avec éloquence ce morceau et le mot «Altesse» de la première, comme le mot «Précieux» de la deuxième, est mis en relief à sa répétition en fin de récitatif par une vocalise ascendante. L'air de soprano n° 2 de la Serenata devient un air de ténor dans la cantate; les cordes et la flûte enveloppent à l'unisson le texte «Un cœur sanctifié voit et ressent la bonté de Dieu», alors que l'on parlait à l'origine de «Soleil doré des heures de joie qui engage même le ciel». La Serenata est d'ailleurs, dans la mesure de ce que nous savons, le premier morceau dans lequel Bach prescrit l'emploi de l'instrument, moderne à l'époque, qu'est la flûte traversière.

«Les excellences de Léopold nous donnent beaucoup à faire à présent» et témoignent dans le pendant spirituel de ce que «Ô êtres humains, Dieu veut faire de grandes choses en vous.» À la place de la basse, c'est à présent la voix d'alto qui présente ces paroles (air n° 3). Dans les deux œuvres, l'air n° 4 est un duo. La Serenata fait chanter les louanges du souverain pour la basse et le soprano alors que la cantate établit un rapport avec l'Évangile du jour (Jean 3, 16-21) par les paroles «Dieu a tant aimé le monde». Les trois strophes de ce morceau sont sous-tendues d'un effectif instrumental différent: les cordes, puis les flûtes, enfin les deux groupes ensemble; les cordes doublant l'allure du mouvement intensifient l'expressivité de ce morceau.

Le récitatif n° 5 (qui a la forme d'un duo, ce qui est rare dans les cantates d'église de Bach) passe très vite du soprano et du ténor en *arioso*. Bach élimina alors de la Serenata deux morceaux; l'air de basse n° 7 se retrouve en quatrième position de la cantate BWV 175 exécutée à la

Pentecôte de 1725. Bach intègre le chœur final dans un mouvement dansant courtois, aux allures de menuet. Les deux sections instrumentales seront répétées avec le mouvement de chœur qui, dans la cantate, élargit le mouvement à deux voix de la Serenata.

*

J'aime le Très-Haut avec ferveur BWV 174

Création: le 6 juin 1729
Destination: pour le lundi de Pentecôte
Texte: Johann Christian Henrici 1728. Mouvement 5: strophe 1 du lied «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr» (Je t'ai aimé de tout mon cœur, ô Seigneur) de Martin Schalling (1569)
Éditions complètes: BG 35: 105 – NBA I/14: 65

Cette cantate fait partie du cycle dont nous n'avons malheureusement que très peu conservé de morceaux – si l'on part du fait que Bach mit intégralement en musique le recueil de cantates de Picander publié en 1728. Cependant nous retrouvons des traces de cette musique dans les années de Köthen et même plus loin encore à Weimar. Le mouvement le plus important de cette cantate est en effet un remaniement du premier mouvement du Troisième Concerto Brandebourgeois BWV 1048 (Vol. 126). Bach apposa la date «24.3.1721» sur la partition autographe et l'envoya au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg qui ne fit vraisemblablement jamais exécuter la musique. On peut certes supposer que tous les six concertos ont été joués par l'orchestre de cour de Köthen, car ils reflètent l'effectif de cet orchestre, y incluant le prince jouant de la gambe. Les traces de certains, comme celui de la BWV 1048, remontent à l'époque de Weimar.

Le concerto est écrit pour neuf cordes de même importance, 3 violons, 3 violes et 3 violoncelles et la basse continue. Bach y ajoute deux cors et un chœur de ripienos formé de trois hautbois lors de leur réemploi dans la cantate. Ainsi il fait muter l'idée du concerto de groupe en un concerto grosso complexe – une expérience osée mais typique pour Bach au cours de ces années!

Le texte de la cantate qui se réfère nettement à l'Évangile de l'Amour de Dieu, se répartit pour l'essentiel sur deux airs reliés entre eux par un récitatif. Le premier air, pour alto et deux hautbois, se concentre sur l'amour que le fidèle ressent pour Dieu, le deuxième – pour les deux violons et la viole unisono ainsi que la voix de basse – invite énergiquement à saisir le salut préparé par Jésus dans le royaume céleste. Bach fait accompagner le récitatif n° 3 de trois voix de violon et de trois voix de viole unisono – un reflet de l'effectif inhabituel, prédéterminé du Concerto Brandebourgeois. Le choral final renonce à l'éclat des cors; néanmoins il se range dans la série des magnifiques mouvements de choral que Bach avait inventé par exemple pour la Passion selon saint Jean (n° 40), la cantate BWV 149 (n° 7) ou, la citation instrumentale de l'air de ténor «Restez, vous les Anges, restez auprès de moi» de la cantate BWV 19 (Vol. 6).

*

Il appelle ses brebis par leur nom BWV 175

Création: le 22 mai 1725
Destination: pour le mardi de Pentecôte
Texte: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1: Jean 10, 3. Mouvement 5: Jean 10, 6. Mouvement 7: strophe 9 du lied «O Gottes Geist, mein Trost und Rat» de Johann Rist (1651).
Éditions complètes: BG 35: 161 – NBA I/14: 149

La Pentecôte est la fête pour laquelle l'église remémore – sept semaines après la Résurrection et dix jours après l'Ascension du Christ – la descente du Saint Esprit sur les Apôtres réunis à Jérusalem. Cet événement était lié à une mission précise qui était de diffuser la foi dans le monde entier. Cette histoire est rapportée dans les Actes des Apôtres. Les passages correspondants étaient lus à Leipzig durant le service religieux cependant à l'endroit liturgique de l'Épître et non de l'Évangile. Pour ceci, des passages de l'Évangile de Jean étaient prévus pour les trois (à cette époque) jours de fête de la Pentecôte. Puisque les cantates étaient jouées dans le contexte de l'Évangile, elles cherchaient leur lien tout d'abord dans ce dernier pour intégrer plus tard les événements de la Pentecôte en elle-même plus ou moins intensément.

Le mardi de la Pentecôte, les fidèles entendaient la Parabole du Bon Berger (Jean 10, 1-11). La cantate commence par le troisième verset de cet Évangile; la brève parole biblique, interprétée par le ténor est accompagnée de trois flûtes à bec, symbolisant l'atmosphère pastorale que l'image du berger et de ses brebis soulève non seulement chez Bach mais que l'on retrouve aussi dans l'ensemble de la musique baroque. L'air suivant conserve cet effectif instrumental et reprend même la mesure en 12/8, typique de la pastorale. La partie centrale de ce mouvement met en relief la nostalgie du berger, en soupirs figurés.

Après un récitatif, un air enjoué que Bach emprunta à la Serenata de Köthen «Son Altesse sérénissime Léopold» (mouvement 7) BWV 173a prend la relève. Le solo instrumental de l'air de basse est joué là par le basson et le violoncelle; le solo du ténor de la cantate de Pentecôte exige une transposition d'une tierce vers le haut, c'est pourquoi Bach décida d'utiliser le violoncelle piccolo capable de s'élever vers les hauteurs. Le texte de Ziegler que Bach semble avoir modifié à cet endroit sans prendre égard aux structures des rimes, fait à nouveau allusion à un passage de l'Évangile, à la deuxième partie à présent: «Tu passes par la bonne porte». Mais les disciples n'avaient pas compris la parabole précédente comme cela sera indiqué dans la cantate ci-présente (n° 5). C'est la raison pour laquelle la vox Christi (basse) accompagnée des cordes s'adresse à la paroisse: la «raison aveugle» en est responsable, mais pour être sauvé il suffit «que Jésus s'adresse à toi» – est-ce que Bach et son librettiste se sont-il laissés tenter par un affect anti-éclairé?

En tout cas, l'air de basse suivante, flanquée des signaux claironnants des trompettes, invite énergiquement à suivre le Christ. Le choral final est identique à celui de la cantate BWV 59 (Vol. 19) ; Bach clôture le cadre sonore de ce morceau en remplaçant les cordes par les flûtes à bec.

El índice de las obras de Bach (BWV) a cargo de Wolfgang Schmieder, cuya primera edición apareció el año de 1950 sigue en su enumeración el mismo sistema en el que la Sociedad Bach (Bach-Gesellschaft, fundada el año de 1850) se basó a la hora de editar la obra completa del maestro. En lo tocante a los grupos de obras encontramos, por otra parte, criterios de ordenación de muy diferente rango. La lista de las cantatas a ser interpretadas en el culto da la impresión de haberse realizado de modo fortuito. Echamos en falta aquí un modo de proceder sistemático cronológico tanto desde el punto de vista profano como religioso (calendario eclesiástico). Así pues, no es sino bonita casualidad el que la cuatro cantatas agrupadas en la presente grabación tengan como destino la fiesta de Pentecostés; se trata aproximadamente de la mitad de las cantatas destinadas a esta festividad de cuantas conservamos de Bach.

*

Resonad vuestros cánticos BWV 172

Génesis: 20 de mayo de 1714
Destino: primer día de Pentecostés
Texto: presumiblemente de Salomon Franck. Movimiento segundo: San Juan 14, 23. Movimiento sexto: cuarta estrofa de la canción "Cuán hermoso brilla el lucero de la mañana" ("Wie schön leuchtet der Morgenstern") de Philipp Nicolai (1599)
Ediciones completas: BG 35: 37 – NBA I/13: 3 y 35

Tras las composiciones BWV 182 y BWV 12 (Edition Bachakademie vol. 55 & 4) esta cantata varias veces ejecutada por Bach es la tercera de aquella serie que el maestro estaba comprometido a componer en su nuevo puesto de director de orquesta de Weimar. A pesar de que el texto no se encuentre en el compendio de Salomon Franck "Ofertorio contemplativo evangélico" ("Evangelisches Andachts-Opffer") del año 1715, es en su estructura tan semejante a los impresos en aquella obra (sobre todo por la ausencia de recitativos de libre composición poética) que se atribuyen al mismo poeta de la corte de Weimar. Encontramos en esta cantata otra semejanza respecto de las obras anteriormente compuestas. Cierto es que en la BWV 172 una festiva introducción de doce compases ha de substituir a la sinfonía instrumental de las otra obras; tras el coro inicial (aquí concertante y polífono en la parte central) en cada una de las tres cantatas sigue, no obstante, un recitativo de pasaje bíblico y un aria, después (como en la BWV 12) un aria con *cantus firmus* instrumental así como un movimiento de coral.

El reparto instrumental es bien abundante, adecuado, pues, al día festivo. Además de las trompetas, los timbales y oboes, anota Bach el antiguo conjunto de cinco voces de instrumentos de arcos (con violines separados) a la manera francesa; a este conjunto renunciará a mediados del año 1715 (BWV 165, véase vol. 50). Concede el maestro mucha importancia al empleo diferenciado de este instrumentario. El *tutti* solamente ejecuta los movimientos marco; en el aria para bajo número 3 el coro "real" de trompetas remarca en continuo la transcendencia de la Santísima Trinidad, asunto del que trata el texto. En suelto compás de tres (el texto habla del soplo del Espíritu de Dios) se encuentra la subsiguiente aria para tenor; deja Bach que los violines acompañen el canto al unísono. Sigue un dueto del alma (soprano) con el Espíritu Santo (alto); en las tres estrofas interviene el obligado de órgano (en la primera representación, la de Weimar, asignó Bach esta parte al oboe) con la muy ornada melodía de la canción "Ven Espíritu Santo, Señor Dios" ("Komm, Heiliger Geist, Herre Gott"); el motivo obstinado en bajo complementa este movimiento a modo de cuarteto de profusa filigrana. La "luz alegre"

cantada en el coral final ilumina con la voz del primer violín en obligado todo el movimiento.

*

Elevada carne y sangre BWV 173

Génesis: probablemente del día 29 de mayo de 1724
Destino: segundo día de Pentecostés
Texto: poeta anónimo
Ediciones completas: BG 35: 73 – NBA I/14: 3

La numeración de esta cantata viene a ser el resultado necesario de la disposición del índice de las obras de Bach (BWV), que concede preferencia a las cantatas sacras respecto de las llamadas "profanas". La composición originaria comenzaba con la expresión "Serenísimo Leopold, canta el mundo de Anhalt" ("Durchlauchtster Leopold, es singet Anhalts Welt"); fue compuesta y estrenada por Bach el día 10 de diciembre del año 1717 o 1722 (génesis del autógrafo limpio de la partitura) en Köthen. La "original" *Serenata* lleva en el índice de las obras de Bach "tan sólo" el número 173a (vol. 139). Es ésta, junto con la Cantata de Año Nuevo BWV 134a (vol. 139), la única conservada de entre las músicas festivas compuestas por el maestro para la corte de Köthen. Representó Bach la cantata con un texto religioso de autor desconocido (BWV 173) con motivo de la primera festividad de Pentecostés de su cargo en la ciudad de Leipzig.

Si bien la Serenata, como Alfred Dürr opina (Die Kantaten... página 892) se trata de una composición bien ambiciosa, compuesta por Bach con cierta precipitación, motivo por el cual muchos aspectos de su génesis indican el justo comienzo de su época de Köthen (Bach fue dejado libre tras su retención de Weimar poco antes del cumpleaños de Leopold, en noviembre del año 1717), el maestro, al menos, se esforzó en perfeccionar la música al adaptarla al nuevo texto. A este respecto puso el texto religioso del recitativo introductorio bajo el texto original de la partitura "profana". En ambas versiones es enmarcada la obra significativamente por los instrumentos de arco, mientras que las expresiones de "Serenísimo" aquí tanto como "Elevada" allá son subrayadas en la repetición final por una ascendente coloratura. El aria para soprano número 2 de la Serenata pasa a ser un aria para tenor en la cantata religiosa; los instrumentos de arco y la flauta acompañan al unísono el texto " Una beata alma percibe y siente la bondad de Dios" ("Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte"), mientras que en la anterior versión leíamos "Dorado sol de las alegres horas, que al cielo mismo liga" ("Güldne Sonne froher Stunden, die der Himmel selbst gebunden"). Por cierto, La Serenata, que sepamos, es la primera composición en la que Bach prescribe la novedosa flauta travesera.

En la composición profana escuchamos que "Las excelencias de Leopold mucho nos ocupan ahora" ("Leopolds Vortrefflichkeiten machen uns itzt viel zu tun"), mientras que la cantata a lo santo anuncia que "Dios en vosotros, quiere, oh humanos, hacer portentos" ("Gott will, o! ihr Menschenkinder, an euch große Dinge tun"). En lugar del bajo es ahora la voz de alto la que canta estas palabras (aria número 3). En ambas versiones trátase el aria número 4 de un dueto. En la Serenata las voces de bajo y de soprano alaban las excelencia del soberano, mientras que en la cantata con la expresión " Así ha amado Dios al mundo" ("So hat Gott die Welt geliebt") se establece una ligazón con la lectura evangélica del día (San Juan 3, 16-21). La instrumentación de las tres estrofas de esta pieza es diferente: con instrumentos de arco, luego flautas y finalmente ambos grupos juntos, si bien

los instrumentos de arco doblan el movimiento aumentando así la intensidad expresiva.

El recitativo número 5 (en la rara forma de dueto toda vez que nos hallamos ante una cantata religiosa de Bach) para soprano y tenor trasciende con toda celeridad a un *arioso*. De la Serenata eliminó Bach entonces dos piezas: el aria para bajo número 7 se encuentra de nuevo en el cuarto lugar de la cantata BWV 175, destinada a la festividad de Pentecostés del año 1725. El coro final adopta en una forma de baile cortesano a la manera del minueto. Ambos segmentos instrumentales se repiten en movimiento de coro, que en la cantata religiosa supone una prolongación del movimiento a dos voces de la Serenata.

*

Al Altísimo amo con toda mi alma BWV 174

Génesis: 6 de junio de 1729
Destino: segundo día de Pentecostés
Texto: Johann Christian Henrici 1728. Movimiento quinto: primera estrofa de la canción "De corazón Te amo, oh Señor" ("Herzlich lieb hab ich dich, o Herr") de Martin Schalling (1569)
Ediciones completas: BG 35: 105 – NBA I/14: 65

Esta cantata forma parte de un ciclo anual del que, por desgracia, tan sólo conservamos unas pocas obras (si partimos del hecho de que Bach puso música al todo el volumen de cantatas de Picander publicado el año de 1728). Las huellas de la música, como quiera que sea, nos hacen regresar a los años de Köthen e incluso de Weimar. El movimiento que destaca claramente en esta cantata es aquel que reelabora en sí el movimiento inicial del tercer concierto de Brandemburgo BWV 1048 (vol. 126). Bach puso la fecha de "24-3-1721" a la partitura autógrafa antes de enviarla al marqués Christian Ludwig von Brandenburg, quien probablemente nunca ordenó ejecutar la música. Se conjetura, desde luego, que los seis conciertos fueron interpretados por la orquesta de la corte de Köthen, pues reflejan fielmente el reparto instrumental requerido incluyendo al príncipe, que tocaba la gamba. Las huellas de algunos de estos conciertos, así como de la composición BWV 1048, nos hacen volver la vista a Weimar.

El concierto fue concebido para nueve instrumentos de arco con el mismo rango, tres violines, tres violas y tres violoncelos, se incluye además el *basso continuo*. Para el reempleo del material en la cantata añade Bach dos voces de corno y un coro de ripien de tres voces de oboe. Con esto convierte Bach la idea del concierto en un plural *concerto grosso* – he aquí un experimento formal atrevido y típico en Bach en relación a aquel año.

El texto de la cantata, que se refiere claramente al amor de Dios manifestado en el Evangelio, se divide esencialmente en dos arias enlazadas por un recitativo. La primera de ellas, para voz de alto y dos oboes, considera el amor del creyente hacia Dios; la segunda, para ambos violines y viola al unísono más voz de bajo, exhorta enérgicamente a abrazar la salvación preparada por Jesús en el Reino de los Cielos. El recitativo número 3 es acompañado por tres voces de violín y de viola al unísono (un reflejo del reparto relativamente inhabitual prescrito en el concierto de Brandemburgo). El coral final renuncia al esplendor de los cornos; en todo caso se relacionan a él una la serie de magníficos movimientos que Bach concibió para la Pasión Según San Juan (número 40), la cantata BWV 149 (número 7) o, en tanto cita instrumental, el aria de tenor "¡Permaneced, ángeles, permaneced junto a mí!" de la cantata BWV 19 ("Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir", vol. 6).

El llama a sus ovejas BWV 175

Génesis: 22 de mayo de 1725
Destino: tercer día de Pentecostés
Texto: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movimiento primero: San Juan 10, 3. Movimiento quinto: San Juan 10, 6. Movimiento séptimo: estrofa novena de la canción "Oh Espíritu divino, consuelo y consejo mío" ("O Gottes Geist, mein Trost und Rat") de Johann Rist (1651).
Ediciones completas: BG 35: 161 – NBA I/14: 149

Pentecostés es la festividad en la cual la Iglesia, siete semanas tras la Resurrección y diez días tras la Ascensión de Cristo, recuerda la venida del Espíritu Santo a los apóstoles reunidos en Jerusalén, a los que se les encomienda expandir la fe por todo el mundo. El suceso se relata en los Hechos de los Apóstoles. Los pasajes correspondientes se leían en Leipzig en el oficio divino, si bien litúrgicamente en el lugar ocupado por las epístolas, no por el Evangelio. A este respecto se tenía previsto para los días festivos de Pentecostés (que eran tres por aquel entonces) diversos pasajes del Evangelio según San Juan. Puesto que las cantatas se representaban en el contexto evangélico, se intentó primero encontrar aquí un punto de apoyo para centrarse posteriormente y en diversos grados de intensidad en el evento de Pentecostés.

El tercer día de Pentecostés escuchaban los feligreses la parábola del Buen Pastor (San Juan 10, 1-11). La cantata comienza con el tercer verso de este Evangelio. La breve cita evangélica cantada por el tenor es recreada con mucho sentido por tres flautas dulces, símbolo pastoril que evoca la imagen del pastor y las ovejas en la obra de Bach y, en general, en el mundo musical del Barroco. La siguiente aria conserva esta misma instrumentación adoptando además el compás típicamente pastoral de 12/8. La parte central de este movimiento realza con suspirantes figuras el anhelo por el Pastor.

Tras un recitativo sigue un aria de alegre dinamismo retomada por Bach de la Serenata de Köthen "Serenísimo Leopold" ("Durchlauchtster Leopold", BWV 173a, movimiento 7). El solo instrumental para el aria de bajo era allí interpretado por fagot y violoncelo; el solo de tenor de la cantata de Pentecostés requiere la transposición ascendente de una tercia, razón por la que Bach se decidió emplear el *violoncello piccolo*, más apto para las notas altas. El texto de Ziegler, modificado en este pasaje por Bach de su propia mano y sin respetar la estructura rimada, refleja de nuevo un pasaje del Evangelio (de la segunda parte ahora): "Tú entras por la puerta verdadera" ("Du gehst zur rechten Türe ein"). Los apóstoles, en todo caso, no habían comprendido la parábola anterior, según se cita ahora en la cantata (número 5), razón por la que la *vox Christi* (bajo) se dirige a la iglesia con acompañamiento de instrumentos de arco: la "razón ofuscada" ("verblendete Vernunft") es culpable, pues para la salvación ha de ser suficiente "cuando Jesús habla contigo" ("wenn Jesus mit dir spricht"). ¿Delatan aquí Bach y su libretista acaso a un afecto anti-ilustrado?

Como quiera que sea, la subsiguiente aria para bajo exhorta a seguir a Cristo enérgicamente y con acompañamiento de trompetas. El coral final es idéntico al de la cantata BWV 59 (vol. 19); clausura Bach la estructura sonora de la presente composición musical substituyendo los instrumentos de arco por las flautas dulces.

Vol. 53

Kantaten • Cantatas

BWV 176-178

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 178 / 1&4)

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 176: Dezember 1980. BWV 177: August 1980 / Mai 1981. BWV 178: Februar 1972 (No. 4&6)/Februar 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

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Es ist ein trotzig und verzagt Ding *BWV 176 (13'04)*

There is a daring and a shy thing • Le cœur de l' homme est obstiné et craintif • Cosa es obstinada y apocada

Inga Nielsen – soprano • Carolyn Watkinson – alto • Walter Heldwein – basso • Ingo Goritzki, Günther Passin – Oboe • Helmut Koch – Oboe da caccia • Kurt Etzold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Martin Ostertag – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ *BWV 177 (26'22)*

I call to thee, Lord Jesus Christ • Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ • A Ti te llamo, Señor Jesucristo

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Peter Schreier – tenore • Ingo Goritzki, Dietmar Keller – Oboe • Marie-Lise Schöpbach – Oboe da caccia • Klaus Thunemann – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jakoba Hanke – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält *BWV 178 (22'36)*

Where God the Lord stands with us not • Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous • Si Dios el Señor con nosotros no está

Gabriele Schreckenbach – alto • Kurt Equiluz, Aldo Baldin (No. 5) – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Hans Wolf – Corno • Kurt Meier, Hedda Rothweiler – Oboe • Otto Winter, Helmut Koch – Oboe d'amore • Klaus Thunemann, Hans Mantels (No. 4) – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Martin Ostertag – Violoncello • Albert Michael Locher – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 176: **„Es ist ein trotzig und verzagt Ding“** 13:04

No. 1	Coro:	Es ist ein trotzig und verzagt Ding	1	2:43
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Ich meine, recht verzagt	2	1:00
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (S):	Dein sonst hell beliebter Schein	3	3:11
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	So wundre dich, o Meister, nicht	4	2:02
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Aria (A):	Ermuntert euch	5	2:37
	Oboe I, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Choral:	Auf daß wir also allzugleich	6	1:31
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 177: **„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“** 26:22

No. 1	Versus 1 (Coro):	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	7	7:17
	Oboe I+II, Violino solo, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Versus 2 (A):	Ich bitt noch mehr, o Herre Gott	8	6:41
	Violoncello, Organo			
No. 3	Versus 3 (S):	Verleih, daß ich aus Herzensgrund	9	6:04
	Oboe da caccia, Violoncello, Organo			
No. 4	Versus 4 (T):	Laß mich kein Lust noch Furcht von dir	10	4:46
	Violino solo, Fagotto solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5	Versus 5 (Coro):	Ich lieg im Streit und widerstreb	11	1:34
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 178 **„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“** 22:36

No. 1	Coro:	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	12	5:26
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Was Menschenkraft und -witz anfäht	13	3:02
	Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Gleichwie die wilden Meereswellen	14	4:01
	Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Choral (T):	Sie stellen uns wie Ketzern nach	15	2:31
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Organo			
No. 5	Choral et Recitativo (Coro, B, T, A):	Auf sperren sie den Rachen weit	16	1:46
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Aria (T):	Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft	17	3:53
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Die Feind sind all in deiner Hand	18	1:57
	Corno, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 176-178 62:02

BWV 176

1. Coro

Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze.

2. Recitativo

Ich meine, recht verzagt,
Daß Nikodemus sich bei Tage nicht,
Bei Nacht zu Jesu wagt.
Die Sonne mußte dort bei Josua so lange stille stehn,

So lange bis der Sieg vollkommen war geschehn;
Hier aber wünschet Nikodem:
O säh ich sie zu Rüste gehn!

3. Aria

Dein sonst hell beliebter Schein
Soll vor mich umnebelt sein,
Weil ich nach dem Meister frage,
Denn ich scheue mich bei Tage.
Niemand kann die Wunder tun,
Denn sein Allmacht und sein Wesen,
Scheint, ist göttlich auserlesen,
Gottes Geist muß auf ihm ruhn.

4. Recitativo

So wundre dich, o Meister, nicht,
Warum ich dich bei Nacht ausfrage!
Ich fürchte, daß bei Tage
Mein Ohnmacht nicht bestehen kann.

1. Chorus

There is a daring and a shy thing about the human spirit.

2. Recitative

I think it very shy
That Nicodemus did by day come not,
By night did Jesus face.
The sun was forced one day for Joshua
so long to stand in place,
Until at last the victory was fully won;
Here, though, did Nicodemus wish:
O would the sun now go to rest!

3. Aria

Thy dear light, before so bright,
Must for me the clouds obscure,
While I go to seek the master,
For by day I am too fearfull.
No man can these wonders do,
For his nature and vast power,
It would seem, by God are chosen;
God's own Spirit on him rests.

4. Recitative

So marvel then, o Master, not,
That I should thee at night be seeking!
I'm fearful, lest by daylight
My weakness could not stand the test.

1. Chœur

Le cœur de l'homme est obstiné et craintif
par-dessus tout.

2. Récitatif

Je trouve même qu'il fait preuve d'une crainte telle
Que Nicodème ne se risque que de nuit
Mais pas de jour auprSs de Jésus.
Pour Josué cependant le soleil devrait arrêter
sa course
Jusqu'à ce que la victoire fût pleinement acquise;
Mais Nicodème, lui, souhaite:
Ô puissé-je le voir se coucher!

3. Air

Que ta lumière d'ordinaire tant appréciée
Se voile pour moi
Parce que j'interroge le maître,
Car je l'appréhende de jour.
Nul ne peut faire de miracles
Qui témoignent de la toute-puissance de son être
Sans que Dieu l'ait élu.
Il faut bien que l'esprit divin repose sur lui.

4. Récitatif

Ne t'étonne donc pas, ô maître,
Que je t'interroge de nuit!
Je crains ne pas pouvoir surmonter
Mon impuissance à la lumière du jour.

1. Coro

Cosa es obstinada y apocada el corazón humano.

2. Recitativo

Sobriamente considero
Que Nicodemo no durante el día,
Sino de noche a Jesús se llegó.
El sol con Josué allí se detiene

Hasta que la victoria consumada sea;
Mas Nicodemo desea entonces:
¡Oh, si lo pudiera ver reposar!

3. Aria

Tu amado claro resplandor
Ante mí no enturbiado debe permanecer,
Pues por el Maestro así pregunto
Que el día rehuyo.
Nadie puede hacer los milagros
Cuales de Su omnipotencia y Su ser
Son, sin que Dios lo haya elegido,
Y el Espíritu de Dios en él repose.

4. Recitativo

¡Así pues no te sorprenda, oh Maestro,
Que de noche te pregunte!
Temo que de día
Mi impotencia lo no lo pueda soportar.

Doch tröst ich mich, du nimmst mein Herz und Geist
Zum Leben auf und an,
Weil alle, die nur an dich glauben, nicht verloren werden.

And yet I hope thou shalt my heart and soul
To life exalt and take.
For all men who in thee believe now shall not be forsaken.

5. Aria

Ermuntert euch, furchtsam und schüchterne Sinne,
Erholet euch, höret, was Jesus verspricht:
Daß ich durch den Glauben den Himmel gewinne.
Wenn die Verheißung erfüllend geschicht,
Werd ich dort oben
Mit Danken und Loben
Vater, Sohn und Heilgen Geist
Preisen, der dreieinig heißt.

5. Aria 5

Have courage now, fearful and timorous spirits,
Recover now, hear ye what Jesus doth pledge:
That I through belief shall now heaven inherit.
When this great promise fulfillment achieves,
Shall I in heaven
With thanks and with praises
Father, Son and Holy Ghost
Honor, the Three-in-One named.

6. Choral

Auf daß wir also allzugleich
Zur Himmelspforten dringen
Und dermaleinst in deinem Reich
Ohn alles Ende singen,
Daß du alleine König seist,
Hoch über alle Götter,
Gott Vater, Sohn und Heilger Geist,
Der Frommen Schutz und Retter,
Ein Wesen, drei Personen.

6. Chorale 6

Rise, that we may now all as one
To heaven's portals hasten;
And when at last within thy realm
May we forever sing there
That thou alone sweet honey art,
All other gods excelling,
God Father, Son, and Holy Ghost,
Of good men shield and Savior,
One being, but three persons.

Pourtant je trouve le réconfort, car tu donnes vie
À mon cœur et mon esprit
Puisque tous ceux qui croient en toi ne seront pas perdus.

Mas me consuelo, pues mi corazón y espíritu
Aceptas y recibes para la vida,
Pues quienes sólo en Ti crean no se perderán.

5. Air

Prenez courage, esprits craintifs et timides,
Reprenez force, écoutez ce que Jésus promet:
C'est par la foi que je remporterai le ciel.
Si cette promesse s'accomplit,
Je glorifierai là-haut
En actions de grâces et en louanges
Le Père, le Fils et le Saint-Esprit
Qu'on appelle Trinité.

5. Aria

Animaos medrosos y apocados sentidos,
Recuperaos, escuchad lo que Jesús promete:
Que por la fe el cielo ganaré.
Cuando la promesa se haya cumplido
Allá arriba yo
Con gracias y alabanzas
Al Hijo, al Padre y al Espíritu Santo,
A la Trinidad glorificaré.

6. Choral

Puissions-nous parvenir bientôt
Aux portes célestes
Et chanter sans fin
Un jour dans ton royaume,
Que tu es l'unique roi,
Bien au-delà de tous les autres dieux,
Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit,
Protecteur et Sauveur des croyants,
Trois personnes en un seul être.

6. Coral

Sea que pronto
Por las puertas de cielo pasemos
Y que un día en Tu Reino
Sin fin cantemos,
Que seas sólo Tú Rey
Superior a todos los Dioses,
Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo
Tres personas en un Ser
Quien a los piadosos protege y salva.

BWV 177

1. Coro [Versus I]

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Mein'm Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

2. Aria [Versus II]

Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,
Du kannst es mir wohl geben:
Daß ich werd nimmermehr zu Spott,
Die Hoffnung gib darneben,
Voraus, wenn ich muß hier davon,
Daß ich dir mög vertrauen
Und nicht bauen
Auf alles mein Tun,
Sonst wird michs ewig reuen.

3. Aria [Versus III]

Verleih, daß ich aus Herzensgrund
Mein' Feinden mög vergeben,
Verzeih mir auch zu dieser Stund,
Gib mir ein neues Leben;
Dein Wort mein Speis laß allweg sein,
Damit mein Seel zu nähren,
Mich zu wehren,
Wenn Unglück geht daher,
Das mich bald möcht abkehren.

1. Chorus [Verse 1] 7

I call to thee, Lord Jesus Christ,
I pray thee, hear my crying;
Both lend me grace within this life
And let me not lose courage;
The proper path, o Lord, I seek,
Which thou didst wish to give me:
For thee living,
My neighbor serving well,
Thy word upholding justly.

2. Aria [Verse 2] 8

I pray still more, O Lord my God,
Thou canst on me bestow this:
That I be never brought to scorn,
Give hope as my companion
And then, when I must hence depart,
That I may ever trust thee,
Not relying
On my works only,
Else shall I e'er regret it.

3. Aria [Verse 3] 9

Now grant that I with heart sincere
Be to my foes forgiving:
Forgive me also at this hour,
For me my life renewing;
Thy word my food let always be
With which my soul to nurture,
Me defending,
When sorrow draweth nigh
And threatens to distract me.

1. Chœur [Vers I]

Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ,
Je t'en prie, exauce ma plainte,
Accorde-moi grâce à ce terme,
Ne me laisse pas perdre courage;
Tu voulais, Seigneur, je crois,
Me donner la foi véritable,
Afin que je vive pour toi,
Afin que je sois utile à mon prochain
Et que je garde ta parole.

2. Air [Vers II]

Je t'implore encore plus, ô Seigneur Dieu,
De bien vouloir me la donner
Afin que je ne sois plus jamais objet de dérision.
Donne-moi en plus l'espoir
De pouvoir, lorsque je quitterai ce monde,
Avoir confiance en toi
Et ne pas bâtir
Sur tous mes actes,
Sinon je devrai m'en repentir éternellement.

3. Air [Vers III]

Accorde-moi la force de pardonner
Du fond du cœur à mes ennemis
Et pardonne-moi à cette heure,
Donne-moi une vie nouvelle;
Que ta parole soit ma nourriture à jamais
Afin d'alimenter mon âme,
De me défendre
Lorsque le malheur frappe à ma porte
Et veut me détourner bien vite.

1. Coro (Verso I)

A Ti te llamo Señor Jesucristo,
Te ruego, escucha mi lamento,
Concédeme tu Gracia ahora,
No permitas que me desanime;
Señor muéstrame el verdadero sendero
A fin de que yo
Viva en Ti,
A mi prójimo sea útil,
Y cumpla Tu palabra.

2. Aria (Verso II)

Yo te imploro aún más, oh Señor Dios,
El bien que Tú me puedas dar:
A fin de que no sea jamás objeto de burla,
Otórgame la esperanza,
Que cuando de aquí deba partir,
Pueda confiar en Ti
Y no confiar
En mis propias obras
Sino arrepentirme eternamente.

3. Aria (Verso III)

Concédeme, que con profundo corazón,
Pueda perdonar a mis enemigos,
Concédeme también en esta hora,
Darme una vida nueva;
Tu palabra, mi alimento por siempre será,
Con la cual se nutra mi alma
Y me defienda,
Cuando la desgracia se aproxime,
Y quiera pronto desviarme.

4. Aria [Versus IV]

Laß mich kein Lust noch Furcht von dir
In dieser Welt abwenden.
Beständigsein ans End gib mir,
Du hasts allein in Händen;
Und wem dus gibst, der hats umsonst:
Es kann niemand ererben
Noch erwerben
Durch Werke deine Gnad,
Die uns errett' vom Sterben.

4. Aria [Verse 4] 10

Now let no joy nor fear from thee
Within this world divert me.
Make me steadfast until the end,
Thou hast alone the power;
Who has thy gifts has them for free:
For no man can inherit
Nor acquire yet
Through his works thy dear grace
Which us redeems from dying.

5. Choral [Versus V]

Ich lieg im Streit und widerstreb,
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!
An deiner Gnad allein ich kleb,
Du kannst mich stärker machen.
Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,
Daß sie mich nicht umstoßen.
Du kannst maßen,
Daß mirs nicht bring Gefahr;
Ich weiß, du wirsts nicht lassen.

5. Chorale [Verse 5] 11

I lie midst strife and now resist,
Help, o Lord Christ, my weakness!
Unto thy grace alone I cling,
For thou canst make me stronger.
Come now temptation, Lord, defend,
Let it not overthrow me.
Thou canst check it
Lest it bring me to harm;
I know thou shalt not let it.

BWV 178

1. Coro

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,
Wenn unsre Feinde toben,
Und er unser Sach nicht zufällt
Im Himmel hoch dort oben,
Wo er Israel Schutz nicht ist
Und selber bricht der Feinde List,
So ists mit uns verloren.

1. Chorus 12

Where God the Lord stands with us not,
Whene'er our foes are raging,
And he doth not our cause support
In heaven high above us,
Where he Israel's shield is not
Nor breaks himself the foe's deceit,
Then us our cause defeated.

4. Air [Vers IV]

Que nul plaisir ni crainte ne me détourne de toi
Dans ce monde.
Accorde-moi la constance jusqu'au bout,
Toi seul, tu as ce pouvoir entre tes mains;
Et celui à qui tu le donnes, le reçoit gratuitement:
Nul ne peut hériter
Ni acquérir
Par ses œuvres ta grâce
Qui nous sauve de la mort.

4. Aria (Verso IV)

No dejes que el placer o el temor
En este mundo me aparten de Ti.
Dadme firmeza hasta el fin,
Con el poder que Tú sólo tienes,
Y a quien se la otorgas, la obtiene gratuitamente;
Nadie puede adquirir
Ni merecer
Por sus obras tu Gracia,
Que puede redimirnos de la muerte.

5. Choral [Vers V]

Je suis en conflit et en opposition avec moi-même
Aide les faibles, ô Seigneur Jésus-Christ!
Je me cramponne à ta grâce seule,
Tu es en mesure de me rendre plus fort.
Si je suis en proie à la tentation, Seigneur,
Empêche-moi de tomber.
Tu veilles
À ce que je ne sois exposé à aucun danger;
Je sais que tu ne m'abandonneras pas.

5. Coral (Verso V)

Estoy luchando y resisto,
¡Ayuda Señor al débil!
Sólo tu Gracia me sostiene,
Tú puedes hacerme fuerte.
Si caigo en la tentación, Señor,
No dejes que me venza.
Tú puedes hacer,
Que no me traiga peligro;
Yo sé que Tú no lo permitirás.

1. Chœur

Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous
Quand nos ennemis se déchaînent
Et qu'il ne prend pas parti pour nous
Du haut des cieux,
Quand il n'est pas la protection d'Israël
Et qu'il ne brise pas lui-même la ruse des ennemis,
C'en est fait de nous.

1. Coro

Si Dios el Señor con nosotros no está
Cuando nuestros enemigos nos rodeen
Y no nos asista en nuestra causa
Desde el excelso cielo
Y si no protege a Israel
Y El mismo las argucias del enemigo quiebra,
Perdidos estaremos.

2. Choral e Recitativo

Was Menschenkraft und -witz anfäht,
Soll uns billig nicht schrecken;
Denn Gott der Höchste steht uns bei
Und machet uns von ihren Stricken frei.
Er sitzet an der höchsten Stätt,
Er wird ihrn Rat aufdecken.
Die Gott im Glauben fest umfassen,
Will er niemals versäumen noch verlassen;
Er stürzet der Verkehrten Rat
Und hindert ihre böse Tat.
Wenn sies aufs klügste greifen an,
Auf Schlangenlist und falsche Ränke sinnen;

Der Bosheit Endzweck zu gewinnen;
So geht doch Gott ein ander Bahn:
Er führt die Seinigen mit starker Hand
Durchs Kreuzesmeer in das gelobte Land,
Da wird er alles Unglück wenden.
Es steht in seinen Händen.

2. Chorale and Recitative 13

What human pow'r and wit contrive
Shall us in no wise frighten;
For God Almighty stands with us
And shall set us from their devices free.
He sitteth in the highest seat,
He shall expose their counsels.
Who God in faith embrace securely
Shall he abandon never, nor forsake them;
He foils the will of wicked men
And hinders all their evil deeds.
When they most cunningly attack,
With serpent's guile their artful plots conceiving,

Their wicked purpose for achieving
God doth pursue another path:
He leads his people with his mighty hand,
Through ocean-cross into the promised land,
When he will all misfortune banish.
It stands in his hand's power.

3. Aria

Gleichwie die wilden Meereswellen
Mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,
So raset auch der Feinde Wut
Und raubt das beste Seelengut.
Sie wollen Satans Reich erweitern,
Und Christi Schifflein soll zerscheitern.

3. Aria 14

Like as the savage ocean waters
Midst raging storm a ship will shatter,
So rageth, too, the foe's deep wrath
To steal the soul's most precious wealth;
They seek now Satan's realm to broaden,
And Christ's own little ship should founder.

4. Choral

Sie stellen uns wie Ketzern nach,
Nach unserm Blut sie trachten;

4. Chorale 15

They lie in wait like heretics,
And for our blood are thirsting;

2. Choral et Récitatif

Ce qui embrase la force et la moquerie humaines
Ne doit pas nous effrayer;
Car Dieu le Très-Haut nous assiste
Et nous libère de leurs filets.
Il est assis à la plus haute place,
Il saura nous fournir les conseils adéquats.
Jamais il n'oubliera ni n'abandonnera
Ceux qui croient fermement en Dieu ;
Il détruit les desseins des impies
Et empêche leurs mauvaises actions.
S'ils recourent aux plans les plus raffinés,
Comptant sur la ruse du serpent et les sournoises intrigues,
Pour obtenir la victoire du mal,
Dieu, lui, emprunte une autre voie:
D'une main ferme, il guide les siens
Au travers d'une mer de douleurs, vers la terre promise
Où il détournera tous les malheurs.
Cela est en son pouvoir.

2. Coral y Recitativo

Cuanto la malicia y la fuerza humanas atiza
No debemos temer
Pues que Dios el Altísimo nos asiste
Y nos libera de sus ataduras.
El en el más alto lugar se halla
Y las argucias al descubierto pondrá.
A quienes a Dios en la fe firmemente abracen
No quiere El perder ni abandonar;
El derriba las malas intenciones
Y evita sus mala acciones.
Y cuando atacan con las más finas argucias
Con argucia de serpiente y malas intenciones

Para que la malicia sus fines consiga,
De un modo diferente Dios se comporta:
A los suyos con fuerte brazo conduce
A través del mar de la cruz hacia la tierra prometida,
Donde El todo infortunio cambiará
Pues que de su mano está.

3. Air

De même que les flots déchaînés
Fracassent violemment le navire,
La fureur des ennemis se déchaîne
Et dérobe les meilleures âmes.
Ils veulent élargir le royaume de Satan
Et réduire à néant la frêle embarcation du Christ.

3. Aria

Como la salvajes olas de la mar
Con ímpetu contra una nave se estrellan,
Así es la ira del enemigo
Que roba los más altos bienes del alma.
El reino de Satán expandir quieren
Para que la nave de Cristo zozobre.

4. Choral

Ils nous poursuivent comme des hérétiques,
Ils en veulent même à notre sang;

4. Coral

Cuales si fuéramos herejes nos persiguen
Y nuestra sangre derramar quieren

Noch rühmen sie sich Christen auch,
Die Gott allein groß achten.
Ach Gott, der teure Name dein
Muß ihrer Schalkheit Deckel sein,
Du wirst einmal aufwachen.

5. Choral e Recitativo

Auf sperren sie den Rachen weit,
Baß
Nach Löwenart mit brüllendem Getöne;
Sie fletschen ihre Mörderzähne
Und wollen uns verschlingen.
Tenor
Jedoch,
Lob und Dank sei Gott allezeit;
Tenor
Der Held aus Juda schützt uns noch,
Es wird ihn' nicht gelingen.
Alt
Sie werden wie die Spreu vergehn,
Wenn seine Gläubigen wie grüne Bäume stehn.

Er wird ihrn Strick zerreißen gar
Und stürzen ihre falsche Lahr.
Baß
Gott wird die törichten Propheten
Mit Feuer seines Zornes töten
Und ihre Ketzerei verstören.
Sie werdens Gott nicht wehren.

6. Aria

Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!
Sprich nicht: Die Frommen sind verlorn,
Das Kreuz hat sie nur neu geborn.

They claim that they are Christians, too,
Who God alone give worship.
Ah God, that precious name of thine
Must serve as capstone to their crime;
Thou shalt one day awaken.

5. Chorale and Recitative 16

They open wide their hungry jaws,
Bass
As lions do, with roaring rage resounding;
They bare at us the fangs of killers,
Intending to devour us.
Tenor
And yet,
Praise and thanks to God evermore;
Tenor
Shall Judah's hero shield us still,
Their aim they'll not accomplish!
Alto
They shall like unto chaff subside,
When once his faithful people like green trees shall stand.
He shall their snares asunder break
And their false doctrine bring to nought.
Bass
God will all vain and foolish prophets
With fire of his anger slay then
And bring their heresies to ruin.
From God they'll not defend it.

6. Aria 17

Hush, hush then, giddy intellect!
Say not: "The pious are now lost!"
The cross did them but bring new birth.

Ils se vantent encore d'être des chrétiens
Qui soient les seuls à respecter Dieu.
Hélas mon Dieu, ton précieux nom
Couvre leurs malices,
Mais tu te réveilleras bientôt.

5. Choral et Récitatif

Ils ouvrent tout grand leur gorge
Basse
À la manière du lion, en poussant des rugissements;
Ils montrent leurs dents meurtrières
Et veulent nous dévorer.
Ténor
Cependant,
Louanges et grâces à Dieu en tout temps;
Ténor
Le héros de Judée nous protège encore,
Ils ne réussiront pas.
Alto
Ils s'évanouiront comme l'ivraie
Alors que ceux qui croient en lui se dresseront
comme des arbres verdoyants.
Il déchirera même leurs filets
Et anéantira leur égarement.
Basse
Dieu fera périr les faux prophètes
Par le feu de son courroux
Et ruinera leur hérésie.
Ils ne pourront pas s'opposer à Dieu.

6. Air

Tais-toi, tais-toi donc, raison chancelante!
Ne dis pas: les croyants sont perdus,
La croix, bien au contraire, les a fait renaître.

Y aun se vanaglorian de ser cristianos
Que tan sólo a Dios en mucho tienen.
¡Ay Dios, Tu preciado nombre
Su burla ha de encubrir,
Pero Tú un día despertarás!

5. Coral y Recitativo

Abren la boca mucho
Bajo
Como hacen los leones con altos rugidos,
Muestran sus asesinos dientes
Y quisieran devorarnos
Tenor
Sin embargo
Alabanzas y gracias háganse a Dios por siempre;
Tenor
El héroe de Judá aún nos asiste,
No tendrán éxito.
Contralto
Como hierba fenecerán
Mientras que sus creyentes cuales verdes árboles
permanecerán.
El romperá su lazo
Y derribará su falsa doctrina.
Bajo
A los necios profetas
Con el fuero de Su ira matará.
Y confundirá su herejía
Y no podrán oponerse a Dios.

6. Aria

¡Calla, calla ya, vacilante raciocinio!
No digas: los piadosos están perdidos,
La cruz les ha hecho renacer.

Denn denen, die auf Jesum hoffen,
Steht stets die Tür der Gnaden offen;
Und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt,
So werden sie mit Trost erquickt.

To all who put their trust in Jesus
Stands e'er the door of blessing open;
And when by cross and sadness pressed,
They shall with comfort be refreshed.

7. Choral

**Die Feind sind all in deiner Hand,
Darzu all ihr Gedanken;
Ihr Anschläg sind dir, Herr, bekannt,
Hilf nur, daß wir nicht wanken.
Vernunft wider den Glauben ficht,
Aufs Künftge will sie trauen nicht,
Da du wirst selber trösten.**

**Den Himmel und auch die Erden
Hast du, Herr Gott, gegründet;
Dein Licht laß uns helle werden,
Das Herz uns werd entzündet
In rechter Lieb des Glaubens dein,
Bis an das End beständig sein.
Die Welt laß immer murren.**

7. Chorale

**The foe are all within thine hand,
With them all their conceptions;
Their onslaughts are to thee, Lord known,
But help us not to waver.
If mind opposing faith assail,
Henceforth shall its assurance fail,
For thou thyself shalt help us.**

**Both heaven and the earth as well
Hast thou, Lord God, established;
Thy light for us let brightly shine,
Our hearts shall be enkindled
With proper love for thy great faith.
Until the end steadfastly thine.
The world let ever murmur.**

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".

Car la porte de la grâce est toujours ouverte
À ceux qui espèrent en Jésus;
Et si la souffrance et l'affliction les oppressent,
Ils trouveront la consolation.

Pues a aquellos, a quienes en Jesús esperan,
Siempre les estará abierta la puerta de la Gracia,
Y si la cruz y los sufrimientos los oprime,
Serán consolados.

7. Choral

Les ennemis sont tous entre tes mains,
Ainsi que toutes leurs pensées;
Leurs attentats te sont connus, Seigneur,
Aide-nous seulement à ne pas fléchir.
La raison lutte contre la foi,
Elle ne fait pas confiance en l'avenir,
Car toi-même tu apporteras le réconfort.

Tu as créé le ciel et la terre,
Seigneur Dieu;
Que ta lumière nous éclaire,
Que notre cœur s'enflamme
De la juste flamme de ta foi
Et qu'il le reste jusqu'à la fin.
Laisse murmurer le monde autant qu'il voudra.

7. Coral

Todos los enemigos en tu mano se encuentran
Con todos sus pensamientos;
Sus ataques, Señor, Te son conocidos,
Asístenos para que no vacilemos.
La razón a la fe combate,
Del futuro no se fía,
Ni de que Tú mismo nos consolarás.

El cielo y también la tierra
Has fundado Tú, Señor Dios,
Que Tu luz claramente nos ilumine,
Inflámanos el corazón
Con el amor de la fe en Ti
Y que al final permanezca firme.
Y deja que el mundo constantemente se queje.

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

Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176

Entstehung: zum 27. Mai 1725
Bestimmung: Sonntag Trinitatis
Text: Christiane Mariane von Ziegler (1728). Satz 1: Jeremia 17, 9. Satz 6: Strophe 8 des Liedes „Was alle Weisheit in der Welt" von Paul Gerhardt (1653).
Gesamtausgaben: BG 35: 181 – NBA I/15: 19

Der Einstieg in diese Kantate ist ungewöhnlich. Er überrumpelt den Hörer geradezu, und man wird vermuten dürfen, daß dieser Effekt auch dem zeitgenössichen Hörer, dem Besucher des Gottesdienstes am Trinitatis-Sonntag des Jahres 1725 in Leipzig, besonders auffiel. Musik für Gesangsstimmen und Instrumente zu beginnen, stellt den Komponisten immer vor zahlreiche Fragen. Soll dem Charakter eines Stücks der Boden bereitet werden? Soll ein Potpourri schöner Melodien und prägnanter Motive auf das Werk einstimmen? Oder soll das Publikum suggestiv in das folgende Stück hineingezogen werden? Immerhin scheint von Monteverdi bis Wagner, von Mozart bis zur gegenwärtigen Musik das ästhetische Rezept, vokal-instrumentale Musik mit einer rein instrumentalen Einleitung zu beginnen, seine Wirkung nicht verfehlt zu haben.

Auch Bach komponierte nach diesem Rezept. Bereits die meisten frühen Kantaten, wie etwa BWV 4, 12, 21, 106, 131 oder 150 (Edition Bachakademie Vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) beginnen mit sogenannten „Sinfonien". Aufgabe dieser Instrumentalstücke ist es, die Atmosphäre des folgenden Stücks vorzubereiten. Auch die Eingangschöre von Bachs Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes oder des Weihnachts-Oratoriums haben instrumentale Einleitungen, während Bach in der h-Moll-Messe der großen, instrumentalen Fuge zu Beginn des *Kyrie* noch einmal vier Tutti-Takte voranstellt, mit denen er die Bitte um Erbarmen fokussiert – eine Art portalartiges Monument für die Summe von Bachs Lebenswerk.

Die vorliegende Kantate BWV 176 beginnt mit einer vokalen Fuge, die unmittelbar, ohne jedes instrumentale Vorspiel, im Baß anhebt. Das Dreiklangsmotiv wirkt „trotzig", wie die Worte, die es signalhaft verstärkt. Die Streicher spielen dazu obligate c-Moll-Dreiklänge. Danach stürzen sie stufenweise hinab, während das Fugenthema im Baß nach oben schießt bis auf den Ton Des, der verminderten None in c-Moll. Zusammen mit den Streichern entsteht ein sperriger Akkord. Auf chromatisch verschlungenen Wegen wandelt sich der Trotz nun in Verzagtheit – die Fortsetzung des Textes. Dieser Effekt potenziert sich in allen vier Stimmen; zusätzlich hört man gewagte Sprünge und sinnige Oktav-Intervalle auf den Text „alle Menschen". Ein höchst ungewöhnlicher Satz! Bach wählt diese Form, den Hörer unvermittelt anzusprechen, in nur wenigen Kantaten; läßt man die mit Choralsätzen, motettische Choralbearbeitungen oder Rezitativen beginnenden Kantaten beiseite, sind dies die Kantaten BWV 19, 50, 64, 144, 171 und 179 (Vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). Alle werden durch vokale Fugen eingeleitet, alle diese Fugen nehmen damit ein Wort aus der jeweils vorangegangenen Evangeliums-Lesung auf. „Es ist ein trotzig und verzagt Ding" profitiert von diesem Effekt besonders – der stets klug disponerende und dramaturgischen Wirkungen nicht abgeneigte Bach wird mit ihm gerechnet haben, um seiner Predigtmusik besondere Aufmerksamkeit zu verleihen.

Das folgende Alt-Rezitativ beschäftigt sich mit dem Geschehen des Evangeliums, vor allem mit dem seltsamen Umstand, daß Nikodemus sich aus Furcht nur bei Nacht zu Jesus wagte. Dies fordert das Bild der „umnebelten

Sonne“ (Satz 3) heraus – denn wie sonst soll der Mensch zum Meister kommen können? Die Streicher der Sopran-Arie lassen den „sonst hell beliebten Schein“ erkennen; überhaupt ist der Charakter des Stücks von lichter Schwerelosigkeit, bis zum Ende des Mittelteils, an dem Gottes Geist in langgehaltenem Ton auf dem Menschen ruht. Noch einmal wird im Rezitativ Nr. 4 das Thema Tag-Nacht reflektiert; Bach hebt den abschließend formulierten Glaubenssatz *arioso* hervor und festigt ihn mit einer ostinaten Continuo-Figur.

Auch die zweite Arie (Nr. 5) dieser Kantate ist von gelöstem Charakter. In Form einer graziösen Gavotte unterstützt sie die Aufforderung des Textes, im Hinblick auf Jesu Versprechen sich zu ermuntern. Wie im Eingangschor das Wort „verzagt“ werden hier die „furchtsam und schüchternen Sinne“ harmonisch eingetrübt; die Linienführung erinnert überhaupt an das „trotzige“ Emporfahren des Eingangssatzes. Auch die Worte „Danken und Loben“ streben figurativ nach oben, wenn auch hier in affirmativer Absicht. Die letzten Textzeilen leiten inhaltlich über in den Schlußchoral, der die Dreifaltigkeit preist. Das Lied wird auf die altertümliche Choralmelodie „Christ unser Herr zum Jordan kam“ gesungen; dies hält Bach nicht davon ab, in den Unterstimmen, vor allem mit Mitteln der Stimmführung, Worte und Gedanken hervorzuheben wie „Himmelspforten“, „alleine König“, „Hoch über alle Götter“ und schließlich die göttliche Trinität, die an diesem Tag im Mittelpunkt des Interesses stand.

*

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ BWV 177

Entstehung: zum 6. Juli 1732
Bestimmung: 4. Sonntag nach Trinitatis
Text: Johann Agricola (1530)
Gesamtausgaben: BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

Diese Kantate ist eine von zehn Choralkantaten, die Bach „omnes versus“ vertont, d.h.: alle Strophen mit unverändertem Text ohne Hinzufügung von frei gedichteten Rezitativen und Arien. Ähnlich wie die demselben Muster folgenden Kantaten BWV 112 und 129 (Vol. 36& 40) ordnete Bach dieses Stück ebenfalls dem sogenannten „Choralkantatenjahrgang“ zu, jenem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang, an dem Bach Sonntag für Sonntag auf Text und Melodie einzelner Choräle basierende Kantaten aufführen wollte. Dieses einzigartige Unternehmen begann am 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 mit der Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Vol. 6) und mußte mit dem Sonntag Mariä Verkündigung abgebrochen werden, weil vermutlich der Dichter verstorben war, der Bach mit den die Choräle reflektierenden Texten versorgt hatte. Später komponierte Kantaten, darunter solche mit dem bloßen Choraltext, sollten später diesen Jahrgang dann doch noch vervollständigen.

Die vorliegende Kantate wurde jedoch aus einem anderen Grund später eingefügt. Der vierte Sonntag nach Trinitatis fiel im Jahre 1724 nämlich mit dem Fest Mariae Heimsuchung zusammen. Dieses Fest erhielt im Gottesdienst sozusagen den Vorrang, und Bach mußte eine Kantate schreiben, die nicht zum Sonntagsevangelium (Lk. 6, 36 – 42, über die Barmherzigkeit, aus der Bergpredigt) Stellung nahm, sondern den mit dem berühmten Lobgesang „Magnificat anima mea“ verbundenen Be-

such Mariens bei Elisabeth zum Inhalt hatte. Daß Bach dieser Kantate BWV 10 „Meine Seel erhebt den Herren (Vol. 4) den neunten gregorianischen Ton zugrundelegte, in dem das „Magnificat“ gewöhnlich gesungen wurde, erhöht den Ausnahmecharakter dieser Kantate und paßt sie zugleich der Idee der Choralkantate an.

Dennoch entbehrt auch die „Ersatzkantate“ keineswegs besonderer Kunstfertigkeit. Im Eingangschor wird der mit dem Evangelium deutlich verbundene Text zeilenweise vorgetragen; der cantus firmus liegt im Sopran. In Solo und Tutti geteilte Streicher spielen einen von dem Choral unabhängigen, durch ein kreisendes Motiv geprägten Satz. Die Oboen dagegen bereiten jene langgehaltenen Töne vor, die später zu den signalartigen Worten „ich ruf“ im Vokalsatz erklingen.

Die folgende Alt-Arie ist formal ein schlichtes Continuo-Stück; die ausdrucksvolle Violoncello-Stimme trägt jedoch durchweg den Charakter einer obligaten Partie und unterstreicht in ihrem rhetorischen Gestus den demütigen Charakter dieses Satzes. In der folgenden Sopran-Arie wendet sich die Grundstimmung ins Vertrauensvolle, vielleicht, weil im Text vom „Neuen Leben“ die Rede ist. Die Tonart wechselt von c-Moll in die parallele Dur-Tonart, Bach gibt den beruhigenden Klang der Oboe d’amore dazu, und die Gesangsstimme läßt sich bei der Aussicht auf Jesu Wort, das die Seele nähren wird, zu langen, freudigen Melismen verleiten.

Die dritte Arie dieser Kantate setzt diese Tendenz fort. Nun steigern sich Tempo und Virtuosität; und auch die Zahl der miteinander konzertierenden Stimmen wächst auf drei; neben der Tenorpartie erklingt ein ebenso seltenes wie apartes Duett aus Violine und obligatem Fagott. Wie so oft in seinem Kantatenschaffen wird Bach sich von dem Gedanken leiten gelassen haben, nur die Abwendung von „Lust und Furcht“ der Welt führe zu Gott – was ihn gleichwohl nicht hindert, „weltliche“ Konzertmusik für den freudigen Grundaffekt heranzuziehen. Umso deutlicher bricht der Kontrast auf, wenn die Stimmen auf das Wort „Sterben“ innehalten und ihre Chromatik die Klangwelt vorübergehend verdüstert.

Im vierstimmigen Schlußchoral verziert Bach den Cantus firmus in Art einer von Unterstimmen begleiteten „Aria“; der Kenner von Bachs Kunst, Choräle zu setzen, wird den neapolitanischen Sextakkord am Ende der sechsten sowie das Aufbegehren der Tenorstimme in der vorletzten Zeile mit den dazugehörigen Worten „umstoßen“ und „Gefahr“ in Verbindung bringen.

*

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält BWV 178

Entstehung: zum 30. Juli 1724
Bestimmung: 8. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Justus Jonas (1524, nach Psalm 124). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 4, 7 und 8 (Sätze 1, 4 und 7) sowie 2 und 5 (innerhalb der Sätze 2 und 5). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2, 3, 5, und 6.
Gesamtausgaben: BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Betrachtet man diese Kantate von ihrem Eingangssatz her, so scheinen die Dinge – anders als bei der eingangs betrachteten Kantate – wieder zurechtgerückt. Den Vokalsatz mit dem Choral baut Bach in einen konzertierenden Instrumentalsatz ein: zunächst kompakt vierstimmig mit Cantus firmus im Sopran, dann mit Vorab-Imitationen in den Unterstimmen. Allerdings lohnt hier ein

Blick auf das Verhältnis zum Text, aus dem heraus die Musik komponiert wurde. Die instrumentale Einleitung könnte nämlich den Kampf zwischen den tobenden Feinden und dem Beistand des Herrn abbilden, indem dem langgehaltenen Ton der Oboe sofort von einem rhythmisch aufbegehrenden Baß und bewegten Figuren der Streicher widersprochen wird. Wenn später die Punktierungen einen gleichbleibenden Ton vrstärken, entsteht eine Art Synthese. Auch der Vokalsatz unterliegt dieser dialektischen Form. „Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält“ ist ein kraftvoll homophoner Satz; alle Stimmen treffen sich unisono auf dem Schlußwort. Die zweite Zeile hingegen, mit den tobenden Feinden, wird polyphon belebt. Später, wo der Text vor der Verlorenheit des Menschen zu warnen beginnt, unterstreicht auffällige, syllabische Deklamation diese Gedanken.

Auch diese Kantate ist eine Choralkantate. Neben dem großartigen und eindringlichen Gemälde des Eingangschores fasziniert zunächst die Kunstfertigkeit, mit der der uns nicht mehr bekannte Dichter den Choraltext mit freier Dichtung verbunden hat. Gleich vier Strophen – davon zwei im Schlußchoral – hat er beibehalten, zwei andere mit freien Texten durchsetzt und nur zwei gänzlich paraphrasiert. Der erste der beiden kombinierten Sätze ist das Rezitativ Nr. 2. Fast unmerklich verstärkt Bach die strenge Welt des Chorals, indem er das Continuo den Cantus firmus knapp vorimitieren läßt. Die Arie Nr. 3 enthält dann einen dritten Texttyp. Bach läßt sich von den „wilden Meereswellen“ und der bildlich gleichartigen „Feinde Wut“ zu einem kräftig bewegten Streichersatz und rollenden Continuo-Figuren anregen, die von der Baß-Stimme aufgenommen und fortgeführt werden. Der folgende Choralsatz (Nr. 4) läßt zum Cantus firmus im Tenor zwei Oboen d’amore motivisch dicht konzertieren.

Danach kehrt das Muster „Choraltext mit eingeschobenen Versen“ wieder. Den Choral setzt Bach diesmal vierstimmig, den freien Text weist er gleich drei verschiedenen Stimmen zu: den Löwen brüllen läßt er mit der Baßstimme, der „Held aus Juda“ – die musikalische Figur erinnert an jene in der Johannes-Passion BWV 245/30 – wird vom Tenor dargestellt, der Alt singt von den grünen Bäumen der Gläubigen. Die „falsche Lahr (Lehre)“ im Chorsatz ist Bach eine kuriose, harmonisch und satztechnisch „falsche“ Passage wert. Stringent zusammengehalten wird das gesamte Stück durch ein prägnantes Dreiklangsmotiv im Continuo. Die letzte Arie dieser Kantate warnt vor den Gefahren der „taumelnden Vernunft“ für das Glaubensgebäude; die Musik bildet sie eindringlich ab und mahnt uns, das Verhältnis von überzeitlicher Rationalität und zeitgebundener Religiosität in Bachs Musik nicht zu weit in Richtung der zuerst genannten Qualität zu verschieben.

There is a daring and a shy thing BWV 176

Composed for: 27 May 1725
Performed on: Trinity
Text: Christiane Mariane von Ziegler (1728). Movement 1: Jer. 17, 9. Movement 6: verse 8 of "Was alle Weisheit in der Welt" by Paul Gerhardt (1653).
Complete editions: BG 35: 181 – NBA I/15: 19

The opening of this cantata is rather unusual. It takes the listener almost completely by surprise, and this effect ought to have been rather striking even for the contemporary listener attending the Trinity Sunday service of 1725 in Leipzig. How to start music for both voices and instruments always has been a tricky issue for the composer. Should one prepare the ground for the character of a composition? Should a potpourri of nice melodies and striking motifs set the mood for the piece? Or should the audience be drawn into it by more suggestive means? After all, from Monteverdi to Wagner, from Mozart to contemporary composers the common method of starting a vocal-instrumental piece with a purely instrumental introduction never seems to have failed.

Bach used this method, too. Most of his early cantatas like BWV 4, 12, 21, 106, 131 or 150 (EDITION BACH-AKADEMIE vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) start with so-called sinfonias, instrumental pieces that set the mood for the following composition. The opening choruses of his St. Matthew's and St. John's Passions or his Christmas Oratorio also have instrumental introductions, while in the B Minor Mass he starts the major instrumental fugue at the beginning of the Kyrie with four tutti bars to focus the plea for mercy – a kind of portal-like monument to his life's work.

This cantata, BWV 176, starts with a vocal fugue, which begins directly without any instrumental prelude in the bass. The triad motif sounds "daring" like the words strikingly emphasised here. The strings accompany it with obbligato triads. After that they plunge gradually into the deep, while the fugue theme in the bass soars up to D flat, the diminished ninth in C minor. Together with the strings this creates an awkward chord. Through convoluted chromatics the daring thing becomes shy – as the text continues. This effect is intensified in all four voices; and we hear daring leaps and appropriate octave intervals on the text "human spirit". A highly unusual movement! Only in few of his cantatas did Bach choose to address the listener directly; disregarding cantatas that start with chorale settings, motet-like chorale arrangements or recitatives, this leaves us with cantatas BWV 19, 50, 64, 144, 171 and 179 (vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). They all start with vocal fugues, all of which thus eliminate a word from the respective day's Gospel reading. "There is a daring and a shy thing" benefits from this effect particularly – Bach, who had a predilection for ingenious ideas and dramatic effects, probably expected this and used it to draw special attention to his sermon music.

The following alto recitative refers to the Gospel of the day, in particular to the curious fact that, for fear, Nicodemus only dared to see Jesus at night. This calls forth the image of the obscured sun (in movement 3) – how else should man be able to see the master? The strings in the soprano aria reveal the "dear light, before so bright"; the nature of the piece is lucid and airy, until the end of the middle section, where God's spirit rests on man in a long note. Recitative no. 4 reflects on the night-and-day topic again; Bach stresses the final credo in *arioso* and consolidates it with an ostinato continuo figure.

The second aria (no. 5) of this cantata is also rather laid-back. In the form of a graceful gavotte it supports the text's call for courage in view of Jesus' pledge. Like for the word "shy" in the opening chorus, Bach uses dark harmonies on "fearful and timorous spirits"; the design reminds us of the "daring" upsurge in the opening movement. The words "thanks and praise" also form an ascending figure, albeit with affirmative intentions. The last lines of the text lead us into the final chorale which glorifies the Holy Trinity. This is sung to the ancient chorale melody of *Christ unser Herr zum Jordan kam*, but still, in the lower voices and mostly by means of voice-leading, Bach emphasises words and concepts like "heaven's portals", "king alone", "all other gods excelling" and finally the Holy Trinity, which was the focus of attention that Sunday.

*

I call to thee, Lord Jesus Christ BWV 177

Composed for: 6 July 1732
Performed on: 4th Sunday after Trinity
Text: Johann Agricola (1530)
Complete editions: BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

This cantata is one of ten chorale cantatas that Bach set to music "omnes versus", using all verses of the unchanged hymn without adding newly written recitatives and arias. Like cantatas BWV 112 and 129 (vol. 36&40), which followed the same pattern, Bach wrote this composition for his so-called chorale cantata cycle, the second Leipzig cantata cycle, for which he intended to perform cantatas based on the texts and melodies of individual chorales every single Sunday. This unique project started on the first Sunday after Trinity of 1724 with cantata BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort* (vol. 6) and ended prematurely on Lady Day, presumably due to the death of the poet who had supplied Bach with texts reflecting on the chorales. Later cantatas, some based solely on the unchanged chorale text, were a belated effort to complete this cycle.

However, this cantata was belatedly added for a different reason. In 1724 the fourth Sunday after Trinity fell on the feast of the Visitation. It took priority in the service, so to speak, and Bach had to write a cantata that did not refer to the Gospel of the day, (Luke 6, 36 – 42, on mercy, from the Sermon on the Mount), but focused on Mary's visit to Elizabeth connected with the famous *Magnificat*. The fact that Bach based the resulting cantata BWV 10 *Meine Seel erhebt den Herren* (vol. 4) on the ninth Gregorian tone, in which the Magnificat was normally sung, makes this cantata all the more exceptional.

Nevertheless, even this "substitute cantata" is not without virtuosity. The text of the opening chorus; which clearly reflects the Gospel, is sung line by line with the cantus firmus in the soprano. Strings divided into solo and tutti play a separate setting from the chorale, marked by a circulating motif. In contrast, the oboes prepare us for the long notes later to appear in the vocal setting on the signal words "I call".

Formally, the following alto aria is a simple continuo piece; but the expressive violoncello voice has the character of an obbligato part throughout, emphasising the humble mood of this movement by its rhetoric. In the following soprano aria the basic mood takes a turn for the optimistic, perhaps because the text speaks of "life renewing". The key changes from C minor to the parallel major key, and Bach adds the calming sound of the oboe d'amore and lets the

singing voice drift into long joyful melismas at the prospect of hearing Jesus' soul-satisfying word.

The third aria of this cantata continues in this vein. But now the piece gathers speed and virtuosity; and the number of performing voices rises to three; alongside the tenor part we hear a rare and attractive duet of violin and obbligato bassoon. As was often the case in his cantatas, Bach was probably guided by the idea that only rejecting worldly "joy and fear" would lead us to God – which still doesn't stop him from resorting to "secular" concerto music to create a joyful basic affect. The contrast is all the more striking, when the voices are suspended on the word "dying" temporarily darkening the chromatics.

In the four-part final chorale Bach embellishes the cantus firmus in a kind of "aria" accompanied by the lower voices; experts on Bach's art of writing chorales will connect the Neapolitan sixth chord at the end of the sixth and the rebellious tenor voice in the penultimate line with the appropriate words "overthrow" and "harm".

*

Where God the Lord stands with us not BWV 178

Composed for: 30 July 1724
Performed on: 8th Sunday after Trinity
Text: After the eponymous hymn by Justus Jonas (1524, after psalm 124). Identical wording: verses 1, 4, 7 and 8 (Movements 1, 4 and 7) along with 2 and 5 (in movements 2 and 5). Reworded or extended (unknown poet): verses 2, 3, 5, and 6.
Complete editions: BG 35: 237 – NBA I/18: 161

If we look at this cantata from its opening movement, things seem to be back in place again – unlike in the cantata reviewed at the beginning. The vocal setting with the chorale is built into a concertante instrumental setting: initially compact and in four voices with the cantus firmus in the soprano, then with anticipatory imitations in the lower voices. However, it's worth taking a look at the relationship with the text for which the music was composed. The instrumental introduction could reflect the battle between the raging foes and the Lord's support, with the long note of the oboe conflicting with the rhythmically rebellious bass and volatile figures in the strings. Later on, the dotted rhythms reinforcing a sustained note create a kind of synthesis. The vocal setting is also subject to this dialectical form. "Where God the Lord stands with us not" is a powerful homophonic movement; all voices meet in unison on the final word. In contrast, the second line with the raging foes is livened up by polyphony. Later, when the text warns us against the defeat of mankind, striking syllabic declamation emphasises these thoughts.

This cantata is also a chorale cantata. Along with the magnificent and poignant tableau of the opening chorus, the listener is fascinated by the skill with which the now unknown poet connects the chorale text with free poetry. He retained four of the verses – two of them in the final chorale – while interpolating two with free texts and only paraphrasing two completely. The first of the two combined movements is recitative no. 2. Bach almost imperceptibly reinforces the rigid world of the chorale, by allowing the continuo to play a brief anticipatory imitation of the cantus firmus. Aria no. 3 features a third text type. The "savage ocean waters" and – in keeping with this image – "foes' deep wrath" inspire Bach to a bold and vivid string setting and sweeping continuo figures, which are taken up and continued by the bass voice. The following chorale movement (no. 4) lets two oboes d'amore perform closely related motifs to the cantus firmus.

Then the pattern of chorale text with interpolated verses makes its return. This time Bach sets the chorale in four parts, allocating the free text to three different voices: the lion roars with the bass voice, "Judah's hero" – the musical figure reminds us of that in the St. John's Passion BWV 245/30 – is sung by the tenor, while the alto sings of the green trees of the faithful. And the "false doctrine" in the choir is worth a curious, harmonically and technically "false" passage to Bach. The entire piece is stringently pulled together by a perfect triad motif in the continuo. The last aria of this cantata warns us against the danger of "giddy intellect" to the substance of faith; the music reflects it poignantly and warns us not to shift the ratio of timeless rationalism to time-bound piety in Bach's music too far in the direction of the former quality.

Le cœur de l'homme est obstiné et craintif BWV 176

Création: le 27 mai 1725
Destination: pour le dimanche de la Trinité
Texte: Christiane Mariane von Ziegler (1728). Mouvement 1: Jérémie 17, 9. Mouvement 6: strophe 8 du lied «Was alle Weisheit in der Welt» de Paul Gerhardt (1653).
Éditions complètes: BG 35: 181 – NBA I/15: 19

L'introduction de cette cantate est inhabituelle. Elle prend l'auditeur au dépourvu, et il est permis de supposer que ce fut le cas aussi pour les auditeurs contemporains de Bach, les paroissiens qui se rendirent au service religieux du dimanche de la Trinité de l'année 1725 à Leipzig. Tout compositeur se voit toujours confronté à de nombreuses questions quand il s'agit d'écrire l'introduction d'une musique pour registres chantés et pour instruments. Doit-on donner le caractère fondamental d'un morceau dès le départ? Doit-on offrir un pot-pourri composé de belles mélodies et de motifs marquants de l'œuvre pour préparer l'auditeur? Ou bien doit-on faire appel à des moyens suggestifs pour plonger le public dans le bain du morceau pour ainsi dire? Toujours est-il que de Monteverdi à Wagner, de Mozart à la musique contemporaine, la recette esthétique qui consiste à faire débuter une musique vocale et instrumentale par une introduction purement instrumentale, semble avoir eu l'effet escompté.

Bach composa également en se conformant à cette recette. La plupart des cantates des premiers temps, comme les BWV 4, 12, 21, 106, 131 ou 150 (Edition Bachakademie Vol. 2, 4, 7, 34, 41 & 46) commencent déjà par une soi-disant «Sinfonie». Le rôle de ce morceau instrumental est de préparer l'atmosphère du morceau suivant. Même les chœurs d'introduction des musiques des Passions selon saint Matthieu et selon saint Jean ou de l'Oratorio de Noël de Bach ont des introductions instrumentales alors que Bach dans sa Messe en si mineur fait précéder la grande fugue instrumentale au début du Kyrie de quatre mesures de tutti; ceci lui permet de focaliser la demande de miséricorde – une sorte de monument qui prend la forme d'un portail devant l'œuvre de Bach.

La cantate ci-présente BWV 176 commence par une fugue vocale qui, se passant de prélude instrumental, débute en basse continue. Le motif en triples accords donne un effet «obstiné» comme les paroles qu'il renforce comme des signaux. Les cordes le doublent de triples accords obligés en ut mineur. Ils chutent alors successivement alors que le sujet de la fugue dans la basse se lance vers les hauteurs jusqu'au ton en ré bémol, la neuvième diminuée dans la tonalité ut mineur. L'accompagnement des cordes donne du volume à cet accord. L'obstination se transforme alors en crainte – voir la suite du texte – illustrée par des voies chromatiques sinueuses. Cet effet prend de la puissance dans toutes les quatre voix; en outre on perçoit des sauts osés et de fins intervalles d'octave sur le texte «aller Menschen» (de l'homme). Un mouvement tout à fait singulier! Bach ne choisit cette méthode pour s'adresser à brûle-pourpoint à l'auditeur que dans quelques cantates; si l'on fait omission des cantates qui débutent par des mouvements chorals, des arrangements chorals de type motet ou des récitatifs, il s'agit des cantates BWV 19, 50, 64, 144, 171 et 179 (Vol. 6, 17, 20, 44, 51 & 54). Elles sont toutes introduites de fugues vocales, et toutes ces fugues mettent ainsi en relief un mot issu de l'Évangile lu au préalable. «Le cœur de l'homme est obstiné et craintif» profite particulièrement de cet effet – Bach qui n'était pas hostile aux effets de dramaturgie toujours placés intelligemment, avait tablé sans doute sur ces effets pour attirer l'attention sur sa musique de sermon.

Le récitatif d'alto suivant se consacre aux événements de l'Évangile, surtout sur le fait bizarre que Nicodème ne se risqua à rendre visite à Jésus que la nuit par crainte d'être vu. C'est bien cette crainte que suscite l'image du «soleil voilé» (mouvement 3) – en effet, comment l'homme pourra-t-il venir chez son maître? Les cordes de l'air de soprano font apparaître la «lumière d'ordinaire tant appréciée»; le morceau est entièrement bercé d'une lumineuse apesanteur jusqu'à la fin de la partie centrale où l'Esprit de Dieu repose sur l'homme en de longues notes tenues. Le thème du jour et de la nuit est repris une nouvelle fois dans le récitatif n° 4; Bach met en relief la profession de foi formulée à la fin en *arioso* et la renforce par une figuration du continuo obstiné.

Le deuxième air (n° 5) de cette cantate se caractérise par sa légèreté. Une gracieuse gavotte sous-tend l'invocation du texte, invitant le croyant à reprendre courage à la perspective de la promesse de Jésus. Comme dans le chœur d'introduction pour le mot «verzagt», les mots «esprits craintifs et timides» se couvrent sous l'effet des harmonies; la conduite des lignes rappelle la montée «obstinée» du mouvement d'introduction. Les mots «en actions de grâces et en louanges» élèvent aussi leurs figurations vers les hauteurs quoique ici dans une intention affirmative. Les derniers vers de texte font une transition avec le choral final qui, lui, glorifie la Trinité. Le lied est chanté sur une mélodie choral archaïque «Christ unser Herr zum Jordan kam»; ceci n'empêche pas Bach de souligner dans les voix inférieures, surtout dans la conduite des voix, les paroles et pensées comme «portes célestes», «l'unique roi», «bien au-delà de tous les autres dieux» et finalement la Trinité divine qui était le centre d'intérêt de ce jour.

*

Je t'invoque, Seigneur Jésus-Christ BWV 177

Création: le 6 juillet 1732
Destination: pour le 4*ème* dimanche après la Trinité
Texte: Johann Agricola (1530)
Éditions complètes: BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

Cette cantate est l'une des dix cantates-chorals que Bach mit en musique «omnes versus», à savoir: toutes les strophes avec leur texte inchangé sans ajout de récitatifs ou d'airs de composition libre. De même que pour les cantates qui suivent le même modèle BWV 112 et 129 (Vol. 36&40), Bach attribua également ce morceau au dit «cycle annuel des cantates-chorals», ce deuxième cycle de cantates de Leipzig au cours duquel Bach voulait exécuter dimanche après dimanche des cantates assises sur le texte et la mélodie de différents chorals. Cette entreprise sans pareil commença le premier dimanche après la Trinité de l'année 1724 avec la cantate BWV 20 «Ô éternité, parole foudroyante» (Vol. 6) et a dû être interrompue le dimanche de l'Annonciation de Marie probablement parce que le librettiste qui fournissait à Bach les textes reposant sur les chorals, venait de disparaître. Des cantates composées plus tard parmi lesquelles se trouvaient des cantates uniquement bâties sur le texte du choral, complèteront encore ce cycle.

La cantate présente y a été cependant intégrée plus tard pour une autre raison. En effet, le quatrième dimanche après la Trinité tomba en 1724 sur le même jour que la fête de la Visitation de Marie. Cette fête a eu pour ainsi dire la priorité dans la liturgie et Bach dut écrire une cantate qui ne se référait pas à l'Évangile du Dimanche (Luc 6, 36 – 42, sur la Miséricorde, un texte tiré du Sermon sur la montagne) mais qui avait pour teneur le célèbre chant de louange «Magnificat anima mea» chanté par Marie lors

de sa visite chez Élisabeth. Le fait que Bach construisit cette cantate BWV 10 «Mon âme glorifie le Seigneur» (Vol. 4) sur le neuvième ton grégorien sur lequel le «Magnificat» était chanté habituellement, relève le caractère d'exception de cette cantate.

Néanmoins la «cantate de remplacement» ne manque pas du tout d'adresse. Dans le chœur d'introduction, le texte qui présente de très nets rapports avec l'Évangile, est interprété vers après vers, le cantus firmus sonne au soprano. Les cordes divisées en solo et tutti jouent un mouvement dépendant du choral, marqué par un motif de ritournelle. Par contre les hautbois préparent ces longues notes tenues qui retentiront plus tard sur les mots phares «Je t'invoque» dans la phrase vocale.

L'air d'alto suivant est une pièce simple en continue; cependant la voix expressive des violoncelle donne un caractère de partie obligée et sa rhétorique souligne le caractère humble de ce mouvement. Dans l'air de soprano suivant, l'humeur de base tourne vers l'espoir, peut-être parce qu'il est question dans le texte de «Vie nouvelle». La tonalité se déplace de la tonalité en ut mineur à la tonalité parallèle majeur, Bach y ajoute le ton calme des hautbois d'amour et la voix chantée se laisse aller à de longs mélismes joyeux devant la perspective de la parole de Jésus qui sera la nourriture de l'âme.

Le troisième air de cette cantate poursuit cette tendance. Le rythme et la virtuosité augmentent à présent, le nombre de voix concertantes croît également à trois voix; à côté de la partie du ténor, un duo formé du violon et du basson obligé retentit avec charme; cette forme de duo est relativement rare. Comme si souvent dans ses cantates, Bach se laisse guider par l'idée que seul le détachement du «plaisir et de la crainte» dans ce monde mène à Dieu – ce qui ne l'empêche pas d'avoir recours à une musique de concert «profane» pour souligner l'affect de base de la joie. Le contraste éclate d'autant plus nettement lorsque les voix s'arrêtent sur le mot «mort» et leur chromatique assombrit temporairement la sonorité.
Dans le choral final à quatre voix, Bach orne le cantus firmus sous forme d'une «Aria» accompagnée de voix inférieures; le connaisseur de la méthode de mise en musique de chorals de Bach, mettra l'accord de sixte napolitain à la fin du sixième vers ainsi que la reprise de la voix du ténor dans l'avant-dernier vers en rapport avec les mots appropriés «tomber» et «danger».

*

Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous BWV 178

Création: le 30 juillet 1724
Destination: pour le 8*ème* dimanche après la Trinité
Texte: Le même début que le lied de Justus Jonas (1524, selon le Psaume 124). Conservées mot pour mot: strophes 1, 4, 7 et 8 (Mouvements 1, 4) et 7 ainsi que 2 et 5 (au sein des mouvements 2 et 5). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2, 3, 5, et 6.
Éditions complètes: BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Si l'on considère cette cantate de par son mouvement d'introduction, les choses – à la différence de ce que nous avons vu dans les cantates vues précédemment – sont remises en place. Le mouvement vocal avec le choral est intégré dans un mouvement instrumental concertant: tout d'abord compact à quatre voix avec le cantus firmus au soprano, puis avec des préimitations dans les voix inférieures. Cependant cela vaut la peine ici de jeter un regard sur la relation avec le texte à partir duquel la musique

a été composée. L'introduction musicale pourrait illustrer la lutte entre les ennemis déchaînés et la protection du Seigneur: la note longue tenue du hautbois est aussitôt contredite par une basse rythmée et révoltée et les figurations mouvementées des cordes. Lorsque plus tard le ton constant est renforcé de pointillages, on se croit en présence d'une sorte de synthèse. Même le mouvement vocal est soumis à cette forme dialectique. «Quand Dieu, le Seigneur, ne se trouve pas auprès de nous» est un puissant mouvement homophone; toutes les voix se rencontrent à l'unisson sur la parole finale. Par contre c'est la polyphonie qui anime le deuxième vers, avec ces ennemis déchaînés. Plus tard, là où le texte commence à mettre en garde devant la perdition de l'homme, une déclamation syllabique frappante souligne cette pensée.

Cette cantate est également une cantate-choral. Au-delà du magnifique tableau impressionnant dépeint dans le chœur d'introduction, on est tout d'abord fasciné par l'habileté avec laquelle le poète que nous ne connaissons pas, a relié le texte choral avec la libre invention. Il a conservé quatre strophes – dont deux dans le choral final – , deux autres entrecoupées de textes libres et n'a paraphrasé que deux intégralement. Le premier des deux mouvements combinés est le récitatif n° 2. C'est presque imperceptiblement que Bach renforce l'univers rigoureux du choral en faisant succinctement préimiter le cantus firmus par le continuo. L'air n° 3 contient un troisième type de texte. Bach se laisse inspirer par les «flots déchaînés» et la «fureur des ennemis» de même image pour arranger le mouvement puissamment agité des cordes et des figurations roulantes du continuo, qui seront reprises et poursuivies par la voix de basse. Le mouvement choral suivant (n° 4) fait concerter au cantus firmus du ténor deux hautbois d'amour en motifs denses.

Le modèle du texte choral reparaît ensuite avec des vers insérés. Bach présente cette fois-ci le choral à quatre voix, il attribue au texte libre trois voix différentes: le rugissement du lion est interprété par la voix de basse, le «héros de Judée» – la figuration musicale qui rappelle celle de la Passion selon saint Jean BWV 245/30, est chantée par le ténor, l'alto célèbre par son chant les fidèles, ces arbres verdoyants. L'égarement du mouvement du chœur méritent selon Bach l'obtention d'un curieux passage, harmonieux et «faux» au niveau technique. Le morceau entier est soumis à une certaine logique grâce à un motif en triple accords bien marqué. Le dernier air de cette cantate met en garde devant les dangers pour la foi de la «raison chancelante»; la musique l'illustre avec insistance et nous exhorte à ne pas déplacer trop loin le rapport entre la rationalité intemporelle et la religiosité temporelle dans la musique de Bach dans le sens de la qualité citée en premier.

Cosa es obstinada y apocada BWV 176

Génesis: 27 de mayo de 1725
Destino: Domingo de Trinidad
Texto: Christiane Mariane von Ziegler (1728). Movimiento primero: Jeremías 17, 9. Movimiento sexto: estrofa octava de la canción "Lo que toda la sabiduría del mundo" ("Was alle Weisheit in der Welt") de Paul Gerhardt (1653).
Ediciones completas: BG 35: 181 – NBA I/15: 19

El comienzo de esta cantata es inusual: el desprevenido oyente no puede menos que sentir sobrecogimiento. Cabe suponer, pues, que este efecto también habría de haber llamado poderosamente la atención a los oyentes de antaño, los asistentes al oficio divino celebrado el domingo de la Trinidad del año 1725 en Leipzig. La música para voces cantantes e instrumentos ya al comienzo supone no pocas incógnitas a resolver por el compositor. ¿Ha de prepararse así el carácter de la obra? ¿Debe acompasarse a la obra un conjunto de bonitas melodías y expresivos motivos? ¿Acaso debe introducirse al público sugestivamente en la subsiguiente pieza? Sea como sea, desde Monteverdi hasta Wagner, desde Mozart hasta la música contemporánea no ha perdido su efectividad la fórmula de comenzar las composiciones vocal-instrumentales con una introducción puramente instrumental.

También Bach compuso según este método. Ya la mayor parte de sus cantatas tempranas como por ejemplo, las número BWV 4, 12, 21, 106, 131 o 150 comienzan con una llamada "Sinfonía" EDITION BACHAKADEMIE vol. 2, 4, 7, 34, 41 y 46). El cometido de semejante composición musicales consiste en ir creando la atmósfera de la siguiente composición. También los coros introductorios de las músicas bachianas de la Pasión (según San Mateo y según San Juan) o del Oratorio de Navidad cuentan con introducciones instrumentales, mientras que en la Misa en sí menor se antepone a la gran fuga instrumental, al principio del Kirie, cuatro compases de tutti con los que se concentra la expresión musical en el ruego de misericordia, lo que viene a ser una especie de monumento iniciatorio a la suma de la obra de Bach.

La presente cantata BWV 176 comienza con una fuga vocal que arranca inmediatamente – esto es, sin preludio instrumental – con la voz de bajo. El motivo de triple acorde produce cierta impresión de "obstinación"; la expresión verbal parece inspirar, pues, este aspecto musical. Los instrumentos de arco ejecutan simultáneamente triples acordes obligados en do menor para precipitarse seguidamente por fases, mientras que el tema de fuga en bajo se dispara hacia arriba, hasta el re bemol de la nona disminuida en do menor. Junto con los instrumentos de arco tiene lugar un voluminoso acorde. Por intrincadas sendas cromáticas se va convirtiendo en apocamiento la impresión de obstinación, lo cual se contiene verbalmente en el texto mismo. Este efecto se potencia en las cuatro voces. Escuchamos además atrevidos saltos y cavilosos intervalos de octava en relación a la expresión "todas las personas" ("alle Menschen" [en nuestra traducción simplemente: "humano", N.T.]). Trátase éste, pues, de un movimiento muy peculiar. Bach se sirve de este modo de comunicarse sin mediación con el oyente en tan sólo unas pocas cantatas: si excluimos aquellas que comienzan con movimientos corales, adaptaciones de coral al modo del motete o bien recitativos, se trata de las cantatas BWV 19, 50, 64, 144, 171 y 179 (vol. 6, 17, 20, 44, 51 y 54). Cada una principia con una fuga vocal, mientras que todas estas fugas, a su vez, se enlazan con sendas lecturas evangélicas previamente escuchadas. La expresión "Cosa es obstinada y apocada"("Es ist ein trotzig und verzagt Ding") se

intensifica de un modo especial por virtud de este mismo efecto, un efecto con el que Bach, siempre ingenioso y de carácter nada reacio a las figuras dramáticas, hubo de contar a fin de enfatizar a su música homiliaria.

El siguiente recitativo para contralto se ocupa del suceso referido en el Evangelio, del peculiar hecho de que Nicodemo, por temor, solamente se atreva visitar a Jesús de noche. Se asimila esta situación al sol velado del tercer movimiento, pues, de lo contrario, ¿cómo habrán de llegarse las personas al Maestro? Los instrumentos del aria de soprano nos hacen reconocer al "armando claro resplandor ("sonst hell beliebten Schein"): el carácter de la composición es ciertamente de una luminosa ligereza hasta el final de la parte central en que el Espíritu de Dios roza al hombre en dilatados tonos. Nuevamente se refleja la antítesis día-noche en el recitativo número 4; realza Bach el artículo de fe seguidamente formulado en un *arioso* y aun lo refuerza con una figura en ostinato.

También la segunda aria (número 5) de esta cantata es de resuelto carácter. En forma de graciosa gavota exhorta el texto a animarse en vistas a la promesa de Jesús. Así como en el coro inicial la expresión "apocado" ("verzagt"), se velan aquí armónicamente los "medrosos y apocados sentidos" ("furchtsam und schüchternen Sinne"); la conducción evoca justamente al *obstinado* ascenso del movimiento inicial. También la expresión "Con gracias y alabanzas" ("Danken und Loben") se alza figurativamente, si bien ahora en sentido afirmativo. El contenido de los últimos versos se enlaza al coral final, en el que se alaba a la Santísima Trinidad. La canción se canta con la rancia melodía "Cristo Nuestro Señor al Jordán vino" ("Christ unser Herr zum Jordan kam"). No obstante realza Bach en las voces inferiores -sobre todo con medios de la conducción– palabras e ideas como "puertas del cielo" ("Himmelspforten"), "sólo Tú Rey" ("alleine König"), "Superior a todos los Dioses" ("Hoch über alle Götter") y finalmente la divina Trinidad, aspecto teológico capital en este día.

*

A Ti te llamo, Señor Jesucristo BWV 177

Génesis: 6 de julio de 1732
Destino: cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad
Texto: Johann Agricola (1530)
Ediciones completas: BG 35:201 – NBA I/17.1: 79

La presente es una de las diez cantatas corales a las que puso Bach música *omnes versus*, es decir, sirviéndose de todas las estrofas sin modificar el texto y sin añadir recitativos y arias de libre composición. De modo semejante al de las cantatas BWV 112 y 129 (vol. 36 y 40), que siguen el mismo modelo, asignó Bach esta composición igualmente al llamado "ciclo anual de cantatas corales". Trátase éste de un segundo ciclo anual de cantatas de Leipzig; con él se propuso Bach representar cada domingo una cantata partiendo del texto y la melodía de una coral anterior. Esta singularísima empresa comenzó el primer domingo después de la festividad de la Trinidad del año 1724 con la cantata BWV 20, "Oh eternidad, tremenda palabra tú" ("O Ewigkeit, du Donnerwort", vol. 6), y hubo de ser interrumpida el domingo de la Anunciación de María, pues al parecer falleció el autor que proporcionaba a Bach los textos recreados a partir de las corales. Más tarde compuso el maestro también cantatas con el simple texto coral, con el cometido de completar este ciclo anual.

La presente cantata, como quiera que sea, fue introducida en el ciclo ulteriormente por otro motivo. El cuarto domingo tras la festividad de la Trinidad coincidió el año

de 1724 con la festividad de la visitación de María. Esta celebración es de un rango superior en lo que al oficio divino hace, de modo que Bach hubo de componer una cantata no ya relacionada a la lectura evangélica dominical (San Lucas 6, 36 – 42, pasaje acerca de la misericordia del Sermón de la Montaña), sino antes bien a la visita de María a Elisabet con el conocido cántico de alabanza ("Magnificat anima mea") relacionado a ella. El que Bach basara esta cantata BWV 10 "Mi alma al Señor eleva" ("Meine Seel erhebt den Herren, vol. 4) en el nuevo modo gregoriano, en el que el *Magnificat* se cantaba habitualmente, aumenta la singularidad de la cantata misma.

No obstante, en absoluto carece esta cantata "substitutoria" de sutilidad artística. En el coro inicial se expone el texto evidentemente relacionado a la lectura evangélica del día verso a verso; el *cantus firmus* se encuentra en soprano. Los instrumentos de arco, divididos en solo y tutti, ejecutan un movimiento independiente del coral y caracterizado por un motivo circular. Los oboes, por el contrario, preparan los tonos largos que ulteriormente se escucharan en la destacada expresión "llamo" ("ich ruf") en movimiento vocal.

La subsiguiente aria para contralto es desde el punto de vista formal una sencilla composición en continuo. La expresiva voz del violoncelo, no obstante, posee decididamente el carácter de una parte obligada; en su retórico gesto subraya el humilde carácter del movimiento. En la siguiente aria para soprano el aspecto psicológico dominante es el de la confianza, acaso por el hecho de que en el texto se haga referencia a la "vida nueva" ("Neuen Leben"). La tonalidad pasa de do menor a su nota paralela mayor; hace intervenir Bach además al oboe d'amore con su apacible sonido mientras que la voz cantante – en la perspectiva de la palabra de Jesús según la cual alimentará al alma – se entretienen en largos y alegres melismos.

La tercera aria de esta cantata prosigue la misma tendencia. Aumentan ahora ritmo y virtuosidad; también el número de las voces entre sí concertantes aumenta a tres; junto a la parte para tenor se escucha un singularísimo dueto a cargo de los violines y el fagot obligado. Como es frecuente en su creación de cantatas, se hubo de haber dejado llevar Bach por la idea de que solamente el apartarse del "placer o el temor" ("Lust und Furcht") del mundo conduce a Dios – lo cual, por otra parte, no impide al maestro emplear en esta misma empresa música concertante "profana" como expresión de alegre afecto de fondo. Tanto más claramente eclosiona el contraste cuando las voces entonan la "muerte" ("Sterben") enluteciendo transitoriamente su cromatismo y sonoridad. En el destemplado coral final adorna Bach al *cantus firmus* al modo de un aria acompañada por voces bajas. El conocedor del arte de Bach de componer corales percibirá la relación entre el acorde de séptima napolitano que se encuentre al final del sexto verso así como el ímpetu de la voz de tenor en el penúltimo verso con la expresión "me traiga peligro" ("umstoßen" y "Gefahr").

*

Si Dios el Señor con nosotros no está BWV 178

Génesis: 30 de julio de 1724
Destino: octavo domingo tras la festividad de la Trinidad
Texto: según la canción del mismo principio de Justus Jonas (1524, según el Salmo 124). Literalmente se conservan la estrofa primera, cuarta, séptima y octava (Movimientos 1, 4 y 7) así como 2 y 5 (en los movimientos segundo y quinto). Adaptadas o ampliadas: estrofas segunda, tercera, quinta y sexta (autor desconocido).
Ediciones completas: BG 35: 237 – NBA I/18: 161

Contemplada desde la perspectiva de su movimiento introductorio, esta cantata, al contrario que la primera considerada, produce la impresión de encontrarse en perfecto orden. El movimiento vocal se conjuga con el coral en un movimiento instrumental concertante: primeramente concisamente a cuatro voces con *cantus firmus* en soprano, luego con pre-imitaciones en las voces bajas. En cualquier caso es muy práctico considerar aquí la relación dada entre el texto y la música compuesta a partir de él. La introducción instrumental bien pudiera simbolizar la lucha entre los enconados enemigos y el auxilio del Señor, toda vez que el tono largamente sostenido del oboe es contestado inmediatamente por un bajo de imperioso ritmo así como dinámicas figuras de los movimientos de arco. En el momento en que ulteriormente las puntuaciones aumentan un tono de constante intensidad se produce una especie de síntesis. También al movimiento vocal subyace esta forma dialéctica. "Si Dios el Señor con nosotros no está" ("Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält") es un enérgico movimiento homófono: todas las voces coinciden al unísono en la palabra final. El segundo verso con los enconados enemigos, por el contrario, es polifónico y, por ende, más animado. Posteriormente, cuando el texto comienza a prevenir de la perdición de los hombres, estos pensamientos se subrayan por una declamación enfática cual proveniente de una Sibila.

También es ésta una cantata coral. Junto al magnífico e imperioso cuadro del coro introductorio nos fascina la sutil expresividad con la que el poeta anónimo supo conjugar el texto coral con los versos de libre composición. Nada menos que cuatro estrofas ha conservado (dos de ellas en el coral final), mezcló el poeta otras dos estrofas con versos de libre creación mientras que tan sólo parafraseó completamente otras dos estrofas. El primero de ambos movimientos combinados es el recitativo número 2. Casi de un modo desapercibido reanima Bach el severo ambiente del coral haciendo que el continuo pre-imite escuetamente el *cantus firmus*. El aria número 3 contiene un tercer tipo de texto. La impresión subyacente a "las salvajes olas de la mar" ("wilden Meereswellen") y a la "ira del enemigo" ("Feinde Wut") inspiran a Bach un enérgico movimiento de instrumentos de arco y rodantes figuras de continuo que son retomadas por la voz de bajo. En el siguiente movimiento coral (número 4) conciertan estrechamente los motivos de dos oboes d'amore con voz de tenor en el *cantus firmus*.

Después de ello regresa en versos intercalados el coral modelo, al que ahora pone Bach música a cuatro voces; a la parte de texto libre le asigna tres voces diferentes: deja rugir al león con la voz de bajo, el "héroe de Judá" (figura musical que recuerda a aquella otra de la Pasión según San Juan BWV 245/30) se escucha en tenor, mientras que la voz de contralto entona aquellos "verdes árboles" de los creyentes. La "falsa doctrina" ("falsche Lahr") del movimiento de coro es expresada por Bach musicalmente de modo bien curioso: con un pasaje justamente *falso* desde el punto de vista de la armonía y de la estructura del movimiento. La composición completa produce impresión de severa cohesión gracias a un marcado motivo de triple acorde en continuo. La última aria de esta cantata previene de los peligros que el "vacilante raciocinio" ("taumelnden Vernunft) supone para la obra de la fe. La música, en fin, se vuelve más enfática exhortándonos a no sobrestimar en la música de Bach la racionalidad abstracta por encima de la religiosidad de su tiempo.

Vol. 54

Kantaten • Cantatas

BWV 179-181

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 179, 181), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg
(BWV BWV 179/5, 180, 181/4&5)

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 179: Februar 1974 / Februar 1982 (No. 5). BWV 180: Februar/Oktober 1979.
BWV 181: Januar/Februar 1974 / Februar 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: Julián Aguirre Muñoz de Morales, Dr. Miguel Carazo

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei *BWV 179 (16'50)*

Watch with care lest all thy piety hipocrisy be • Veille á ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie • Mira que tu temor de Dios no sea impostura

Arleen Augér – soprano • Kurt Equiluz – tenore • Wolfgang Schöne – basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe da Caccia • Kurt Etzold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jürgen Wolf, Helmut Veihelmann (No. 5) – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard (No. 5) – Organo, Cembalo

Schmücke dich, o liebe Seele *BWV 180 (23'15)*

Deck thyself, o soul beloved • Pare-toi, ô chère âme • Adórnate, oh amada alma

Arleen Augér – soprano • Carolyn Watkinson – alto • Adalbert Kraus – tenore • Walter Heldwein – basso • Hartmut Strebel, Christina Rettich – Flauto dolce • Peter-Lukas Graf – Flauto • Klaus Kärcher – Oboe • Dietmar Keller – Oboe da Caccia • Kurt Etzold – Fagotto • August Wenzinger – Violoncello piccolo • Martin Ostertag – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Leichtgesinnte Flattergeister *BWV 181 (13'44)*

Insincere and fickle spirits • Les esprits volages et insouciants • Los espíritus ligeros e inestables

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schnaut (No. 2), Gabriele Schreckenbach (No. 5) – alto • Kurt Equiluz – tenore • Niklaus Tüller – basso • Hans Wolf – Tromba • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald (No. 5) – Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler (No. 5) – Oboe • Hermann Herder, Klaus Thunemann (No. 5) – Fagotto • Walter Forchert – Violino • Jürgen Wolf, Jakoba Hanke (Nos. 4&5) – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 179 **„Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“** 16:50

No. 1	Coro:	Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei	1	3:38
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (T):	Das heutge Christentum ist leider schlecht bestellt	2	1:06
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Falscher Heuchler Ebenbild	3	2:50
	Violino I + Oboe I+II unisono, Violino II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Wer so von innen wie von außen ist	4	1:47
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Liebster Gott, erbarme dich	5	6:19
	Oboe da caccia I+II, Violoncello, Organo			
No. 6	Choral:	Ich armer Mensch, ich armer Sünder	6	1:10
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 180 **„Schmücke dich, o liebe Seele“** 23:15

No. 1	Choral:	Schmücke dich, o liebe Seele	7	6:11
	Flauto dolce I+II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Ermuntre dich: dein Heiland klopft	8	5:54
	Flauto, Fagotto, Cembalo			
No. 3	Recitativo e Choral (S):	Wie teuer sind des heilgen Mahles Gaben	9	3:25
	Violoncello piccolo, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4	Recitativo (A):	Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude	10	1:30
	Flauto dolce I+II, Violoncello, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Lebens Sonne, Licht der Sinnen	11	3:52
	Flauto dolce I+II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Recitativo (B):	Herr, laß an mir dein treues Lieben	12	1:10
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7	Choral:	Jesu, wahres Brot des Lebens	13	1:13
	Flauto, Oboe, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 181 **„Leichtgesinnte Flattergeister“** 13:44

No. 1	Aria (B):	Leichtgesinnte Flattergeister	14	3:15
	Flauto, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Recitativo (A):	O unglückselger Stand verkehrter Seelen	15	1:53
	Violoncello, Cembalo			
No. 3	Aria (T):	Der schädlichen Dornen unendliche Zahl	16	2:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (S):	Von diesen wird die Kraft erstickt	17	0:51
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Coro:	Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten	18	5:03
	Tromba, Flauto, Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time 179-181 53:49

BWV 179

1. Coro

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit falschem Herzen!

2. Recitativo

Das heutge Christentum
Ist leider schlecht bestellt:
Die meisten Christen in der Welt
Sind laulichte Laodizäer
Und aufgeblasne Pharisäer,
Die sich von außen fromm bezeigen
Und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen;
Im Herzen aber steckt ein stolzer Eigenruhm.
Sie gehen zwar in Gottes Haus
Und tun daselbst die äußerlichen Pflichten;
Macht aber dies wohl einen Christen aus?
Nein, Heuchler könnens auch verrichten.

3. Aria

Falscher Heuchler Ebenbild
Können Sodomsäpfel heißen,
Die mit Unflat angefüllt
Und von außen herrlich gleißen.
Heuchler, die von außen schön,
Können nicht vor Gott bestehn.

1. Chorus 1

Watch with care lest all thy piety hypocrisy be, and serve thy God not with feigning spirit!

2. Recitative 2

Today's Christianity,
Alas, is ill-disposed:
Most Christian people in the world
Are lukewarm like Laodicaeans,
And like the puffed up Pharisaeans,
Who outwardly appear so pious
And like the reeds their heads to earth bend humbly,
Though in their hearts there lurks a pompous vanity;
They go, indeed, into God's house
And there perform their superficial duties,
But does all this in truth a Christian make?
No, hypocrites themselves can do this.

3. Aria 3

Likeness of false hypocrites,
We could Sodom's apples call them,
Who, with rot though they be filled,
On the outside brightly glisten.
Hypocrites, though outward fair,
Cannot stand before God's throne.

1. Chœur

Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie et ne sert pas Dieu d'un cœur trompeur!

2. Récitatif

La chrétienté actuelle
Est malheureusement en une bien mauvaise passe:
La plupart des chrétiens de ce monde
Sont de tièdes Laodiciens
Et de prétentieux Pharisiens
Qui se donnent des airs de piété,
Courbant la tête humblement comme le roseau
Mais nourrissant dans leur cœur un fier orgueil;
Ils se rendent certes dans la maison de Dieu
Et accomplissent les mêmes devoirs extérieurs;
Mais cela fait-il un véritable chrétien?
Non, les hypocrites en sont également capables.

3. Air

La fausse image du croyant hypocrite
Pourrait s'appeler pomme de Sodome,
Remplie de pourriture
Et éblouissante à l'extérieur.
Les hypocrites dont la beauté est extérieure,
Ne résistent pas devant Dieu.

1. Coro

Mira que tu temor de Dios no sea impostura y no sirvas a tu Dios con falso corazón.

2. Recitativo

La cristiandad de hoy
Por malos momentos pasa:
La mayor parte de los cristianos del mundo
Son indiferentes espartanos
Y vanos fariseos
Que exteriormente piadosos se muestran
Y como juncos la cabeza a la tierra inclinan,
Mientras que su corazón lleno de vanidad está;
Ciertamente a la casa de Dios van
Y exteriormente sus obligaciones cumplen,
¿Pero es esto lo que hace que un hombre sea cristiano?
No, pues que eso también un hipócrita puede hacerlo.

3. Aria

Los falsos hipócritas
Pueden llamarse manzanas de Sodoma,
Llenos de depravación están
Aunque de una magnífica apariencia sean;
Mas los hipócritas, bellos por fuera,
No podrán permanecer ante Dios.

4. Recitativo

Wer so von innern wie von außen ist,
Der heißt ein wahrer Christ.
So war der Zöllner in dem Tempel:
Der schlug in Demut an die Brust,
Er legte sich nicht selbst ein heilig Wesen bei;
Und diesen stelle dir,
O Mensch, zum rühmlichen Exempel
In deiner Buße für!
Bist du kein Räuber, Ehebrecher,
Kein ungerechter Ehrenschwächer:
Ach, bilde dir doch ja nicht ein,
Du seist deswegen engelrein!
Bekenne Gott in Demut deine Sünden,
So kannst du Gnad und Hilfe finden!

4. Recitative

Who ist both inward and without the same
Is a true Christian called.
Such was the publican in temple,
Who beat in great remorse his breast,
Ascribing to himself no pious character;
So this one call to mind,
O man, a laudable example
For thine own penitence.
Art thou no robber, marriage wreaker,
No unjust bearer of false witness,
Ah, do thou not fact presume
That thou art therefore angel-pure!
Confess to God most humbly thy transgressions,
And thou shalt find both help and mercy!

5. Aria

Liebster Gott, erbarme dich:
Laß mir Trost und Gnad erscheinen!
Meine Sünden kränken mich
Als ein Eiter in Gebeinen,
Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm,
Ich versink in tiefen Schlamm!

5. Aria

Dearest God, have mercy now,
Let thy help and grace be present!
Mine offenses vex me so,
Like an abscess in my body;
Help me, Jesus, lamb of God,
For I sink now deep in mire!

6. Choral

Ich armer Mensch, ich armer Sünder
Steh hier vor Gottes Angesicht.
Ach Gott, ach Gott, verfahr gelinder
Und geh nicht mit mir ins Gericht!
Erbarme dich, erbarme dich,
Gott, mein Erbarmer, über mich!

6. Chorale

This wretch I am, this wretched sinner,
Stands here before God's countenance.
Ah God, ah God, treat me more gently,
And into judgment lead me not!
Have mercy now, have mercy now,
My God of mercy, on my soul!

4. Récitatif

Celui qui est semblable à l'intérieur comme à l'extérieur
Celui-là est en droit de se nommer vrai chrétien.
Tel était le publicain dans le Temple
Lorsqu'il se frappait la poitrine humblement,
Il ne se donnait pas des airs de sainteté;
Et c'est lui que tu dois prendre,
Ô homme, comme exemple louable
Dans ta pénitence;
Si tu n'es ni un voleur, ni un adultère,
Ni un vil calomniateur,
Ne vas pas t'imaginer pour autant
Que tu sois pur comme un ange!
Confesse humblement tes péchés à Dieu,
Tu trouveras ainsi grâce et secours!

5. Air

Dieu bien-aimé, aie pitié de moi,
Apporte-moi le réconfort et la grâce!
Mes péchés blessent mon amour-propre
Comme un abcès dans les os,
Aide-moi, Jésus, Agneau de Dieu,
Je m'engloutis dans une profonde fange!

6. Choral

Je me tiens ici devant la face de Dieu
Moi, pauvre homme et pauvre pécheur.
Ah, mon Dieu! ah, mon Dieu, sois indulgent
Et ne me juge pas avec rigueur!
Aie pitié de moi, aie pitié de moi,
Dieu, miséricordieux, aie pitié de moi!

4. Recitativo

Quien igual sea por dentro que por fuera,
Un verdadero cristiano es;
Así era el recaudador en el Templo,
Que humildemente el pecho se golpeaba,
Y santo no se consideraba;
Contémplalo
Oh humano, como encomiable ejemplo
A la hora de hacer penitencia.
¿No eres tú ladrón, adúltero,
Ni difamador?
¡Pues entonces tampoco te creas
Que eres como los ángeles puro!
¡Confiesa a Dios en humildad tus pecados
Así obtendrás su gracia y auxilio!

5. Aria

¡Amadísimo Dios, ten piedad de mí,
Envíame Tu consuelo y Gracia!
Mis pecados me mortifican
Como pus dentro de los huesos,
¡Asísteme, Jesús, Cordero de Dios,
Pues en el lodo me hundo!

6. Coral

Mísero de mí, mísero pecador,
Que ante el rostro de Dios me hallo.
¡Ten piedad
Y no me lleves a juicio!
¡Ten piedad, ten piedad,
Dios misericordioso, de mí!

BWV 180

1. Coro

Schmücke dich, o liebe Seele,
Laß die dunkle Sündenhöhle,
Komm ans helle Licht gegangen,
Fange herrlich an zu prangen;
Denn der Herr voll Heil und Gnaden
Läßt dich itzt zu Gaste laden.
Der den Himmel kann verwalten,
Will selbst Herberg in dir halten.

2. Aria

Ermuntre dich: dein Heiland klopft,
Ach, öffne bald die Herzenspforte!
Ob du gleich in entzückter Lust
Nur halb gebrochne Freudenworte
Zu deinem Jesu sagen mußt.

3. Recitativo e Choral

Wie teuer sind des heilgen Mahles Gaben!
Sie finden ihresgleichen nicht.
Was sonst die Welt
Vor kostbar hält,
Sind Tand und Eitelkeiten;
Ein Gotteskind wünscht diesen Schatz zu haben
Und spricht:
Ach, wie hungert mein Gemüte,
Menschenfreund, nach deiner Güte!
Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen

1. Chorus 7

Deck thyself, o soul beloved,
Leave sin's dark and murky hollows,
Come, the brilliant light approaching,
Now begin to shine with glory;
For the Lord with health and blessing
Hath thee as his guest invited.
He, of heaven now the master.
Seeks his lodging here within thee.

2. Aria 8

Be lively now: thy Savior knocks,
Ah, open soon thy spirit's portals!
Although thou in enchanted joy
But partly broken words of gladness
Must to thy Jesus utter now.

3. Recitative and Chorale 9

How costly are the holy banquet's off'rings!
None other like them can be found.
All else the world
Doth precious think
Is trash and idle nothing;
A child of God would seek to have this treasure
And say:
Ah, how hungry is my spirit,
Friend of man, to have thy kindness!
Ah, how oft I am with weeping

1. Chœur

Pare-toi, ô chère âme,
Quitte les sombres cavernes du péché,
Viens dans la lumière éclatante,
Mets-toi à resplendir;
Car le Seigneur qui dispense le salut et la grâce,
T'invite aujourd'hui à sa table.
Celui qui sait gouverner le ciel
Veut installer son logis en toi.

2. Air

Réveille-toi! Ton Sauveur frappe à ta porte.
Ne tarde donc pas à ouvrir les portes de ton cœur!
Même si tu n'es capable de dire
À ton Jésus que des paroles de joie incohérentes,
Emporté par le ravissement.

3. Récitatif et choral

Quel prix élevé coûtent les dons de la Cène!
Ils ne trouvent pas leurs pareils.
Ce que le monde
Considère de précieux
N'est que colifichets et vanités;
Un enfant de Dieu désire posséder ce trésor
Et dit:
Hélas, combien mon cœur aspire,
Ô ami des hommes, à ta bonté!
Hélas, combien de larmes ai-je versé,

1. Coro

Adórnate, oh amada alma,
Abandona la oscura caverna del pecado,
Sal a la clara luz,
Y comienza a resplandecer;
Pues que el Señor, pleno de Salvación y Gracia
Ahora como a huésped te invita.
Quien el cielo gobierna
En ti hospedarse quiere.

2. Aria

Anímate: el Salvador a la puerta llama,
¡Ay, abre pronto las puertas del corazón!
Que inmediatamente en arrobado gozo
Por la sorpresa sólo turbadas palabras de alegría
A tu Jesús hablar podrás.

3. Recitativo y Coral

¡Cuán preciosos son los dones de la Santa Cena!
Nada semejante a ellos hay.
Y cuanto el mundo
Valioso considera
No es sino futilidad y vanidad;
Los hijos de Dios este tesoro desean
Y exclaman:
¡Ay, cómo apetece mi alma,
Amigo de los hombres, Tu bondad!
¡Ay, cuán frecuentemente lloro

Mich nach dieser Kost zu sehnen!
Ach, wie pfleget mich zu dürsten
Nach dem Trank des Lebensfürsten!
Wünsche stets, daß mein Gebeine
Mich durch Gott mit Gott vereine.

For this treasure filled with yearning!
Ah, how often am I thirsting
For the drink from life's true sovereign!
Hoping ever that my body
Be through God with God united.

4. Recitativo

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude;
Es wird die Furcht erregt,
Wenn es die Hoheit überlegt,
Wenn es sich nicht in das Geheimnis findet,
Noch durch Vernunft dies hohe Werk ergründet.

Nur Gottes Geist kann durch sein Wort uns lehren,

Wie sich allhier die Seelen nähren,
Die sich im Glauben zugeschickt.
Die Freude aber wird gestärket,
Wenn sie des Heilands Herz erblickt
Und seiner Liebe Größe merket.

4. Recitative 10

My heart within feels fear and gladness;
It is with fear inspired
When it that majesty doth weigh,
When it no way into the secret findeth,
Nor with the mind this lofty work can fathom.

God's Spirit, though, can through his word instruct us

How here all spirits shall be nurtured
Which have themselves in faith arrayed.
Our gladness, though, is ever strengthened
When we the Savior's heart behold
And of his love the greatness witness.

5. Aria

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,
Herr, der du mein alles bist!
Du wirst meine Treue sehen
Und den Glauben nicht verschmähen,
Der noch schwach und furchtsam ist.

5. Aria 11

Life's true sunlight, light of feeling,
Lord, thou who art all to me!
Thou wilt see that I am loyal
And my faith wilt not disparage,
Which is weak and fearful yet.

Affamé devant ces mets!
Hélas, quel soif m'afflige
Du breuvage du prince de la vie!
Je souhaite incessamment que ma dépouille
S'unisse à Dieu par Dieu.

4. Récitatif

Mon cœur ressent crainte et joie;
La crainte l'assaille
Lorsqu'il songe à la divinité suprême,
Lorsqu'il ne pénètre pas le secret,
Ni ne peut sonder par le raisonnement les œuvres suprêmes.
Seul l'esprit de Dieu est en mesure de nous enseigner par sa parole
Comment les âmes se repaissent ici,
Celles qui se consacrent à la foi.
Mais la joie croît
Lorsqu'elles voient le cœur du Sauveur
Et se rendent compte de l'immensité de son amour.

5. Air

Soleil de la vie, lumière des sens,
Seigneur, toi qui es tout pour moi!
Tu verras ma fidélité
Et ne dédaigneras pas ma foi
Qui est encore faible et craintive.

Por la ansiedad de recibir este alimento!
¡Ay, cómo padezco sed
De la bebida del Príncipe de la Vida!
Y constantemente deseo que mis huesos
Por Dios con Dios se unan.

4. Recitativo

Mi corazón temor y alegría siente,
Y vivamente teme
Cuando la Alteza considera
Y su misterio no puede descifrar
Ni con la razón tan alta obra comprender.

Sólo el Espíritu de Dios por Su Palabra enseñarnos puede
Cómo aquí las almas se nutren
Que a la fe se entreguen.
Y la alegría crece
Cuando el corazón del Salvador contemplan
Y la grandeza de nuestro amor perciben.

5. Aria

¡Sol de la vida, luz de los sentidos,
Señor, Tú eres mi todo!
Tú verás mi fidelidad,
Mi fe no despreciarás
Por más que aún débil y temerosa sea.

6. Recitativo

Herr, laß an mir dein treues Lieben,
So dich vom Himmel abgetrieben,
Ja nicht vergeblich sein!
Entzünde du in Liebe meinen Geist,
Daß er sich nur nach dem, was himmlisch heißt,
Im Glauben lenke
Und deiner Liebe stets gedenke.

6. Recitative 12

Lord, let in me thy faithful loving,
Which out of heaven thee hath driven,
Yea, not in vain have been!
Enkindle thou my spirit with thy love,
That it may only things of heav'nly worth
In faith be seeking
And of thy love be ever mindful.

7. Choral

Jesu, wahres Brot des Lebens,
Hilf, daß ich doch nicht vergebens
Oder mir vielleicht zum Schaden
Sei zu deinem Tisch geladen.
Laß mich durch dies Seelenessen
Deine Liebe recht ermessen,
Daß ich auch, wie itzt auf Erden,
Mög ein Gast im Himmel werden.

7. Chorale 13

Jesus, bread of life most truly,
Help that I may never vainly,
Nor perhaps e'en to my sorrow,
Be invited to thy table.
Grant that through this food of spirits
I thy love may rightly measure,
That I too, as here on earth now,
May become a guest in heaven.

BWV 181

1. Aria

Leichtgesinnte Flattergeister
Rauben sich des Wortes Kraft.
Belial mit seinen Kindern
Suchet ohnedem zu hindern,
Daß es keinen Nutzen schafft.

1. Aria 14

Insincere and fickle spirits
Sap the word of all its strength.
Belial with all his children
Seeketh also to obstruct it,
That it may no use afford.

6. Récitatif

Seigneur, que ton amour fidèle
Qui t'a chassé du ciel,
N'ait été vain pour moi!
Enflamme mon esprit par ton amour
Afin qu'il ne suive dans la foi
Que ce qui se nomme céleste
Et qu'il n'oublie jamais ton amour.

7. Choral

Jésus, vrai pain de vie,
Fais que je ne m'installe pas en vain
Ou que je ne te fasse pas honte
À ta table.
Permets-moi de mesurer à sa juste mesure
L'ampleur de ton amour par ce repas des âmes
Afin que je puisse aussi comme à présent sur la terre
Être l'hôte du ciel.

1. Air

Les esprits volages et insouciants
Se privent de la force du Verbe.
Bélial et ses enfants
Essaient en outre à empêcher
Qu'il soit utile.

6. Recitativo

¡Señor, que Tu constante amor
Que del cielo te ha exiliado
No sea en vano para mí!
De amor mi espíritu inflama,
Que tan sólo con fe
Tras lo que sea celestial vaya
Y constantemente Tu amor considere.

7. Coral

Jesús, verdadero pan de vida,
Haz que yo no en vano
Ni para mi deshonra
A Tu mesa invitado sea.
Déjame percibir por la cena de las almas
Cuán grande Tu amor es
Que igual que aquí en la tierra
Sea yo un huésped del cielo.

1. Aria

Los espíritus ligeros e inestables
Se privan de la fuerza de la Palabra.
Belial y sus hijos
Intentan por demás
Que no les haga bien.

2. Recitativo

O unglückselger Stand verkehrter Seelen,
So gleichsam an dem Wege sind;
Und wer will doch
Des Satans List erzählen,
Wenn er das Wort dem Herzen raubt,
Das, am Verstande blind,
Den Schaden nicht versteht noch glaubt.
Es werden Felsenherzen,
So boshaft widerstehn,
Ihr eigen Heil verscherzen
Und einst zu Trümmern zugrunde gehn.
Es wirkt ja Christi letztes Wort,
Daß Felsen selbst zerspringen;
Des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,
Ja, Mosis Stab kann dort
Aus einem Berge Wasser bringen.
Willst du, o Herz, noch härter sein?

2. Recitative 15

O most unhappy band of wayward spirits,
Who stand as though beside the path;
And who shall then
Of Satan's guile be telling,
If from the heart the word he steals,
Which, in good judgment blind,
The harm doth not believe or grasp?
One day those hearts, so stony,
Which wickedly resist,
Will their salvation forfeit
And meet at last their doom.
So strong, indeed, was Christ's last word
That very cliffs did crumble;
The angel's hand did move the tomb's own stone,
Yea, Moses' staff could once
Bring from a mountain flowing water.
Wouldst thou, o heart, still harder be?

3. Aria

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,
Die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,

Die werden das Feuer der höllischen Qual
In Ewigkeit nähren.

3. Aria 16

Injurious thorns in their infinite toll,
The worry of pleasure to increase its treasure,

These shall both the flames and the torments of hell
Eternally nourish.

4. Recitativo

Von diesen wird die Kraft erstickt,
Der edle Same liegt vergebens,
Wer sich nicht recht im Geiste schickt,
Sein Herz beizeiten

4. Recitative 17

By these will all our strength be choked,
The noble seed will lie unfruitful,
If we not well our souls obey,
And hearts in season

2. Récitatif

Ô situation funeste des âmes égarées
Qui se trouvent en quelque sorte au long du chemin;
Qui pourra parler de la ruse de Satan
S'il lui dérobe le Verbe de son cœur
Qu'il ne comprend plus ni ne croit le préjudice dont il est victime,
Sa raison étant aveuglée.
Ces cœurs se transforment en pierre,
Opposent une résistance acharnée,
Perdent leur propre salut
Et courent à leur perte un jour.
L'ultime parole du Christ n'a-t-elle pas la force
De faire éclater même les rochers.
La main de l'ange roula la pierre du tombeau,
Oui, le bâton de Moïse fut en mesure de
Faire jaillir de l'eau de la montagne.
Veux-tu, ô cœur, être encore plus dur?

3. Air

Les innombrables épines malfaisantes,
Les soucis de la luxure, les efforts réalisés pour multiplier les richesses
Nourriront éternellement
Les flammes du supplice des enfers.

4. Récitatif

La force de ses flammes sera ainsi étouffée,
La noble semence reposera en vain.
Celui qui ne prépare pas à temps en esprit
Son cœur

2. Recitativo

Oh miserable estado de las almas insensatas
Que se encuentran en medio del camino;
Y quién pudiera contar las argucias de Satán,
Que roba la Palabra del corazón
De modo que, cegada la razón,

El daño ni se cree ni se comprende.
Se convierten en corazones de piedra
Oponiéndose tan perversamente,
Perdiendo la propia salud
Y yendo a la condenación un día.
Mas actúa la última palabra de Cristo,
Que las mismas piedras rompe.
La mano del ángel la piedra del sepulcro mueve,
El callado de Moisés allí
Hace brotar agua de una Montaña
¿Aún quieres, corazón, permanecer duro?

3. Aria

El incontable número de nocivas espinas,
Las preocupaciones de la lujuria, del aumento de las riquezas,
Eternamente el fuego
Del infernal suplicio nutrirán.

4. Recitativo

De éstas es asfixiada la fuerza,
La noble semilla sembrada está en vano.
Quien en espíritu no prepara
A tiempo su corazón

Zum guten Lande zu bereiten,
Daß unser Herz die Süßigkeiten schmecket,
So uns dies Wort entdecket,
Die Kräfte dieses und des künftgen Lebens.

5. Coro

Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten
Des Herzens Trost, dein heilig Wort.
Du kannst nach deiner Allmachtshand
Allein ein fruchtbar gutes Land
In unsern Herzen zubereiten.

For fertile land do not make ready,
So that our hearts those sweet rewards may savor
Which us this word revealeth:
The powers of this life and of life hereafter.

5. Chorus

O Master, give us ev'ry season
Our heart's repose, thy holy word.
Thou canst through thine almighty hand
Alone a fair and fruitful land
Within these hearts of ours make ready.

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".

À la bonne terre
Afin que notre cœur goûte les douceurs,
Que cette parole nous fait découvrir
Les forces de cette vie actuelle et de la vie future.

Para la buena tierra,
Para que nuestro corazón guste los dulzores
Que esta palabra nos descubre
La fuerza de ésta y de la próxima vida.

5. Chœur

Dieu suprême, accorde-nous en tout temps
Le réconfort du cœur, ta parole sainte.
Toi seul, tu peux de ta main toute puissante
Préparer une bonne terre fertile
Dans nos cœurs.

5. Coro

Danos, Altísimo, en todo momento
El consuelo del corazón, Tu Santa Palabra.
Por Tu mano omnipotente puedes
Sólo Tú un campo bueno y fértil
En nuestro corazón preparar.

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

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei BWV 179

Entstehung: zum 8. August 1723
Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Jesus Sirach 1, 34. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Ich armer Mensch, ich armer Sünder" von Christoph Tietze (1663)
Gesamtausgaben: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

„So offt man die diatonische und natürliche Ordnung, so zwischen den Tonen ist, verwechselt, indem man solche verändert, und entweder durchs # erhöhet, oder durchs *b* erniedriget" beschrieb Johann G. Walther in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 das Wesen der Chromatik. Dabei geht es ihm nicht um die Vielzahl möglicher Vorzeichen, die lediglich die jeweilige Tonart bestimmen, sondern um das plötzliche Auftreten tonartfremder Töne, die die harmonische Ordnung durcheinanderbringen oder besser: die Möglichkeiten der Harmonik ins Unendliche erweitern. Seit dem frühen Barock hat sich diese Kunst immer weiter verfeinert. Dies geschah im Zeichen des Ausdrucks bestimmter Inhalte, die man im Barock „Affekt" nannte: „eine Gemüthsbewegung,...so die Music erregen kann" (Walther).

Seit den Madrigalen Claudio Monteverdis und besonders Carlo Gesualdos deckt Chromatik (von griech. „Chroma", Farbe) ein ganzes Feld von Affekten ab, zwischen Schmerz und Leiden, Wehmut und Sehnsucht, böser List und Falschheit. Unmöglich, alle Beispiele aufzuführen, wo auch Bach sich dieser musikalischen Ausdrucksweise bedient. Selbst in der „inhaltsfreien" Instrumentalmusik gibt es bedeutende Werke: die berühmte „Chromatische Fantasie und Fuge" BWV 903 oder, noch weitergehend, die Fantasie BWV 906 (beide Edition Bachakademie Vol. 108), Präludium und Fuge h-Moll BWV 869 aus dem ersten Buch des Wohltemperierten Klavier (Vol. 116), die Sarabande der 3. Englischen Suite BWV 808 (Vol. 113), die Fantasie g-Moll für Orgel BWV 542 (Vol. 93), das „Thema Regium" aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 (Vol. 133), um nur einige zu nennen. Am vielleicht prominentesten Platz in der Vokalmusik steht das „Crucifixus" der h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70). Für dieses Stück hat Bach auf den Eingangschor einer schon sehr früh, in Weimar entstandenen Kantate (BWV 12) zugegriffen. Der Text hierzu hieß: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen..." – eine Affektübertragung also, Grundbedingung und zugleich Erleichterung für dieses „Parodie" genannte Verfahren.

Die vorliegende Kantate aus Bachs erstem Leipziger Amtsjahr ist ein Musterbeispiel im höchst differenzierten, genau kalkulierten Gebrauch der Chromatik. Das Stück beginnt mit einem Bibelwort, und wie oft in solchen Fällen hat Bach den Text in einen motettischen, von keinerlei konzertanter Zier beschönigten Satz gebracht. Das unantastbare Wort der Schrift entspricht der Form eherner, altmeisterlicher Polyphonie. Das Thema dieser Fuge wird über die Eingangsworte gelegt: regelmäßige Aufwärtsbewegung, Abwärtssprünge (die, auch das theologisch vertiefend, die Begriffe „Gottesfurcht" und „Heuchelei" zusammenbinden), Rückkehr zum Grundton. Beim Einsatz der zweiten Stimme, des Tenors – der kunstvollerweise das Thema in horizontal gespiegelter Form vorträgt! Heuchelei? –, singt der Baß auf ein neues Motiv den Text weiter: „und diene Gott nicht mit falschem Herzen". Für die letzten drei Worte findet Bach eine chromatisch absteigende Linie, die das so regelmäßig wirkende Hauptthema regelrecht „einfärbt": auf der Grundlage eines falschen Herzens, so hört man unmittelbar und in der Folge immer eindringlicher, versinkt

die Heuchelei in ihrem trüben Umfeld. Bach hat dieses Stück später zum Eingangssatz seiner Messe G-Dur BWV 236 (Vol. 72) umgearbeitet – dem um Erbarmung bittenden Gestus des „Kyrie eleison“ angemessen.

So vorbereitet kann nun die musikalische Predigt beginnen. Das Tenor-Rezitativ (Nr. 2) ist voll von Bildern und Anspielungen; die Kenntnis der biblischen Zusammenhänge wird man beim Leipziger Gottesdienstbesucher voraussetzen können. Die (geradezu überzeitlichen) Klagen über Zustand und Gefährdungen des Christentums bewegen sich über einem instabilen Fundament. Harmonische Rückungen, Sprünge in verminderten Intervallen und abbrechende Linien symbolisieren im Continuo-Baß diesen unsicheren Boden.

Auch die folgende Arie (Nr. 3) gewinnt ihre Idee aus dem Text: „von außen schön“ ist der den Orchestersatz führende Mischklang aus Oboe und Violinen. Das Stück hat durchaus galante Züge; stets abwärtsweisende Sequenzen kündigen aber an, daß von etwas anderem die Rede sein wird: von den falschen Heuchlern, die das gleißende Ebenbild verunreinigt angefüllt haben – die galanten Figuren auf betonten Taktteilen schlagen um in anklagende Erregung. Die in die Irre führende Sequenz bei „mit Unflat angefüllt“, die prächtige Höhe des Tenors auf „herrlich gleißen“ tragen zur Darstellung des Textes mit musikalischen Mitteln bei. Die Musik auch dieses Stücks hat Bach später in einer seiner Lutherischen Messen (A-Dur BWV 234, Vol. 71) wiederverwendet, hier nun zu dem Abschnitt, der um Erbarmen für die Sünden der Welt bittet („Qui tollis peccata mundi“) – der Affekt bleibt gewahrt.

Das Baß-Rezitativ (Nr. 4) weist nun den Ausweg: unter einer *arioso* ausgeführten Überschrift und zahlreichen Anspielungen aufs Evangelium benennt er Eigenschaften des wahren Christen. Dazu gehört das Bekenntnis von, natürlich chromatisch eingefärbt, Demut und Sünden – in der lichten Gegenwelt des *arioso* warten Gnad und Hülfe als Lohn. Zu Beginn der in intimem Ton gehaltenen Arie (Nr. 5) erzählen die beiden Oboen da caccia, daß es hier um den Gegensatz von negativen menschlichen und positiven göttlichen Eigenschaften geht, dem mit dem Grundgestus der Bitte um Erbarmen (Seufzerfiguren im Sopran) zu begegnen ist. Auf- und abwärtsstrebende, in sich verwickelte Linien und Intervallreibungen zeigen zugleich die Unmöglichkeit, die Verbindung der menschlichen und göttlichen Welt zu lösen.

Der abschließende Choral (auf die Melodie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“) formuliert die Konsequenz für jeden einzelnen Christen. Musikalisch bietet er ein würdiges Gegenstück zum Eingangschor. Die Unterstimmen sind rhythmisch belebt, chromatisch gefärbt und dadurch von immenser harmonischer Kühnheit. Man erinnert sich, daß auf die zweite Hälfte der Melodie auch der Text „Wer Gott, dem Allerhöchsten traut, der hat auf keinen Sand gebaut“ gesungen wird.

*

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 180

Entstehung: zum 22. Oktober 1724
Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis
Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Johann Franck (1649). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 9 (Sätze 1 und 7) und 3 (innerhalb des Satzes 3); umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 8 (Sätze 2 bis 6)
Gesamtausgaben: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

„Man fühlt es der Komposition an, daß der Meister eine seiner Lieblingsmelodien bearbeitet“ empfand Albert Schweitzer bei der Betrachtung dieser Kantate, deren autographe Partitur sich im Besitz der Internationalen Bachakademie Stuttgart befindet. Tatsächlich hat Bach andere Lieder wesentlich häufiger gesetzt oder bearbeitet. Schweitzer dachte sicherlich von der Orgel her, von der großen Choralbearbeitung BWV 654 aus der Leipziger Handschrift. Dieses „unschätzbare und seelentiefste“ Stück (Vol. 99) wiederum liebten besonders die Romantiker und Bach-Wiederentdecker Mendelssohn und Schumann. Mendelssohn spielte die Bearbeitung bei seinem legendären Benefizkonzert zugunsten des Bach-Denkmals am 6. August 1840 in der Thomaskirche und gestand, „wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde ihm dieser einzige Choral alles von neuem bringen“.

Der Inhalt des Liedes wie auch der Choralkantate hat zweifellos mystische Züge. Es handelt sich um ein Abendmahlslied; das Abendmahl als Zeichen der Verbindung des Menschen mit Gott wird als Abbild des königlichen Hochzeitsmahls verstanden, von dem das Evangelium des Tages (Matth. 22, 1-14) berichtet. Der Gedanke an freudige Versenkung und Vereinigung gibt sowohl dem Orgelchoral wie auch der ganz kammermusikalisch gehaltenen Kantate jenen Ton intimer Verzückung und Schwerelosigkeit, von dem die Nachwelt schwärmte.

Der Eingangschor fließt im Zwölfachteltakt; Blockflöten und Oboen bilden mit den Streichern eine Art Concertino und verleihen dem Satz pastoralen Charakter. Der Cantus firmus liegt im Sopran; Bach verzichtet darauf, ihn von den Unterstimmen vorbereiten zu lassen; die aus einem einzigen Motiv gewonnene Musik für Alt, Tenor und Baß unterfüttert ihn jedoch polyphon. Der Gestus der folgenden Arie für Tenor und Traversflöte solo ist Worten des Textes wie „Ermunterung, Klopfen, entzükkte Lust, Freudenworte“ unmittelbar verpflichtet.

Das folgende Rezitativ (Nr. 3) läßt Bach in eine weitere Choralbearbeitung münden. Auf die Worte „und spricht“ setzt das Violoncello piccolo ein. Dieses Instrument der tieferen Streichergruppe eignete sich besonders für das Spiel in hohen Lagen – der Text spricht von der Vereinigung „meiner Gebeine“ mit Gott! Es umspielt die vom Sopran vorgetragene Melodie. Das anschließende Rezitativ (Nr. 4) erweitert Bach durch Einsatz der beiden Blockflöten zu einem geheimnisvollen *Accompagnato*; hervorgehoben wird die Rolle des Heiligen Geistes gegenüber Herz und Vernunft beim Ergründen des hohen Werkes Gottes. Die Sopranarie Nr. 5 gehört zu den großartigsten musikalischen Einfällen Bachs – nicht nur wegen ihrer kunstvollen, reich besetzten, dennoch kammermusikalischen Konstruktion, sondern wegen des gelösten, mitreißenden Schwungs ihrer Musik, die an die Arie „Nur ein Wink von seinen Händen“ aus dem sechsten Teil des Weihnachts-Oratoriums (Nr. 57; Vol. 76) erinnert. Das anschließende Baß-Rezitativ (Nr. 6) stellt die textliche Verbindung her vom Wirken des Geistes Gottes zur Bitte, auch den Geist des Menschen durch jene Liebe zu entzünden, die in der letzten Zeile *arioso* hervorgehoben wird.

Betont einfach und licht gesetzt ist der Schlußchoral. Dennoch verzichtet Bach nicht darauf, der im Text geäußerten Bitte, „deine Liebe recht (zu) ermessen“, einen auch musikalisch unermeßlich weiten Raum zu geben, indem er Tenor- und Baßstimmen im Dezimenabstand führt.

*

Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181

Entstehung: zum 13. Februar 1724
Bestimmung: Sonntag Sexagesimae
Text: Dichter unbekannt
Gesamtausgaben: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

Einige Fragen verbinden sich mit dieser Kantate. Ist sie ganz oder teilweise Parodie einer weltlichen Vorlage, wie der Schlußchor es nahelegt? Fertigte – das ist, der sonstigen Praxis entsprechend, wahrscheinlich – Bach die Flöten- und Oboenstimme erst für eine Wiederaufführung um 1743/46 an? Welches Solo-Instrument verlangt die Arie Nr. 3, von der nur Singstimme und Continuo überliefert sind?

Auf das erste Hören eindrücklich aber ist der Beginn. Die leichte, spritzige, rhetorische Figuration setzt die Eingangszeile fast buchstäblich in Musik um; es könnte sich auch um eine Buffo-Arie in einer komischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts handeln! Die von Belial (ein Pseudonym für „Satan“) aufgeschreckten „Flattergeister“ erinnern an das im Evangelium (Lk 8, 4-15) gelesene Gleichnis vom Sämann, dessen Saat von den Vögeln des Himmels gefressen wird. Es empfiehlt sich besonders bei dieser Kantate, den biblischen Text zur Seite zu haben, denn auch die folgenden Sätze greifen eindeutig auf die dort gewählten Bilder zurück.

Im Rezitativ Nr. 2 haben Worte wie „boshaft“ oder „Felsen zerspringen“ Bach gereizt, sie *arioso* auszudeuten. Ebenso die „schädlichen Dornen“, deren unendliche Zahl im Continuo der Arie Nr. 3 sticht, die Widerborstigkeit der Gesangsstimme, die das „Feuer der höllischen Qual“ in virtuosen Koloraturen und die „Ewigkeit“ in gehaltenen Tönen ausdrückt. Das Fehlen der instrumentalen Solostimme, wahrscheinlich einer Violine, wird in dieser Aufnahme durch einen reich figurierten Continuopart andeutungsweise ausgeglichen.

Nach einem sehr plastisch formulierten Rezitativ (Nr. 4) folgt ein ausgelassen jubelnder Schlußchor. Die volle, festliche Besetzung (jetzt sogar mit Trompete) läßt ebenso an eine andere, weltliche Bestimmung glauben wie der Wechsel von Tutti zu Soli und der gesamte, eher an den Beschluß eines Neujahrs- oder Geburtstagsständchens erinnernde Gestus des Stücks; in Phasen auch an das harmoniebedürftige Milieu am Ende der Kaffee-Kantate BWV 211 (Vol.66). Ob das „fruchtbar gute Land“ auf fürstlichem Grund oder „in unsern Herzen“ gedieh, machte für den Affekt keinen Unterschied.

Watch with care lest all thy piety hypocrisy be
BWV 179

Composed for: 8 August 1723
Performed on: 11th Sunday after Trinity
Text: Unknown poet. Movement 1: Ecclus. 1, 34. Movement 6: Verse 1 of Ich armer Mensch, ich armer Sünder by Christoph Tietze (1663)
Complete editions: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

"Whenever one confuses the diatonic and natural order of musical notes, by changing the same, either sharpening them by a #, or flattening them by a *b*" is how Johann G. Walther described the essence of chromatics in his *Musicalisches Lexicon* from 1732. His focus was not so much on the multitude of possible accidentals that merely determine the respective key, but rather on the sudden appearance of notes in a different key that disturb the harmonic order or, better still, provide boundless harmonic possibilities. This art was increasingly refined since the early Baroque. And all for the purpose of expressing certain emotions, also known as "affekt" in the Baroque era: "an affection...that music can arouse" (Walther).

Since the madrigals of Claudio Monteverdi and, in particular, those of Carlo Gesualdo, chromatics (from the Greek *chroma*, colour) have covered a wide range of emotions, from pain and suffering, sadness and desire to malice and duplicity. It is impossible to list all the places where Bach used this form of musical expression. Even in his "content-free" instrumental music we find significant works: the famous *Chromatic Fantasia and Fugue* (BWV 903) or, more profoundly, *Fantasia* BWV 906 (both Edition Bachakademie vol. 108), *Prelude and Fugue in B Minor* BWV 869 from *Part 1 of the Well-tempered Clavier* (vol. 116), the *Sarabande* of the *3rd English Suite* BWV 808 (Vol. 113), the *Fantasia in G Minor for the Organ* BWV 542 (vol. 93), the *thema regium* from the *Musical Offering* BWV 1079 (vol. 133), to quote but a few. The Crucifixus from the *B-Minor Mass* BWV 232 (vol. 70) probably holds the most prominent place in vocal music. For this piece Bach recycled the opening chorus of a very early cantata composed in Weimar (BWV 12). The text goes as follows: "Weeping, wailing, grieving , fearing..." – hence we have an *affekt* transfer here, which is both a prerequisite and facilitator of the parody method.

This cantata from Bach's first year at Leipzig is a good example of the highly differentiated, well-calculated use of chromatics. The piece starts with Gospel text, and as was often the case, Bach set the text in a motet-like movement without concertante embellishments. The unassailable words of the Gospel are well-suited to austere, polyphony in the style of the old masters. The theme of this fugue appears over the opening words: a regular ascending movement, downward leaps (that link the terms "piety" and "hypocrisy" in a profound theological manner), return of the root. When the second voice, the tenor, comes in – performing the theme in an elaborate horizontally mirrored form! hypocrisy? –, the bass continues with the text set to a new motif: "and serve thy God not with feigning spirit". For the last three words Bach found a chromatically descending line, which more or less colours the seemingly regular main theme: with a feigning spirit, we hear directly and with increasing intensity how hypocrisy fades in its dismal setting. Later Bach converted this piece into the opening movement of his *Mass in G Major* BWV 236 (vol. 72) – as befits the mercy-seeking mood of the "Kyrie eleison".

This paves the way for the musical sermon. The tenor recitative (no. 2) is full of imagery and allusions; we can assume that the Leipzig congregation certainly knew their Bible. The (almost timeless) laments on the condition of any dangers to Christianity move on an unstable foundation. Harmonic shifts, leaps in diminished intervals and interrupted lines in the continuo bass embody this shaky ground.

The following aria (no. 3) is also inspired by the text: the mixed sound of oboe and violins leading the orchestra setting is "outward fair". The piece even has gallant features; but descending sequences foreshadow the change of topic to false hypocrites, who have polluted the glistening surface – the gallant figures on the stressed parts of the bar now give way to accusing agitation. The misleading sequence on "with rot though they be filled", the luminous heights of the tenor on "brightly glisten" interpret the text by means of music. Bach later recycled the music of this piece as well for one of his Lutheran masses (A Major BWV 234, vol. 71), this time on the section praying for mercy for the sins of the world *(qui tollis peccata mundi)* – keeping the same affekt.

The bass recitative (no. 4) points to the way out: under a heading noted *arioso* and numerous allusions to the Gospel it lists the traits of the true Christian. This includes humbly confessing one's, of course chromatically coloured, transgressions – in the bright other world of the *arioso* help and mercy wait as rewards. At the beginning of this intimate sounding aria (no. 5) the two oboes da caccia tell us of the contrast between negative human and positive divine attributes, met by a mercy-seeking (sigh figures in the soprano) basic attitude. Ascending and descending convoluted lines and interval frictions simultaneously show how impossible it is to sever the ties between the human and the divine.

The final chorale (set to the melody of *Wer nur den lieben Gott läßt walten*) presents the conclusion for every Christian. Musically it is a worthy counterpart to the opening chorus. The lower voices are rhythmically vivid, chromatically coloured and thus of an immense harmonic boldness. This reminds us that the text for the second part of the melody is "If you trust in God, the Almighty, you won't build your house on sand".

*

Deck thyself, o soul beloved BWV 180

Composed for: 22 October 1724
Performed on: 20th Sunday after Trinity
Text: After the eponymous hymn by Johann Franck (1649). Identical wording: verses 1 and 9 (movements 1 and 7) and 3 (in movement 3); reworded or extended (unknown poet): verses 2 to 8 (movements 2 to 6)
Complete editions: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

"You can feel it in this composition that the master was arranging one of his favourite melodies" said Albert Schweitzer in his review of this cantata, the autograph score of which is in the hands of Internationale Bachakademie Stuttgart. In fact, Bach used or arranged other melodies much more frequently. Schweitzer was probably thinking of his organ works, of the grand chorale arrangement BWV 654 from the Leipzig autograph. This "inestimable and most profoundly soulful" composition (Vol. 99) was the particular favourite of the Romantics and Bach rediscoverers Mendelssohn and Schumann. Mendelssohn played the arrangement at his legendary

charity concert for the Bach monument on 6 August 1840 in St. Thomas Church and claimed: "If life had deprived him of hope and faith, this chorale alone would have brought it all back".

The contents of the hymn and of the chorale cantata definitely have mystical qualities. It is a Eucharistic hymn; the Eucharist as a symbol of man's union with God is interpreted as a likeness of the royal wedding meal, of which the day's Gospel reading (Matth. 22, 1-14) tells us. The idea of joyful contemplation and union gives both the organ chorale and this entirely chamber music-style cantata the note of intimate bliss and airiness that sent posterity into raptures.

The opening chorus flows along in twelve-eight time; recorders and oboes form a kind of concertino with the strings, bestowing a pastoral mood on the movement. The cantus firmus is in the soprano; Bach does without any preparation in the lower voices; but, based on a single theme, the music for alto, tenor and bass provides a polyphonic backing. The mood of the following aria for tenor and solo transverse flute is inspired by words in the text like "lively, knocks, enchanted joy, words of gladness".

Bach leads the following recitative (no. 3) into a further chorale arrangement. The violoncello piccolo immediately sets in after the words "and say". This instrument of the lower string section was particularly well-suited to playing in a high register – the text speaks of the union of "my body" with God! It accompanies the melody performed by the soprano. Bach expands the following recitative (no. 4) by using the two recorders in a enigmatic *accompagnato*; the role of the Holy Spirit stands out against the heart and reason in fathoming his lofty work. Soprano aria no. 5 is one of Bach's greatest musical masterstrokes – not just because of its elaborate, lavishly orchestrated, albeit chamber music-style construction, but because of the serene, infectious drive of its music, which reminds us of the aria *Nur ein Wink von seinen Händen* from the sixth part of the Christmas Oratorio (no. 57; vol. 76). The following bass recitative (no. 6) creates a link in the text between the actions of the Holy Spirit and the plea to inflame the spirit of mankind with the love, emphasised *arioso* in the last line.

The final chorale comes in a deliberately simple and light setting. Still, Bach does not forget to give the plea voiced in the text to "... thy love rightly measure " boundless musical space, by leading the tenor and bass voices a tenth apart.

*

Insincere and fickle spirits BWV 181

Composed for: 13 February 1724
Performed on: Sexagesima Sunday
Text: unknown poet
Complete editions: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

This cantata is surrounded by many questions. Is it – in whole or part – the parody of a secular piece as the final movement would suggest? Did Bach – very likely in view of his usual practice – first write the flute and oboe voices for a new performance around 1743/46? Which solo instrument is required for aria no. 3, of which only the singing voice and continuo are preserved?

The beginning is very impressive when you first listen to this cantata. The light, jaunty rhetorical figuration almost

literally translates the opening lines into music; it almost sounds like a buffo aria from a comic early 19th century opera! The fickle spirits roused by Belial (a pseudonym for the devil) evoke the parable of the sower from that day's Gospel reading (Luke 8, 4-15), whose seed is eaten by the birds. For this cantata it is highly recommendable to consult the Bible text, for the following movements also resort clearly to the imagery of the Gospel.

In recitative no. 2 words such as "wickedly" or "cliffs did crumble" tempted Bach to in *arioso* interpretations. The same goes for the "injurious thorns" with their infinite toll stinging in the continuo of aria no. 3, the unruliness of the singing voice, which expresses the "flames and torments of hell" in virtuoso coloraturas and "eternity" in suspended notes. The lack of the instrumental solo voice, possibly a violin, is just about compensated for in this recording by a richly figured continuo part.

After a very plastically worded recitative (no. 4) there follows an exultant final chorus. The full, festive cast (even featuring a trumpet) would also suggest a different, secular purpose as would the change from tutti to soli and the entire mood of the piece that rather evokes the end of a New Year's or birthday serenade; sometimes even the harmonious setting at the end of the *Coffee Cantata* BWV 211 (vol.66). Whether the "fair and fruitful land" would thrive and prosper on royal ground or "within these hearts" doesn't really matter, the *affekt* remains the same.

Veille à ce que ta crainte de Dieu ne soit pas hypocrisie BWV 179

Création: le 8 août 1723
Destination: pour le 11ème dimanche après la Trinité
Texte: Poète inconnu. Mouvement 1: Jesus Sirach 1, 34. Mouvement 6: strophe 1 du lied «Ich armer Mensch, ich armer Sünder» (Le pauvre homme, le pauvre pécheur que je suis) de Christoph Tietze (1663)
Éditions complètes: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

«Aussi souvent que l'on change l'ordre diatonique et naturel, de façon d'être entre les tons, en les modifiant, soit en les haussant par des # soit en les abaissant par des *b*», c'est ainsi que Johann G. Walther décrivit le caractère du chromatisme dans son *Musicalischen Lexicon* de 1732. Ce n'est pas la multiplicité des altérations possibles qui déterminent finalement la tonalité en question mais l'apparition soudaine de sons étrangers à la tonalité qui génère un désordre harmonique ou mieux encore: étendent à l'infini les possibilités de l'harmonie. Cet art s'affina de plus en plus depuis les débuts de l'époque baroque. Ceci se produisait au nom de l'expression de certains contenus que l'on appelait à l'époque baroque des «affects»: «un mouvement de l'âme ...qui peut animer la musique» (Walther).

Depuis les madrigaux de Claudio Monteverdi et surtout de Carlo Gesualdo, le chromatisme (du grec «chroma», couleur) recouvre tout une amplitude d'affects, entre la douleur et la peine, la mélancolie et la nostalgie, la ruse méchante et la fausseté. Il est impossible d'énumérer ici tous les exemples dont Bach se servit pour enrichir son expressivité musicale. Même dans la musique instrumentale «de libre teneur», il existe des œuvres importantes qui en font partie : la célèbre «Fantaisie et Fugue chromatique» BWV 903 ou, dans le sens plus large, la Fantaisie BWV 906 (les deux dans EDITION BACHAKADEMIE Vol. 108), le Prélude et la Fugue en si mineur BWV 869 tirée du premier Livre du Clavier bien tempéré (Vol. 116), la Sarabande de la Troisième Suite anglaise BWV 808 (Vol. 113), la Fantaisie en sol mineur pour orgue BWV 542 (Vol. 93), le «Thema Regium» de l'Offrande Musicale BWV 1079 (Vol. 133) pour n'en citer que quelques-uns. Le «Crucifixus» de la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70) est peut-être la musique vocale la plus éminente de ce type. Bach a eu recours au chœur d'introduction d'une cantate créée déjà très tôt à Weimar (BWV 12) pour composer ce morceau. Le texte de cette musique s'énonçait: «Pleurs et lamentations, tourments et découragement…» – une transcription d'affects donc, condition de base et en même temps amélioration de ce procédé dit «Parodie».

La cantate ci-présente datant de la première année de fonction de Bach à Leipzig est un exemple type de l'emploi hautement différencié et calculé avec précision du chromatisme. Le morceau commence par une parole biblique et comme cela est souvent le cas, Bach plaça le texte dans un mouvement de motet qu'aucun ornement concertant ne vient agrémenter. La parole inviolable de l'Écriture correspond à la forme de polyphonie implacable des vieux maîtres. Le sujet de cette fugue est placé au-dessus des paroles d'introduction: des mouvements ascendants réguliers, des sauts en chute ascendante (qui relient, en leur donnant une profondeur théologique, les termes «crainte de Dieu» et «hypocrisie»), retour au ton fondamental. Lorsque la deuxième voix intervient, celle du ténor – qui interprète avec élégance le sujet sous une forme miroir horizontal! Hypocrisie? –, la basse poursuit son chant sur un nouveau motif: «et ne sert pas Dieu d'un cœur trompeur». Pour les trois derniers mots, Bach trouve une ligne descendante chromatique qui «colore»

véritablement le sujet principal s'enrichissant ainsi d'une certaine régularité : sur la base d'un cœur trompeur, l'on entend ainsi directement et avec de plus en plus d'insistance par la suite, l'hypocrisie sombrer dans son environnement trouble. Bach remania ce morceau plus tard en mouvement d'introduction à sa Messe en sol majeur BWV 236 (Vol. 72) – conforme aux gestes de prière du «Kyrie eleison» demandant la miséricorde.

Ainsi préparé, le sermon musical peut commencer. Le récitatif du ténor (n° 2) est rempli d'images et d'allusions; on est en droit de supposer que les paroissiens assis dans l'église de Leipzig lors du service religieux connaissaient le contexte biblique. Les plaintes (tout simplement sans lien temporel) concernant l'état et les risques encourus par la chrétienté se déplacent sur un fondement instable. Les déplacements d'harmonie, les sauts en intervalles diminués et les lignes rompues symbolisent dans la basse continue cette fondation incertaine.

L'air suivant (n° 3) tire également son idée du texte: la sonorité mélange du hautbois et des violons menant le mouvement orchestral est «éblouissant à l'extérieur». Le morceau a des traits galants à ne pas nier, mais des séquences en direction des profondeurs annoncent l'autre sujet: la fausse image des croyants hypocrites qui ont rempli et sali l'image étincelante – les figurations galantes sur des mesures accentuées changent subitement en irritations accusatrices. La séquence trompeuse sur «remplie de pourriture», les magnifiques sommets atteints par le ténor sur «éblouissante à l'extérieur» contribuent à illustrer le texte avec des moyens musicaux. Bach reprit également plus tard la musique de ce morceau dans l'une de ses Messes Luthériennes (en la majeur BWV 234, Vol. 71), ici sur le passage qui demande la miséricorde pour les péchés du monde («Qui tollis peccata mundi») – l'affect est conservé.

Le récitatif de basse (n° 4) indique à présent l'issue salvatrice: il désigne les qualités du vrai chrétien sous un titre exécuté *arioso* et en nombreuses allusions à l'Évangile. La confession d'humilité et des péchés, bien sûr colorée de chromatisme, est une de ces qualités – dans l'univers contraire lumineux de l'*arioso*, la grâce et le secours en seront la récompense. Au début de l'air aux tons intimes (n° 5), les deux hautbois da caccia racontent qu'il s'agit là du contraste entre les facultés négatives de l'homme et les facultés positives de Dieu que l'on ne rencontre que si l'on est rempli de la demande de miséricorde (figurations de gémissement dans le soprano). Les lignes et les frottements d'intervalles s'enchevêtrant en mouvements ascendants et descendants symbolisent aussi l'impossibilité de dissoudre les liens existant entre les mondes humain et divin.

Le choral final (sur la mélodie «Wer nur den lieben Gott läßt walten») formule les conséquences pour chaque chrétien. Il offre un digne pendant musical au chœur d'introduction. Les voix inférieures sont rythmées, colorées de chromatismes et font ainsi preuve d'une immense audace harmonique. On se souvient que le texte «Celui qui fait confiance à Dieu n'a pas construit sur le sable» est également chanté sur la deuxième moitié de la mélodie.

*

Pare-toi, ô chère âme BWV 180

Création: le 22 octobre 1724
Destination: pour le 20ème dimanche après la Trinité
Texte: Le même incipit que le lied de Johann Franck (1649). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 9 (Mouvement 1 et 7) et 3 (dans le mouvement 3); remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 8 (Mouvements 2 à 6)
Éditions complètes: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

«Devant la composition de ce morceau, on ressent que le maître a traité ici l'une de ses mélodies préférées», voilà ce qu'Albert Schweitzer ressentit en contemplant cette cantate dont la partition autographe est en possession de l'Académie Internationale Bach Stuttgart. En réalité, Bach avait composé ou traité d'autres lieder bien plus souvent. Schweitzer considérait sans doute cet aspect vu de l'orgue, vu du grand arrangement choral BWV 654 du manuscrit de Leipzig. Les romantiques et Mendelssohn et Schumann, qui redécouvrirent Bach, aimaient tout particulièrement ce morceau «inestimable et témoignant d'une grande profondeur d'âme» (Vol. 99). Mendelssohn joua l'arrangement lors de son très célèbre concert de bienfaisance à la mémoire de Bach, le 6 août 1840 dans l'Église Saint-Thomas et avoua «si la vie lui avait dérobé espoir et foi, seul ce choral aurait été en mesure de lui redonner une nouvelle vie».

La teneur du lied tout comme celle de la cantate-choral a sans aucun doute des traits mythiques. Il s'agit d'un chant de Communion ; la Cène en tant que symbole du lien de l'homme avec Dieu doit être comprise comme reflet du repas de noces royales dont il est question dans l'Évangile de ce jour (Matthieu 22, 1-14). L'image de la contemplation heureuse et de l'union donne au choral d'orgue comme à la cantate, aux allures de musique de chambre, cet aspect de ravissement intime et d'apesanteur dont la postérité raffole.

Le chœur d'introduction coule en mesures à 12/8; les flûtes à bec et les hautbois forment une sorte de concertino avec les cordes et confèrent au mouvement son caractère de pastorale. Le cantus firmus est au soprano; Bach ne le fait pas préparer par les voix inférieures, il sous-tend cependant la musique générée à partir d'un seul motif et chantée par l'alto, le ténor et la basse d'éléments polyphones. Le caractère de l'air suivant pour ténor et flûte traversière solo est directement lié aux paroles du texte comme «Réveille-toi, frappe, ravissement, paroles de joies».

Bach laisse déboucher le récitatif suivant (n° 3) dans un autre arrangement choral. Le violoncelle piccolo attaque sur les mots «et dit». Cet instrument appartenant au groupe des cordes basses est particulièrement bien adapté au jeu sur des notes élevées – le texte parle de l'union de «ma dépouille» avec Dieu! Il habille la mélodie interprétée par le soprano. Bach étend le récitatif suivant (n° 4) en faisant intervenir les deux flûtes à bec sous forme d'un mystérieux *accompagnato*; le rôle éminent de l'Esprit Saint par rapport au cœur et à la raison dans la recherche des grandes œuvres de Dieu est souligné de cette façon. L'air de soprano n° 5 fait partie des idées musicales les plus grandioses de Bach – non seulement en raison de sa construction élégante, richement garnie au niveau de l'effectif et pourtant aux allures de musique de chambre mais aussi en raison de l'élan souple et fascinant de sa musique qui rappelle l'air «Un seul signe de ses mains» qui se trouve dans la sixième partie de l'Oratorio de Noël (n° 57; Vol. 76). Le récitatif de basse qui suit (n° 6), établit le lien avec le texte, en présentant les effets

de l'Esprit de Dieu devant la demande d'enflammer également l'esprit de l'homme grâce à son amour, ce qui est mit en relief en *arioso* dans le derniers vers.

Le choral final se détache par sa simplicité et sa légèreté. Néanmoins Bach ne renonce pas à donner une place extrêmement ample, également au niveau musical, à la demande exprimée dans le texte, «mesurer à sa juste mesure l'ampleur de ton amour», en menant les voix du ténor et de la basse en intervalles de dixièmes.

*

Les esprits volages et insouciants BWV 181

Création: le 13 février 1724
Destination: pour le dimanche de la Sexagésime
Texte: Poète inconnu
Éditions complètes: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

Cette cantate nous confronte à quelques questions. Est-ce une parodie intégrale ou partielle d'un modèle profane que suggère le chœur final? Est-ce que Bach ne confectionna – ceci correspond probablement à la pratique habituelle – les registres de la flûte et du hautbois que pour une reprise en 1743/46? Quel instrument solo attend l'air n° 3 dont nous n'avons plus que le registre chanté et le continuo?

Mais à la première écoute le début est indéniablement impressionnant. La figuration légère, pétillante, rhétorique convertit en musique presque mot pour mot le vers introductif; on pourrait être ici en présence d'un air bouffon d'un opéra comique du début du XIX^{ème} siècle! Les «esprits volages» effrayés par Bélial (un pseudonyme utilisé pour «Satan») rappellent la parabole du semeur lue ce jour dans l'Évangile (Luc 8, 4-15), le semeur dont la semence fut mangée par les oiseaux du ciel. Il est conseillé de suivre le texte biblique en écoutant cette cantate, car les mouvements suivants ont aussi recours aux images choisies dans l'Évangile.

Dans le récitatif n° 2, les mots comme «acharnée» ou «éclater les rochers» ont incité Bach à les illustrer en *arioso*. Il en est de même pour les «épines malfaisantes» dont leur nombre infini pique dans le continuo de l'air n° 3, pour la résistance opiniâtre de la voix chantée qui exprime les «flammes du supplices des enfers» en vocalises virtuoses et pour la nourriture «éternellement» en notes tenues. La voix instrumentale solo absente, qui était probablement un violon, sera remplacée dans cet enregistrement par une partie de continuo richement figurée.

Après un récitatif très évocateur (n° 4), un chœur final exubérant et rempli de cris d'allégresse prend la relève. L'effectif au complet, solennel (à noter à présent la présence de la trompette) donne à croire que cette cantate était destinée à une occasion profane tout comme l'alternance entre les tutti et les soli ainsi que l'ensemble du caractère de ce morceau rappelant plutôt une sérénade de Nouvel An ou d'anniversaire; évoquant aussi par moments le milieu appelant les harmonies de la fin de la Cantate du Café BWV 211 (Vol.66). Que ce soit la «bonne terre fertile» qui prospère sur le sol princier ou «dans nos cœurs», cela ne fait pas de grande différence au niveau de l'affect.

Mira que tu temor de Dios no sea impostura
BWV 179

Génesis: para el 8 de agosto de 1723
Destino: domingo XI después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: poeta desconocido. Primer movimiento: Eclesiástico 1, 34. Sexto movimiento: primera estrofa del cántico "Mísero de mí, mísero pecador" de Christoph Tietze (1663)
Ediciones completas: BG 35: 275 – NBA I/20: 57

"Siempre que se trastoca el orden diatónico y natural entre los tonos, alterándolos por elevación con el # o por reducción con el *b* "... así describe Johann G. Walther en su *Léxico Musical* de 1732 la esencia de la cromática. De lo que se trata no es tanto de la multiplicidad de prefijos posibles que únicamente determinan la correspondiente modalidad tonal, sino de la súbita aparición de notas ajenas a la tonalidad que trastocan el orden armónico o, mejor, la ampliación hasta el infinito de las posibilidades de la armonía. Desde el primitivo Barroco este arte se ha ido refinando cada vez más. Este proceso tuvo lugar bajo el signo de la expresión de determinados contenidos que en el Barroco recibirían el nombre de "afectos": "un movimiento emocional... como el que es capaz de suscitar la música " (Walther).

Desde los madrigales de Claudio Monteverdi y en especial de Carlo Gesualdo, la cromática (del griego "chroma", color) cubre toda una gama de afectos que abarcan desde el dolor y el sufrimiento hasta la astucia y la falsedad pasando por la nostalgia y la melancolía. Es imposible exponer todos los ejemplos en los que Bach se sirve de esta forma de expresión musical. Incluso en la música instrumental "carente de contenido" hay obras importantes a este respecto: la famosa "Fantasía cromática y fuga" BWV 903 ó, más aún, la Fantasía BWV 906 (ambas en Edition Bachakademie vol. 108), el Preludio y Fuga en si menor BWV 869 incluido en el primer libro del Piano bien templado (vol. 116), la Sarabanda de la tercera Suite Inglesa BWV 808 (vol. 113), la Fantasía en sol menor para órgano BWV 542 (vol. 93), el "Thema Regium" de la Ofrenda Musical BWV 1079 (vol. 133), por nombrar solo unas cuantas. El lugar tal vez más prominente de la música local corresponde al "Crucifixus" de la Misa en si menor BWV 232 (vol. 70). Para esta pieza recurrió Bach al coro de entrada de una cantata que ya había compuesto en los primeros tiempos de Weimar (BWV 12). El texto era en este punto: "Llorar, lamentarse, preocuparse, vacilar...", una auténtica transmisión de afectos que representa la condición básica y al mismo tiempo el alivio de este procedimiento llamado "Parodia".

La presente cantata, que se remonta al primer año de profesión de Bach en Leipzig, es un ejemplo paradigmático del uso altamente diferenciado y exactamente calculado de la cromática. La pieza comienza con una frase bíblica y, como suele suceder en estos casos, Bach ha colocado el texto en un movimiento motético que nunca se encubre con adornos concertantes. La intocable palabra de la Sagrada Escritura se corresponde con la forma de la vetusta polifonía de los maestros antiguos. El tema de esta fuga acompaña a las palabras iniciales: movimiento ascendente regular, intervalos descendentes (que a su vez enlazan con profundidad teológica los conceptos de "temor de Dios" e "impostura") y retorno al tono dominante. Al utilizar la segunda voz, la del tenor – que interpreta el tema con artística profusión en forma horizontalmente reflejada (¿impostura?) – prosigue el bajo cantando el texto sobre un motivo nuevo: "y no sirvas a tu Dios con falso corazón". Para las tres últimas palabras

descubre Bach una línea cromáticamente descendente que "pinta" con uniformidad el tema principal que a su vez emite la impresión de regularidad: sobre el fondo de un falso corazón – se escucha inmediatamente con progresiva penetración – echa raíces la impostura en su entorno sombrío. Bach transcribiría posteriormente esta pieza para el movimiento de entrada de su Misa en sol mayor BWV 236 (vol. 72) adaptándose al gesto del "Kyrie eleison" que implora misericordia.

Con esta preparación puede dar comienzo la homilía musical. El recitativo de tenor (nº 2) está plagado de imágenes y evocaciones. El conocimiento de los contextos bíblicos debe darse por supuesto en los asistentes al servicio religioso de Leipzig. Las (casi supratemporales) lamentaciones sobre la situación y peligros que acechan al Cristianismo se mueven sobre un fundamento inestable. Retornos armónicos, saltos en intervalos reducidos, así como líneas quebradas vienen a simbolizar en el bajo continuo este fondo inseguro.

También el aria siguiente (nº 3) recaba del texto su idea: "bellos por fuera" es la mezcla de sonidos de oboe y violines que rige al movimiento de orquesta. La pieza exhibe rasgos plenamente galantes; pero las secuencias, orientadas siempre en sentido descendente, anuncian que se va a hablar de algo distinto: de los falsos hipócritas que tienen llena de inmundicia su brillante imagen... las galantes figuras que aparecen en fragmentos de compases acentuados se convierten súbitamente en acusadora irritación. La secuencia que llega a la locura con el "llenos de depravación" y la fastuosa elevación del tenor en las palabras "magnífica apariencia" contribuyen a la representación del texto con medios musicales. También volvió a utilizar Bach la música de esta pieza en una de sus misas luteranas (en La mayor BWV 234, vol. 71) aplicándola a la frase en que se implora piedad por los pecados del mundo ("Qui tollis peccata mundi")... con lo que se sigue manteniendo el afecto.

El recitativo de bajo (nº 4) viene a indicar la salida: bajo una notación marcada como *arioso* y con numerosas referencias al Evangelio, menciona las características del verdadero cristiano, entre las que se cuenta el reconocimiento de la humildad y del pecado, naturalmente con su correspondiente matización cromática... en el ligero mundo opuesto del *arioso* donde le aguarda la gracia y el amparo como recompensa. Al comienzo del aria (nº 5) que mantiene un tono íntimo, los dos oboes da caccia relatan que lo que importa aquí es exponer el contraste entre las cualidades humanas negativas y las dotes divinas positivas, contraste que se percibe en el gesto básico de la petición de clemencia (figuras suplicantes en el soprano). Las líneas ascendentes y descendentes intrincadas entre sí y las fricciones de los intervalos vienen a mostrar al mismo tiempo la imposibilidad de disolver la unión entre el mundo humano y el mundo divino.

El coral de cierre (sobre la melodía "Quien sólo al buen Dios deja obrar") formula la consecuencia para cada uno de los cristianos. Musicalmente brinda un digno contrapeso al coro de entrada. Las voces bajas están rítmicamente alentadas, cromáticamente teñidas y por tanto colmadas de inmensa audacia armónica. Recuérdese que en la segunda mitad de la melodía se canta también el texto "Quien confía así en Dios Todopoderoso, no construye sobre arena".

*

Adórnate, oh amada alma BWV 180

Génesis: para el 22 de octubre de 1724
Destino: domingo XX después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: según el cántico de igual comienzo, original de Johann Franck (1649). Literalmente conservadas: estrofas 1 y 9 (movimientos 1 y 7) y 3 (dentro del tercer movimiento); retocadas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 hasta 8 (movimientos 2 al 6)
Ediciones completas: BG 35: 295 – NBA I/25: 43

"Por la composición se percibe que el Maestro ha confeccionado una de sus melodías favoritas", observaba Albert Schweitzer al referirse a esta cantata cuya partitura autógrafa se encuentra en posesión de la Academia Bachiana Internacional de Stuttgart. En realidad Bach había situado o procesado otros cánticos con bastante mayor frecuencia. Schweitzer pensaba, sin duda partiendo del órgano, en la gran transcripción coral BWV 654 procedente del manuscrito de Leipzig. Esta pieza "de incalculable valor y de máxima profundidad espiritual" (vol. 99) fue a su vez la preferida de los románticos redescubridores de Bach que fueron Mendelssohn y Schumann. Mendelssohn tocó la transcripción en su legendario concierto benéfico celebrado el 6 de agosto de 1840 en la iglesia de Santo Tomás para recaudar fondos para el monumento a Bach, y por su parte admitió que "si la vida le quitó la fe y la esperanza, sin duda este solo coral vendría a restituírselo todo".

El contenido del cántico y también de la cantata coral tiene sin duda ciertos rasgos místicos. Se trata de un canto eucarístico; la Eucaristía como símbolo de unión del hombre con Dios se presenta como la imagen del banquete nupcial regio que describe el Evangelio del día (Mateo 22, 1-14). La idea de una gozosa inmersión y unión mística imprime tanto al coral para órgano como también a la cantata – que mantiene por completo su calidad de música de cámara – ese tono de encantamiento íntimo y levitación que soñaría la posteridad.

El coro de entrada fluye en el compás de doce tiempos; flautas dulces y oboes forman con los instrumentos de cuerda una especie de concertino e imprimen carácter pastoral al movimiento. El cantus firmus radica en el soprano; Bach renuncia a prepararlo con las voces bajas; pero reviste de polifonía a la música obtenida de un solo motivo para contralto, tenor y bajo. El gesto del aria siguiente para solo de tenor y flauta travesera está directamente vinculado a ciertas expresiones del texto como "Animación, llamar a la puerta, arrobado gozo y palabras de alegría".

Bach hace que el recitativo siguiente (nº 3) desemboque en otra transcripción coral. Con las palabras "y exclaman" hace que entre el violoncello piccolo. Este instrumento, que se cuenta en el grupo de los de cuerda más profundos, resulta especialmente apropiado para la interpretación en posiciones altas... el texto habla de la unión de "mis huesos" con Dios. Se mueve entorno a la melodía interpretada por el soprano. El recitativo (nº 4) que sigue inmediatamente es ampliado por Bach al utilizar las dos flautas dulces para convertirlo en un enigmático *Accompagnato*; se enfatiza la función del Espíritu Santo para con el corazón y la razón, al sondear la sublime obra de Dios. El aria de soprano nº 5 se cuenta entre las más grandiosas ocurrencias musicales de Bach, no solo debido a su artística y ricamente equipada construcción (de música de cámara, no obstante), sino debido al desenvuelto ímpetu arrebatador de su música que evoca el aria "Solo un ademán de sus manos" de la sexta parte

del Oratorio de Navidad (nº 57; vol. 76). El siguiente recitativo de bajo (nº 6) establece la vinculación textual desde la actuación del Espíritu de Dios hasta la súplica de que encienda también al espíritu del hombre aquel amor que se enfatiza con la anotación de *arioso* en la última línea.

El coral final se sitúa en un plano simple y llanamente enfatizado. Pero Bach no renuncia a reservar a la súplica que se manifiesta en el texto "cuán grande Tu amor es" un espacio musicalmente inconmensurable desarrollando en intervalo de décima las voces del tenor y del bajo.

*

Los espíritus ligeros e inestables BWV 181

Génesis: para el 13 de febrero de 1724
Destino: domingo de Sexagésima
Texto: poeta desconocido
Ediciones completas: BG 37: 3 – NBA I/7: 135

En esta cantata se enlazan algunas cuestiones: ¿es total o parcialmente la parodia de un antecedente profano como deja entrever el coro final?, ¿compuso Bach las voces de la flauta y del oboe, lo cual resulta probable según se ve en la praxis aplicada en otros ámbitos, para una interpretación realizada en torno a 1743/46? y ¿qué solo instrumental exige el aria nº 3 de la que solamente se nos ha conservado la voz cantora y el continuo?

Pero lo impresionante ya en la primera audición es el comienzo. La liviana, chispeante y retórica figuración transcribe casi literalmente en música la línea del texto de entrada; podría tratarse también de un aria bufa dentro de una ópera cómica de comienzos del siglo XIX. Los "espíritus inestables", espantados por Belial (seudónimo de Satanás) nos recuerdan la parábola del sembrador que aparece en el Evangelio (Lc 8, 4-15) cuya semilla fue pasto de las aves del cielo. Es recomendable tener al lado el texto bíblico al escuchar esta cantata, ya que también los movimientos siguientes hacen clara referencia a las imágenes que en él se han seleccionado.

En el recitativo nº 2 hay términos como "perversamente" o "que las mismas piedras rompe", que dieron ocasión a Bach para interpretarlas en modo *arioso*. Igualmente las "nocivas espinas" cuyo incontable número llega a resultar punzante en el continuo del aria nº 3, la pertinacia de la voz cantora que expresa "el fuego del infernal suplicio" en virtuoso colorido y la "eternidad" en notas contenidas. La ausencia de la voz solista instrumental, probablemente de un violín, se compensa a modo de sugerencia en esta grabación con una parte de continuo trabada de figuras.

Después de un recitativo formulado muy plásticamente (nº 4), sigue un coro final jubiloso y relajado. La plena cobertura festiva (aquí con trompeta incluida) permite incluso creer en otro destino profano como el paso de los tutti a los solos y el gesto de la pieza que evoca más bien el cierre de una serenata de cumpleaños o de año nuevo; y en algunas fases evoca también el entorno necesitado de armonía que caracteriza al final de la cantata del café BWV 211 (vol.66). El que esta "campo bueno y fértil" prospere a causa del Príncipe o bien lo haga "en nuestro corazón" no representa ninguna diferencia para el correspondiente afecto.

Vol. 55

Kantaten • Cantatas

BWV 182-184

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart, Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 183)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 182), Henno Quasthoff (BWV 182, 184)

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 182: Januar 1975 / BWV 183: Dezember 1980/ März/November 1982 /
BWV 184: September 1976/ Januar/April 1977

**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, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Himmelskönig, sei willkommen *BWV 182 (29'19)*

King of heaven, thou art welcome • Roi du ciel, sois le bienvenu • Bienvenido seas, Rey del Cielo

Doris Soffel – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Peter Thalheimer – Flauto dolce • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Joachim Eichhorn – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Sie werden euch in den Bann tun *BWV 183 (14'33)*

In banishment they will cast you • Ils vous banniront • Ellos os enviarán al exilio

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Peter Schreier – tenore • Walter Heldwein – basso • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Dietmar Keller, Dieter Gürke – Oboe da caccia • Kurt Etzold – Fagotto • Walter Forchert – Violino • August Wenzinger – Violoncello piccolo • Barbara Haupt-Brauckmann – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Erwünschtes Freudenlicht *BWV 184 (23'45)*

O welcome light of joy • Lumière de joie désirée • Deseada luz de la alegría

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schnaut – alto • Adalbert Kraus – tenore • Niklaus Tüller – basso • Gunther Pohl, Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Elisabeth Maranca – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 182 **„Himmelskönig, sei willkommen“** 29:19

No. 1	Sonata		1	1:53
	Flauto dolce, Violino solo, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Coro:	Himmelskönig, sei willkommen	2	4:07
	Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (B):	Siehe, ich komme	3	0:42
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (B):	Starkes Lieben	4	2:54
	Violino solo, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (A):	Leget euch dem Heiland unter	5	6:36
	Flauto dolce, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Aria (T):	Jesus, laß durch Wohl und Weh	6	4:04
	Violoncello, Cembalo			
No. 7	Choral:	Jesu, deine Passion	7	3:52
	Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 8	Coro:	So lasset uns gehen in Salem der Freuden	8	5:11
	Flauto dolce, Violino, Viola I+II, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 183 **„Sie werden euch in den Bann tun“** 14:33

No. 1	Recitativo (B):	Sie werden euch in den Bann tun	9	0:44
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia I+II, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Aria (T):	Ich fürchte nicht des Todes Schrecken	10	7:15
	Violoncello piccolo, Contrabbasso, Organo			
No. 3	Recitativo (A):	Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben	11	1:20
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (S):	Höchster Tröster, Heilger Geist	12	3:50
	Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Du bist ein Geist, der lehret	13	1:24
	Oboe d’amore I+II, Oboe da caccia I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso			

BWV 184 **„Erwünschtes Freudenlicht“** 23:45

No. 1	Recitativo (T):	Erwünschtes Freudenlicht	14	3:20
	Flauto I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2	Aria (S, A):	Gesegnete Christen, glückselige Herde	15	8:56
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Recitativo (T):	So freuet euch, ihr auserwählten Seelen	16	2:22
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Aria (T):	Glück und Segen sind bereit	17	4:44
	Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Choral:	Herr, ich hoff je, du werdest die	18	1:10
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6	Coro (+ S, B):	Guter Hirte, Trost der Deinen	19	3:13
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 182-184 67:37

BWV 182

1. Sonata

2. Coro

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Zion sein!
Komm herein!
Du hast uns das Herz genommen.

3. Recitativo

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben.
Deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

4. Aria

Starkes Lieben,
Das dich, großer Gottessohn,
Von dem Thron
Deiner Herrlichkeit getrieben!
Starkes Lieben,
Daß du dich zum Heil der Welt
Als ein Opfer fürgestellt,
Daß du dich mit Blut verschrieben.

5. Aria

Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König itzt geweiht.

1. Sonata 1

2. Chorus 2

King of heaven, thou art welcome,
Let e'en us thy Zion be!
Come inside,
Thou hast won our hearts completely.

3. Recitative 3

Lo now, I come now. Of me in the Book is written:
What thy will is, my God, I do gladly.

4. Aria 4

Strong compassion,
Which, O mighty Son of God,
From the throne
Of thy majesty did drive thee:
Strong compassion,
Thou thyself to heal the world
As a victim offered up,
That thyself with blood didst sentence.

5. Aria 5

Lie before your Savior prostrate,
Hearts of all who Christian are!
Don ye now a spotless robe
Of your faith in which to meet him;
Life and body and possessions
To the king now consecrate.

1. Sonate

2. Chœur

Roi du ciel, sois le bienvenu,
Laisse-nous aussi devenir ta ville de Sion!
Entre donc,
Tu t'es emparé de notre cœur.

3. Récitatif

Voici que je viens, ainsi est-il écrit dans le Livre ;
j'accomplis volontiers, mon Dieu, ta volonté.

4. Air

C'est ton amour puissant
Qui t'a repoussé, Fils sublime de Dieu,
Du trône
De magnificence!
C'est ton amour puissant
Pour lequel tu t'es offert en sacrifice
Pour offrir le salut au monde,
Que tu as signé de ton sang.

5. Air

Soumettez-vous au Sauveur,
Cœurs, vous qui êtes chrétiens!
Allez à sa rencontre
Vêtus de l'habit immaculé de votre foi,
Vouez vos corps, vos vies et vos biens
Au roi désormais.

1. Sonata

2. Coro

¡Bienvenido seas, Rey del Cielo,
Déjanos también ser tu Sión!
Entra,
Tú nos has ganado el corazón.

3. Recitativo

Mirad, aquí vengo, en el Libro está escrito
sobre mí: Tu voluntad, mi Dios, hago con gusto.

4. Aria

Inmenso amor,
Que a Ti, gran Hijo de Dios,
Del trono de Tu majestad
Te ha sacado,
Inmenso amor,
Y para salvación del mundo
A Ti mismo te has sacrificado
Y con sangre comprometido.

5. Aria

¡Permaneced devotos al Salvador,
Corazones que sois cristianos!
Llevad un vestido inmaculado
De vuestra fe a su encuentro.
Cuerpo, vida y bienes
Al Rey sean consagrados.

6. Aria

Jesu, laß durch Wohl und Weh
Mich auch mit dir ziehen!
Schreit die Welt nur „Kreuzige!“,
So laß mich nicht fliehen,
Herr, von deinem Kreuzpanier;
Kron und Palmen find ich hier.

7. Choral

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Uns deswegen schenke.

8. Coro

So lasset uns gehen in Salem der Freuden,
Begleitet den König in Lieben und Leiden.
Er gehet voran
Und öffnet die Bahn.

6. Aria 6

Jesus, let through weal and woe
Me go also with thee!
Though the world shout “Crucify!”
Let me not abandon,
Lord, the banner of thy cross;
Crown and palm shall I find here.

7. Chorale 7

Jesus, this thy passion
Brings me purest pleasure;
All thy wounds, thy crown and scorn,
Are my heart’s true pasture;
This my soul is all in bloom
Once I have considered
That in heaven is a home
To me by this offered.

8. Chorus 8

So let us go forth to that Salem of gladness,
Attend ye the King now in love and in sorrow.
He leadeth the way
And opens the path.

6. Air

Jésus, laisse-moi donc t'accompagner
Pour le meilleur et pour le pire!
Même si le monde ne crie que des «Crucifie-le !»,
Ne me permets pas de prendre la fuite,
Seigneur, devant la bannière qui est ta croix;
C'est là que je trouverai la couronne et les rameaux.

6. Aria

¡Jesús, a través del bienestar y del dolor
Déjame ir también contigo!
Aunque el mundo sólo grite ¡"Crucifícalo"!,
No me dejes huir;
Señor, ante el estandarte de tu cruz,
Corona y palmas, aquí me encuentro.

7. Choral

Jésus, ta Passion
Est une grande joie pour moi,
Mon cœur se repaît
De tes blessures, de ta couronne et de tes outrages;
Mon âme coure sur un tapis de roses
Lorsque je songe
Qu'une place au ciel
Nous est offerte ainsi.

7. Coral

Jesús, tu pasión
Es para mi pura alegría,
Tus heridas, corona y escarnio,
Deleite de mi corazón.
Mi alma camina sobre rosas,
Cuando lo recuerdo.
Concédenos por ello
Una morada en el cielo.

8. Chœur

Allons ainsi à Salem, la cité des joies
Et accompagnons le roi dans l'amour et la souffrance.
Il marche en tête
Et ouvre la voie.

8. Coro

Por lo tanto, vayamos a la Salem de las alegrías,
Acompañemos al Rey en el amor y el padecimiento.
El va al frente
Y abre el camino.

BWV 183

1. Recitativo

Sie werden euch in den Bann tun, es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.

2. Aria

Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,
Ich scheue ganz kein Ungemach.
Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,
Ich folge gern und willig nach.
Wollt ihr nicht meines Lebens schonen
Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,
Er soll euch selben noch belohnen,
Wohlan! es mag dabei beruhn.

3. Recitativo

Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben
Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,
Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;
Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen,
Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.

4. Aria

Höchster Tröster, Heilger Geist,
Der du mir die Wege weist,
Darauf ich wandeln soll,

1. Recitative 9

In banishment they will cast you, there cometh, yea, the time when he who slays you will think that he doeth God a good deed in this.

2. Aria 10

I have no fear of death's dread terror,
I shudder not at misery.
Since Jesus'arm will guard me safely
I'll follow glad and willingly;
Would ye deny my life protection
And think God thus your service do,
He shall himself at last reward you,
So good, with this I'll be content.

3. Recitative 11

I am prepared my blood and poor existence
For thee, my Savior, to surrender;
My whole humanity I'll give to thee.
My strength is that thy Spirit will stand by me,
E'en though there be for me perhaps too much to suffer.

4. Aria 12

Highest helper, Holy Ghost,
Thou who me the path dost show
On which my course should be,

1. Récitatif

Ils vous banniront, mais en plus le temps viendra où celui qui vous tuera pensera qu'il le fait au service de Dieu.

2. Air

Je ne crains point les affres de la mort,
Je n'ai peur d'aucun mal.
Car Jésus me couvrira de son bras protecteur,
Je le suis volontiers et de bonne grâce.
Si vous ne voulez pas épargner ma vie
Et croyez rendre service à Dieu
Ce qu'il devra même récompenser,
Eh bien, restons-en là!

3. Récitatif

Je suis prêt à donner mon sang et ma pauvre vie
Pour toi, mon Sauveur,
Que tout mon être te soit consacré;
Ton esprit sera auprès de moi, voilà ma consolation,
À supposer que cela dépasse mes forces.

4. Air

Consolateur suprême, Saint-Esprit,
Toi qui me montre les chemins
Que je dois suivre,

1. Recitativo

Ellos os enviarán al exilio, y aún llegará el momento en que cualquiera que os mate creerá que así presta un servicio a Dios.

2. Aria

No temo el horror de la muerte,
No me espanta el infortunio.
Pues el brazo protector de Jesús me guardará.
Le sigo gustoso y dócil.
Si no habéis de cuidar mi vida
Y creéis servir a Dios,
Él mismo os habrá de recompensar,
Pues bien, que así sea.

3. Recitativo

Estoy dispuesto a consagrar mi sangre
Y pobre existencia a Ti, mi Salvador,
Todo mi ser te sea dedicado;
Mi consuelo es que Tu espíritu estará junto a mi,
Supuesto que me acaeciera demasiado.

4. Aria

Altísimo consolador, Espíritu Santo
Tu que me indicas los caminos,
Por los que he de andar,

Hilf meine Schwachheit mit vertreten,
Denn von mir selber kann ich nicht beten,
Ich weiß, du sorgest vor mein Wohl!

Relieve my weakness as my pleader,
For of my mine own strength my pleading faileth;
I know thou carest for my good.

5. Choral

Du bist ein Geist, der lehret,
Wie man recht beten soll;
Dein Beten wird erhöret,
Dein Singen klinget wohl.
Es steigt zum Himmel an,
Es steigt und läßt nicht abe,
Bis der geholfen habe,
Der allein helfen kann.

5. Chorale 13

Thy Spirit is a teacher,
Which tells us how to pray:
Thy praying is attended,
Thy singing soundeth well.
It riseth heavenward,
It riseth, never ceasing,
Until he help hath given
Who only help can give.

BWV 184

1. Recitativo

Erwünschtes Freudenlicht,
Das mit dem neuen Bund anbricht
Durch Jesum, unsern Hirten!
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,

Empfinden reichlich nun,
Wie Gott zu uns den längst erwünschten
Hirten sendet,
Der unsre Seele speist
Und unsern Gang durch Wort und Geist
Zum rechten Wege wendet.
Wir, sein erwähltes Volk,
Empfinden seine Kraft;

1. Recitative 14

O welcome light of joy,
Which with the new law forth doth break
Through Jesus, out good sheperd!
We, who were wont in death's deep vales to wander,

Perceive so fully now
How God to us that long expected
sheperd sendeth,
Who shall our souls now feed
And with his word and spirit turn
Our steps to righteous pathways.
We, his elected folk,
Are conscious of his might;

Secours ma faiblesse, plaide ma cause,
Car je ne peux pas prier de par moi-même,
Je sais que tu veilles à mon salut!

5. Choral

Tu es un esprit qui enseigne
Comment prier correctement;
Ta prière sera exaucée,
Ton chant résonne en beauté.
Il s'élève vers les cieux,
Il s'élève et n'a de cesse
Jusqu'à ce que celui qui est le seul à pouvoir secourir
T'ai secouru.

1. Récitatif

Lumière de joie desirée,
Toi qui commences à poindre avec la nouvelle alliance
Grâce à Jésus, notre berger!
Nous qui errions jusque-là dans les vallées de la mort,

À présent nous comprenons pleinement
Comment Dieu nous envoya le berger depuis
longtemps désiré,
Celui qui repaît nos âmes
Et dirige nos pas sur la bonne voie
Grâce à sa parole et son esprit.
Nous, son peuple élu,
Ressentons sa force;

Ayúdame a suplir mi debilidad,
Pues no puedo orar por mí mismo;
¡Yo sé que Tú velas por mi bien!

5. Coral

Tú eres un Espíritu que enseña,
Cómo se deber orar;
Tu plegaria será escuchada,
Tu cántico bien resuena.
Asciende al cielo,
Asciende sin cesar,
Hasta que haya llegado la ayuda,
De aquel que sólo puede ayuda dar.

1. Recitativo

¡Deseada luz de la alegría
Que con la Nueva Alianza despunta
Por Jesús, nuestro Pastor!
Nosotros, que de lo contrario en los valles de la muerte
erraríamos,
Intensamente sentimos ahora cómo
Dios el largamente deseado Pastor nos envía,

Quien nuestra alma alimenta
Y nuestros pasos por la Palabra y el Espíritu
Hacia los rectos caminos conduce.
Nosotros, su elegido pueblo,
Su fuerza sentimos,

In seiner Hand allein
Ist, was uns Labsal schafft,
Was unser Herze kräftig stärket.
Er liebt uns, seine Herde,
Die seinen Trost und Beistand merket.
Er ziehet sie vom Eitlen, von der Erde,
Auf ihn zu schauen
Und jederzeit auf seine Huld zu trauen.
O Hirte! so sich vor die Herde gibt,
Der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt.
Sein Arm kann denen Feinden wehren,
Sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,

Ja! kömmt die Zeit, durchs finstre Tal zu gehen,

So hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.
Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.

Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

2. Aria

Gesegnete Christen, glückselige Herde,
Kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!
Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,
Daß euer Vergnügen vollkommen kann sein!

3. Recitativo

So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!
Die Freude gründet sich in Jesu Herz.

Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.
Die Freude steigt auch unterwärts

Within his hand alone
Is that which us restores
And doth our hearts with vigor strengthen.
Us in his flock he loveth
Who his support and help remember.
He draweth us from idle things terrestrial
To gaze upon him
And evermore rely upon his favor.
O sheperd, for the flock who gives himself,
And till the grave and till his death them loves!
His arm against his foes is mighty,
His caring can us sheep in spirit nurture,

Yea, come the time to walk through death's dark valley,

Our help and strength shall be his gentle staff.
We'll follow, then, with gladness till the grave.

Rise! Haste to him, in bliss to stand before him.

2. Aria 15

O fortunate Christians, O flock filled with rapture,
Come, draw now to Jesus with gratitude nigh!
Despise the attraction of worldly deceptions,
That your satisfaction then perfect may be!

3. Recitative 16

Be joyful then, all ye elected spirits!
Your joy is based secure in Jesus' heart.

This comfort could no mortal tell of,
This joy doth reach e'en down below

Ce qui nous délecte,
Ce qui raffermit nos cœurs est entre ses mains.
Il nous aime, nous, son troupeau
Qui reconnaissons sa consolation et son assistance.
Il le préserve des vanités, de la terre
Pour que nous portions nos regards vers lui
Et gardions confiance en sa grâce à tout moment.
Ô berger qui se sacrifie de la sorte pour son troupeau,
Qui l'aime jusque dans la tombe et dans la mort!
Son bras peut le défendre devant ses ennemis,
Son attention est nourriture de l'âme de ses ouailles,

Oui, si l'heure arrive où il nous faudra marcher dans la vallée des pénombres,
Sa tendre houlette nous aidera et nous réconfortera.
C'est pourquoi nous le suivons avec joie jusque dans la tombe.
Allons! hâtez-vous de paraître devant lui, transfigurés.

2. Air

Chrétiens bénis, troupeau bienheureux,
Venez, présentez votre gratitude à Jésus!
Dédaignez les appâts de la terre flatteuse
Pour que votre bonheur soit parfait!

3. Récitatif

Réjouissez-vous, âme élues!
Le fondement de la joie se trouve au fond du cœur de Jésus.
Nul ne saurait rapporter cette délectation.
La joie s'élève également en chemin

De Su mano sola
Está cuanto nos alivia
Y nuestro corazón mucho conforta.
El nos ama a nosotros, su rebaño,
Que Su consuelo y apoyo percibe.
El nos distancia de las vanidades, del mundo,
A su contemplación nos atrae
Y en todo momento en su clemencia nos hace confiar.
¡Oh Pastor que de tal modo al rebaño se entrega
Que lo ama hasta la sepultura y hasta la muerte!
Su brazo a sus enemigo combatir pueden
Sus cuidados a nosotros, su rebaño, espiritualmente alimentan,
Sí, cuando el tiempo llegue de caminar por el oscuro valle
Su tierna guía nos asistirá y consolará.
Por eso con alegría hasta la muerte lo seguimos.

¡Arriba! Aliviaros a presentaros a El transfigurados.

2. Aria

¡Benditos cristianos, venturoso rebaño,
Venid y presentaros a Jesús con gratitud!
Despreciad la tentación del halagüeño mundo,
Para que vuestro gozo perfecto sea.

3. Recitativo

¡Así pues alegraos, elegidas almas!
La alegría en el corazón de Jesús se funda.

Este gozo ninguna persona expresar puede.
La alegría también hacia abajo progresa

Zu denen, die in Sündenbanden lagen,
Die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.
Ein David steht uns bei.
Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.
Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,
Wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,
Wenn er den bittern Kreuzestod
Vor sie nicht scheuet,
So trifft sie ferner keine Not,
So lebet sie in ihrem Gott
Erfreuet.
Hier schmecket sie die edle Weide
Und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.

To those who in the bonds of sin were lying,
Which hath now Judah's hero burst asunder.
A David stands with us.
A hero's arm doth free us from the foe.
When God with might the flock doth shield,
When he in wrath hurls at their foe his bolt,
When he the bitter cross's death
For them doth shun not,
Then strike them shall no further woe,
Then live they shall within their God
Rejoicing.
Here taste they now the noble pasture
And hope for there the perfect joy of heaven.

4. Aria

Glück und Segen sind bereit,
Die geweihte Schar zu krönen.
Jesus bringt die güldne Zeit,
Welche sich zu ihm gewöhnen.

4. Aria 17

Joy and blessing are prepared
The devoted throng to crown now.
Jesus brings the golden age
To those who come to know him.

5. Choral

Herr, ich hoff je, du werdest die
In keiner Not verlassen,
Die dein Wort recht als treue Knecht
Im Herzn und Glauben fassen;
Gibst ihn' bereit die Seligkeit
Und läßt sie nicht verderben.
O Herr, durch dich bitt ich, laß mich
Fröhlich und willig sterben.

5. Chorale 18

Lord, I hope e'er thou wilt all those
In no distress abandon,
Who thy word well as servants true
In heart and faith consider;
Thou givest them thy bliss e'en now
And keepest them from ruin.
O Lord, through thee I pray, let me
Both glad and willing die now.

Pour ceux qui étaient liés par les chaînes du péché,
Le héros de Judée les a déjà brisées.
Un David nous assiste.
Le bras d'un héros nous libère de nos ennemis.
Si Dieu protège son troupeau par la force,
S'il fait éclater la foudre de son courroux sur ses ennemis,
S'il ne craint pas
La mort amère sur la croix,
Aucun tourment ne viendra plus le toucher,
Il vivra dans la joie de son Dieu.

Et là, il goûtera les nobles pâturages
Et espérera y trouver la parfaite joie céleste.

A aquellos que por las sendas del pecado iban
Y que el héroe de Judá ha quebrantado.
Un David ante nosotros tenemos.
El brazo del héroe del enemigo nos libera.
Si Dios con fuerza al rebaño protege,
Si El con ira a sus enemigos fulmina,
Si El la marga muerte en la cruz
No aparta de sí,
Nada al rebaño faltará,
Pues que en su Dios
Contento vivirá.
Aquí gusta el buen pasto
Y la esperanza en la perfecta celestial alegría pone.

4. Air

Le bonheur et la bénédiction sont prêts
À couronner la foule sacrée,
Jésus apporte l'âge d'or
À ceux qui se tournent vers lui.

4. Aria

Alegría y bendición coronarán
Al consagrado rebaño,
Jesús traerá los áureos tiempos
A quienes a El se hagan.

5. Choral

Seigneur, j'espère toujours
Que tu n'abandonnes en aucun instant de détresse
Ceux qui portent ta parole dans leur cœur et leur foi
Tout comme un valet fidèle;
Donne-leur déjà la félicité
Et ne les laisse pas périr.
Ô Seigneur, je t'implore
De me faire mourir joyeux et de bonne grâce par toi.

5. Coral

Señor espero no abandones
En sus penurias
A quienes Tu Palabra como fieles siervos
De corazón y fe abrazan;
Dáles ya la beatitud
Mas no los dejes perecer.
¡Oh Señor, por Ti Te ruego,
Permíteme morir alegre y conforme!

6. Coro

Guter Hirte, Trost der Deinen,
Laß uns nur dein heilig Wort!
Laß dein gnädig Antlitz scheinen,
Bleibe unser Gott und Hort,
Der durch allmachtsvolle Hände
Unsern Gang zum Leben wende!

6. Chorus

O good sheperd, help thy people,
Leave us still thy holy word!
Let thy gracious face shine brightly,
Ever bide our God and shield,
Who with hands which have all power
Shall turn now to life our footsteps!

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. Chœur

Doux berger, réconfort de ceux qui sont tiens,
Ne nous laisse que ta parole sainte!
Fais briller ton visage clément,
Demeure notre Dieu et notre refuge
Celui qui dirige le cours de la vie
Par ses mains toutes puissantes!

6. Coro

¡Buen Pastor, consuelo de los Tuyos,
Tan sólo Tu Palabra déjanos!
¡Deja que por Gracia Tu rostro nos alumbre,
Sé nuestro Dios y antemural
Que con omnipotentes manos
Nuestro devenir y vida guía!

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

Himmelskönig, sei willkommen BWV 182

Entstehung: zum 25. März 1714
Bestimmung: Palmsonntag oder Mariä Verkündigung
Text: Vermutlich Salomon Franck. Satz 3: Psalm 40, 8-9; Satz 7: Strophe 33 des Liedes „Jesu Leiden, Pein und Tod“ von Paul Stockmann (1633)
Gesamtausgaben: BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 und 43

Bis in sein drittes Lebensjahrzehnt hinein führte Bach ein vergleichsweise unstetes Leben. Kaum hatte er eine Position erreicht, auf der andere Musiker seiner Zeit ihren Dienst klaglos verrichtet hätten, zog oder trieb es ihn wieder fort. Das gilt für den Organistenposten in Arnstadt (1703-1707) ebenso wie für den in Mühlhausen (1707/08). War es dort der kleinbürgerliche Geist, der mit Bachs starkem Willen nicht übereinkam, konnte ihn hier selbst die hohe Gunst des Rates, die sogar zum Druck einer Kantate (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23) führte, nicht zum Bleiben bewegen. Als Grund dafür nannte Bach die Unmöglichkeit, „den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren“ aufzuführen.

Am Weimarer Hof, seiner nächsten Position, hielt es Bach zunächst fünf Jahre. Genug Zeit, um sich zunächst der Orgelmusik zuzuwenden und um die Anregungen zu verarbeiten, die das Kennenlernen der modernen italienischen Musik bedeutete. Ein Umstand, der einer Offenbarung gleichgekommen sein muß und Bachs Kunst die entscheidende Richtung gab (vgl. Einführung zu den „Englischen Suiten“ Vol. 113)! Dennoch bewarb Bach sich Ende 1713 erneut auf eine andere Stelle, nämlich die des verstorbenen Organisten und Lehrers Georg Friedrich Händels, Friedrich Wilhelm Zachow, an der Liebfrauenkirche in Halle. Nach einigem Hin und Her und einer mit der Ernennung zum Konzertmeister verbundenen Gehaltsaufbesserung gelang es den Herzögen jedoch, Bach in Weimar zu halten. Entscheidend dabei wird gewesen sein, daß sie Bach nun mit der regelmäßigen Komposition von Kirchenkantaten beauftragten, zwar „nur“ monatlich, aber immerhin so regelmäßig, daß Bach seiner Vorstellung einer „regulirten Kirchen Music“ wieder näher kam.

Die am Palmsonntag des Jahres 1714 musizierte Kantate „Himmelskönig, sei willkommen“ ist die erste Kantate des Konzertmeisters. Sie und die folgenden Kantaten (BWV 12, 172 und 21; Vol. 4, 52 und 7) zeigen, wie Bach sich der neuen Aufgabe mit großem ästhetischen Enthusiasmus widmete. Dieser äußert sich vor allem in der Raffinesse, den in der Weimarer Hofkapelle vorhandenen instrumentalen Reichtum im Dienst kurzweiliger Gestaltung und differenzierten Ausdrucks einzusetzen. Dennoch ist die Kantate, den örtlichen Gegebenheiten entsprechend, ein eher kammermusikalisches Stück. Als Soloinstrumente verwendet Bach die Blockflöte, was – aus Gründen der Stimmung – bei einer Leipziger Wiederaufführung 1724 zu Eingriffen in die Stimmführung nötigte. Dazu tritt die sich aus dem mit zwei Violen und Baßinstrumenten besetzten Streichersatz herauslösende Violine. Die zwei Violen sind Relikt des damals gebräuchlichen fünfstimmigen Streichersatzes französischer Art und in Bachs Weimarer Kantatenschaffen ebensowenig ungewöhnlich wie die Eröffnung einer Kantate durch eine instrumentale *Sinfonia* oder (wie hier) *Sonata*. Dieses Stück dient jeweils dazu, in den Grundaffekt einer Kantate einzuführen.

Das Thema dieser Kantate, der ein ungedruckter Text (vermutlich) des Weimarer Hofpoeten Salomon Franck zugrundeliegt, ist der Einzug Jesu nach Jerusalem („Sa-

lem der Freuden“ heißt es im Schlußchor) und, im übertragenen Sinne, der Einzug des Himmelskönigs in die Herzen der Gläubigen. So lag es für Bach nahe, die *Sonata* im Stil einer punktierten französischen Ouvertüre zu halten, einem Typ Musik, wie er im Theater zu Versailles gespielt wurde, sobald der König den Saal betrat. Selbst in der sparsamen Besetzung behält dieser Affekt seine Gültigkeit; eine gewisse Steigerung ergibt sich aus der wachsenden Klangfülle, die mit dem Wechsel der Streichinstrumente vom *pizzicato* zum *arco* gestrichenen Ton verbunden ist. Bach hat den Eröffnungscharakter der französischen Ouvertüre in seinem Kantatenschaffen übrigens immer wieder verwendet. Am auffälligsten wohl zum 1. Advent des gleichen Jahres 1714, als die Kantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61 (Vol. 19) das Kirchenjahr zu eröffnen hatte, und in der Kantate BWV 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Vol. 6), mit der Bach seinem zweiten Leipziger, dem Choralkantaten-Jahrgang eine würdige Entree verschaffte.

Auf die *Sonata* folgt der Eingangschor: eine kunstvolle, durch alle Vokal- und Instrumentalstimmen geführte Fuge mit zwei Themen für die ersten beiden Textzeilen, einem eher homophonen Mittelteil und einem Da Capo. Der Text „Laß auch uns dein Zion sein“ bringt das biblische Geschehen mit dem heilsgeschichtlichen Ziel in Verbindung. Für das folgende Rezitativ der „Vox Christi“ (Baß, Nr. 3) greift Salomon Franck, der grundsätzlich keine Rezitative gedichtet hat, zu einem Bibelwort. Die drei anschließenden Arien sind mit Streichern und Violine solo, Blockflöte sowie Continuo solo höchst unterschiedlich instrumentiert. Sie „entfalten in jeweils einem Dreischritt das zum Thema gehörige theologisch-dogmatische und ethische Panorama, angeregt durch das Sonntagsevangelium [Lk 1, 26-38; Matth. 21, 1-9]...“ (Petzoldt, Welt der Kantaten I, S. 129). Die Alt-Arie mit Blockflöte (Nr. 5) verdeutlicht durch die Stimmführung das „sich dem Heiland Unterlegen“; die bewegte, stockende Gestik und *intricate* Harmonik der Tenor-Arie (Nr. 6) steigern dagegen die Eindringlichkeit.

Ein Choral in Form einer großangelegten Choralbearbeitung schließt sich an. Jede einzelne Zeile wird von den Unterstimmen in imitierender Weise vorbereitet, bevor der Sopran den Cantus firmus in langen Notenwerten vorträgt. Bach beschließt die Kantate dann mit einer großen „Permutationsfuge“. Mehrere aus dem Eingangschor übernommene Themen und Kontrasubjekte werden nacheinander verarbeitet; im Verein mit der der Sonata abgehörten instrumentalen Steigerung entsteht so ein der Geschlossenheit der Kantate dienender Rahmen.

Bachs Perspektive auf die „regulierte kirchen Music“ zeigt sich in dieser Kantate in einer atmosphärisch wunderbar gelösten Stimmung. Sein Ideal verwirklichen konnte er dennoch erst zehn Jahre später in Leipzig.

*

Sie werden euch in den Bann tun BWV 183

Entstehung: zum 13. Mai 1725
Bestimmung: Sonntag Exaudi
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Satz 1: Johannes 16,2. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Zeuch ein zu deinen Toren“ von Paul Gerhardt (1653)
Gesamtausgaben: BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach hat die Worte aus dem Johannes-Evangelium am Beginn zweier Kantaten vertont. Beide Stücke sind für den Sonntag Exaudi bestimmt, dem Sonntag zwischen

Christi Himmelfahrt und Pfingsten. In BWV 44 (Vol. 15) musiziert 1724, teilt er den Text auf in ein Duett und einen Chorsatz. Ein Jahr später, in der vorliegenden Kantate, weist Bach die Worte der „Vox Christi“ zu, einer Baßstimme, und er läßt sie eigentümlich begleiten von vier Oboen (zwei *d'amore, zwei da caccia*), die an die archaische Klangwelt eines Regals erinnern, an ein musikalisches Bild wie die Szene des Fährmannes Charon in Claudio Monteverdis Oper „Orfeo“. Bach kommt auf diese Besetzung, wenn auch abgemildert durch den Streichersatz, zurück im zweiten Rezitativ (Nr. 3) der Kantate. Auch inhaltlich bildet dieser Abschnitt eine Art Gegenpol zum Eingang in die Kantate. Zwar führt die Dichterin, mit deren Texten Bach nach Abbruch des Choralkantatenzyklus die Lücke füllte, die Brisanz des Evangeliumswortes nicht aus, aber sie unterwirft die Seele oder auch die Kirche (für die Bach oft die Alt-Stimme verwendet), direkt dem Willen Christi. Der hierbei zu erlangende Trost scheint von hier ab Leitgedanke der Kantate; immer wieder erklingt das Motiv „Ich bin bereit“ in den figurierten Oboenstimmen.

Im zweiten Satz, einer Tenor-Arie, schreibt Bach die Verwendung des Violoncello piccolo vor. Dieses offenbar von ihm selbst entwickelten Instrument (es wird in dieser Aufnahme von einem modernen Pionier dieses Instruments innerhalb der historisch informierten Aufführungspraxis gespielt: August Wenzinger), das zuerst im Herbst des Jahres 1724 auftritt (Kantate BWV 180), wurde wie eine Bratsche auf dem Arm gehalten und war besser als ein übliches Violoncello geeignet, besonders bewegte Partien in hoher Baß- bzw. Tenorlage darzustellen. Das dialogische Prinzip dieses Stückes könnte sowohl den Gedanken an Jesu Schutzarm wie auch an die Nachfolge betonen. Eher gelöst ist der Charakter der von Trost und Geborgenheit kündenden Sopran-Arie Nr. 4; die beiden Oboi da caccia konzertieren in Mittellage, d.h. tiefer als die Singstimme, mit den Streichern – musikalischer Ausdruck des fundierten Weges, auf dem die zerbrechliche Gläsernheit einer hohen Stimme wandeln soll?

In ähnlich intensiver Bewegung mit Mitteln der Stimmführung und harmonischer Raffinesse interpretiert Bach den abschließenden Choraltext.

*

Erwünschtes Freudenlicht BWV 184

Entstehung: zum 30. Mai 1724
Bestimmung: 3. Pfingsttag
Text: Dichter unbekannt; Parodie – außer Satz 5 – der Kantate BWV 184a. Satz 5: Strophe 8 des Liedes „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ von Anarg von Wildenfels (1526).
Gesamtausgaben: BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Am Beispiel dieser Kantate lassen sich Wert und Notwendigkeit der Quellenforschung zum Verständnis eines Musikstücks besonders gut veranschaulichen. Von den Aufführungsmaterialien sind erhalten: einige Instrumentalstimmen aus Bachs Köthener Jahren; die Stimmen der Aufführung von 1724 sowie ein Textdruck von 1731, der eine Aufführung im unmittelbaren Umfeld der Kantate BWV 173 belegt, ebenfalls einer Pfingstkantate. Von dieser Kantate 173 (Vol. 52) sind erhalten: eine weltliche Vorlage (BWV 173a: „Durchlauchtster Leopold“; Vol. 139) und eine später als 1724 entstandene Neufassung der Partitur. „Die Quellenüberlieferung beider Werke“, folgert Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 415), „ist gleichsam komplementär, so daß wir, grob gesprochen, eben

das, was wir für die eine Kantate sicher wissen, für die andere nur vermuten können und umgekehrt“. Demnach wäre die nunmehrige Pfingstkantate „Erwünschtes Freuenlicht“ ebenfalls aus einer Köthener Huldigungsmusik hervorgegangen, die Bach, wie das eher oberflächliche Verhältnis von Text und Musik zeigt, nicht mit der sonst üblichen Akkuratesse für eine Aufführung im Gottesdienst überarbeitet hat. Ebensowenig wie das Urbild kennt man die Fassung der späteren Aufführung.

Die Verwendung der neuartigen Traversflöte deutet darauf hin, daß eine Köthener Aufführung, wie auch bei der ganz ähnlich besetzten Kantate 173a, eher in den 1720er Jahren anzusetzen ist. Da am anhaltinischen Hofe nur zum Geburtstag des Fürsten Leopold (12. Dezember) und zum Neujahrstag Kantaten aufgeführt wurden, und da sowohl 1724 wie 1731 Bach jeweils beide Kantaten zum Pfingstfest musizieren ließ, wäre bei BWV 184a und 173a ebenfalls an Parallelaufführungen zu denken: 184a als Neujahrskantate, die der wenige Tage zuvor erklungenen Kantate BWV 173a folgte.

Das auffällige Flötenmotiv im einleitenden Rezitativ korrespondiert sinnfällig mit dem „Freudenlicht“, von dem der Text wohl schon in der Urfassung redete. Der zweite Satz ist pastoralen Charakters und schafft deshalb dem Text und dem Evangelium des Tages von Jesus, dem rechten Hirten (Joh. 10, 1-11), eine angemessene Atmosphäre. Das Rezitativ Nr. 3 mündet in ein Arioso; so hatte Bach es in seinen früheren, vor Leipzig entstandenen Kantaten oft gehalten. Die folgende Arie bildet einen Dialog zwischen Tenor und Solo-Violine ohne deutlichen Bezug zum Text. Den folgenden Choralsatz hat Bach an die Stelle eines Rezitativs in der Köthener Kantate plaziert. Wie in Kantate BWV 182 schließt sich noch ein Chorsatz an; er ist offenbar aus einem Vokalduett hervorgegangen, das im Zentrum des Stücks auch erhalten bleibt. Später, im Jahre 1733, nahm sich Bach dieses Stück (in der Leipziger oder der Köthener Form?) noch einmal vor und beschloß mit einer deutlich umgearbeiteten Version die Huldigungskantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 (Vol. 67).

King of Heaven, thou art welcome BWV 182

Composed for: March 25, 1714
Performed: on Palm Sunday or the Feast of the Annunciation
Text: Presumed to be by Salomon Franck. Movement 3: Psalm 40, 8-9; Movement 7: Verse 33 of the hymn "Jesu Leiden, Pein und Tod" (Jesus' Suffering, Pain and Death) by Paul Stockmann (1633)
Complete editions: BG 37:23 – NBA I/8.2: 3 and 43

Bach led a relatively unsettled life until he was in his thirties. Every time he found himself a steady job in which other musicians would have been content to do their duty uncomplainingly, he was drawn or driven away. This holds for his posts as organist in Arnstadt (1703-1707) as well as in Mühlhausen (1707-08). While in the former locality it was the petty bourgeois mentality that grated on Bach's ardent disposition, nothing could persuade him to stay in the latter, not even the favors shown him by the Council, culminating in having one of his cantatas printed (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE vol. 23). The reason Bach gave was the impossibility of attaining "the ultimate goal, i.e., to [perform] well-conducted church music to the greater glory of God".

At the Court of Weimar, his next position, Bach stuck it out for five years at first. This was long enough for him first to turn his attention to organ music and then, especially, to familiarize himself with the modern Italian music of the day, absorbing and digesting the new ideas it afforded him. This must have had the status of a revelation which determined the direction Bach's art was to take (cf. the notes to the "English Suites" vol. 113)! Nonetheless, Bach applied yet again for a new position at the end of 1713: that of organist at the Liebfrauenkirche (Church of Our Lady) in Halle, left vacant by the death of George Frederick Handel's former teacher, Friedrich Wilhelm Zachow. After a bit of dithering on Bach's part, however, the Dukes succeeded in convincing him to stay in Weimar by promoting him to the rank of Konzertmeister and increasing his salary. The most decisive factor, however, will have been their having commissioned Bach to compose church cantatas at regular intervals, albeit "only" once a month, but yet regular enough that Bach was able to come a step closer to his goal of "well-conducted church music".

The cantata performed on Palm Sunday in 1714, "King of Heaven, thou art welcome", is the first cantata Bach wrote as Konzertmeister. This and the following cantatas (BWV 12, 172 and 21; vol. 4, 52 and 7) attest to the esthetic enthusiasm with which Bach took up his new task. This is demonstrated in particular by the artful way in which he employed the instrumental resources of the Weimar Court Orchestra to serve the purposes of entertainment and differentiated expression. This cantata is nevertheless rather more like a piece of chamber music, owing to the circumstances of the locality. Bach uses the recorder as solo instrument, which necessitated changes in the conduct of parts at a later performance in 1724 in Leipzig, where the concert pitch differed. It is joined by a violin, which detaches itself from a string setting consisting of two violas and bass instruments. The two violas are relicts of the French style of composing for five string instruments common at the time and are as typical of the cantatas Bach composed in Weimar as was the custom of beginning a cantata with an instrumental *sinfonia* or, as here, a *sonata*. This piece serves in each instance to introduce the basic emotional content of a cantata.

The subject of this cantata, based on an unprinted text (presumably) by the Weimar Court Poet, Salomon

Franck, is Jesus' entry into Jerusalem (referred to in the final chorus as "Salem der Freuden" – "Salem of gladness") and, in a figurative sense, the entry of the King of Heaven into the hearts of the faithful. This obviously gave Bach the idea of composing the *sonata* entirely in the dotted-note style typical of a French overture, a type of music which was heard at the theater in Versailles as soon as the king came through the door. Even with so few instruments, this is still the mood that prevails; a certain augmentation is provided by the increase in the volume of sound when the strings change from plucked notes to notes played with the bow. Incidentally, Bach used the opening character of the French overture in his cantatas over and over again. The most striking examples are the cantata "Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61 ("Now come, the Gentiles' savior"; vol. 19) on the first Sunday in Advent to mark the beginning of the ecclesiastical year in 1714, and the cantata "O Ewigkeit, du Donnerwort" BWV 20 ("Eternity thou thund'rous word"; vol. 6), the elegant commencement to Bach's second yearly cycle of chorale cantatas in Leipzig.

The *sonata* is followed by the introductory chorus consisting of a skillfully composed fugue whose two subjects, encompassing the first two lines of text, run through all the vocal and instrumental voices, a rather homophonic middle section and a da capo. The text, "Laß auch uns dein Zion sein" ("Let e'en us thy Zion be") associates the biblical events with the redemptive aim of *heilsgeschichte*. For the following recitative, sung by the "*vox Christi*" (Bass, no. 3), Salomon Franck, who never wrote original verse for a recitative, employs a Bible passage. Each of the three arias which follow evinces quite a different instrumentation: strings and violin solo, recorders and continuo solo. They "each take three steps to develop the theological-dogmatic and ethical panorama related to the theme, inspired by the Gospel reading for the particular Sunday [Luke 1, 26-38; Matthew 21, 1-9] ..." (Petzoldt, Welt der Kantaten I, p. 129). The conduct of parts in the alto aria with recorder (no. 5) illustrates the idea of the words "Lie before your savior prostrate"; while the moving, faltering gesture and intricate harmonies of the tenor aria (no. 6), by contrast, enhance the impression of acute urgency.

The following chorale takes the form of a large-scale chorale arrangement. Each individual line is prepared by the lower voices in imitation before the soprano presents the cantus firmus in long-held notes. Bach then concludes the cantata with a grand "permutation" fugue. Several subjects and countersubjects taken from the introductory chorus are developed one after the other; in conjunction with the instrumental augmentation heard in the *sonata*, this provides a framework which underscores the cantata's compact unity.

Bach's conception of "well-conducted church music" appears in this cantata as a wonderfully relaxed, atmospheric mood. But it was to be ten years before he would be able to make his ideal a reality in Leipzig.

*

In banishment they will cast you BWV 183

Composed for: May 13, 1725
Performed: Exaudi Sunday
Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movement 1: John 16, 2. Movement 5: Verse 5 of the hymn "Zeuch ein zu deinen Toren" ("Depart from out thy gateways") by Paul Gerhardt (1653).
Complete editions: BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach arranged the works from the Gospel according to John at the beginning of two cantatas. Both compositions were intended for Sunday Exaudi, the Sunday between Ascension Day and Pentecost. In BWV 44 (vol. 15), performed in 1724, he divided the text into a duet and a choir setting. One year later, in this cantata, Bach assigned the words to the Vox Christi, a bass voice, and wrote an unusual accompaniment featuring four oboes (two oboes *d'amore*, two oboes *da caccia*) that remind us of the archaic sound of a regal, of a musical image like the scene of the ferryman Charon in Claudio Monteverdi's opera Orfeo. Bach returns to this instrumentation in the second recitative (no. 3) of the cantata, albeit mitigated by the string setting. This section also acts as a sort of antipode to the entree into the cantata as far as its content is concerned. Although the poet whose text Bach used to fill in the gap after interrupting his cycle of chorale cantatas does not fully manifest the explosive impact of the Gospel text, she does subject the soul, or the church (for which Bach often employed an alto voice), directly to Christ's will. The consolation this brings seems to be the main idea of the cantata from this point forward; again and again, we hear the motif "Ich bin bereit" ("I am prepared") in the figured parts of the oboes.

In the second movement, a tenor aria, Bach calls for a violoncello piccolo, an instrument apparently of his own invention (in this recording, it is played by a modern pioneer on this instrument, an expert on historical performing practice: August Wenzinger) which made its first appearance in the autumn of the year 1724 (cantata BWV 180), was held like a viola and was better suited than the conventional violoncello for playing stirring parts in the tenor or upper bass range. The dialogical principle of this piece could emphasize both the idea of Jesus' protecting arm as well as that of following in Christ's footsteps. The soprano aria no. 4 is rather of a placid character, and offers consolation and security; the two oboes da caccia play in concert in mid-range, i.e., lower than the singing voice, along with the strings – could this be the musical expression of the well-founded path which the glass-like fragility of a high voice should take?

In a similarly intense spirit, Bach uses harmonic subtleties and the conduct of parts to interpret the text of the final chorale.

*

O welcome light of joy BWV 184

Composed for: May 30, 1724
Performed: third holiday of Pentecost
Text: Author unknown: parody of the cantata BWV 184a (except movement 5). Movement 5: Verse 8 of the hymn "O Herre Gott, dein göttlich Wort" ("O Lord God, Thy word divine") by Anarg von Wildenfels (1526).
Complete editions: BG 37:77 – NBA I/14: 121

This cantata is a particularly good example of how valuable and necessary it is to study the original sources in order to understand a piece of music. Only the following performance material has survived: a few instrumental parts from Bach's years in Köthen; the parts for the performance of 1724 and a print of the text to the instrumental parts from 1731 attesting to a performance in the immediate vicinity of the cantata BWV 173, likewise composed for Pentecost. As far as this cantata, 173 (vol. 52), is concerned, the following has survived: a secular original (BWV 173a: "Durchlauchtster Leopold" ("Most Serene Highness Leopold"); vol. 139) and a revision of the score prepared sometime after 1724. "The surviving

sources for both works", concludes Alfred Dürr (Die Kantaten ..., p. 415), "is in a manner of speaking complementary, so that we can assume that what we know of one cantata applies very roughly to the other, and vice versa". Accordingly, the cantata "O welcome light of joy", now adapted to Pentecost, would likewise have had its origin in a cantata of homage composed in Köthen, and which Bach revised for church performance without taking as much care as usual, as shown by the rather superficial relationship between the words and music. The version of the later performance is as unknown as the original form.

Like the cantata 173a, whose instrumentation is similar, the use of the newly invented transverse flute would indicate a performance in Köthen in the 1720's. Since cantatas were only performed at the Court of Saxony-Anhalt on Prince Leopold's birthday (December 12) and on New Year's Day, and since both cantatas were performed on Pentecost in 1724 as well as 1731, parallel performances would also be conceivable for BWV 184a and 173a: 184a as a New Year's Cantata following the cantata BWV 173a heard only a few days earlier.

The striking flute motif in the introductory recitative evidently corresponds to the "Freudenlicht" ("light of joy") probably already mentioned in the text of the original version. The second movement has a pastoral character, thereby creating an atmosphere appropriate both to the text and to the Gospel for the day, which speaks of Jesus as the Good Shepherd (John 10, 1-11). The recitative no. 3 leads into an arioso, a practice Bach often employed in the cantatas he composed before moving to Leipzig. The following aria consists in a dialogue between the tenor and the solo violin without any clear reference to the text. The chorale setting which Bach inserts as the next movement replaces a recitative in the Köthen version. As in cantata BWV 182, another chorus follows; it obviously springs from a vocal duet like the one retained in the middle of the piece. Later, in 1733, Bach took up this piece again (the Leipzig or the Köthen version?) and plainly adapted it to conclude the cantata of homage "Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" BWV 213 ("Hercules at the Crossroads" vol. 67).

Roi du ciel, sois le bienvenu BWV 182

Création: le 25 mars 1714
Destination: pour le dimanche des Rameaux ou la fête de l'Annonciation
Texte: Livret attribué à Salomon Franck. Mouvement 3: Psaume 40, 8-9; Mouvement 7: strophe 33 du lied «Jesu Leiden, Pein und Tod» (Passion de Jésus, supplices et mort) de Paul Stockmann (1633)
Éditions complètes: BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 et 43

Bach mena une vie relativement instable jusque vers la trentaine. À peine était-il installé à une poste au niveau duquel d'autres musiciens contemporains auraient accompli leur service sans se plaindre, il quittait la ville ou se sentait attiré vers d'autres horizons. Ceci est valable pour son poste d'organiste à Arnstadt (1703-1707) ainsi que pour celui de Mühlhausen (1707/08). Ce fut ici l'esprit mesquin qui ne s'accordait pas avec l'inébranlable volonté de Bach, et là même les bonnes faveurs du Conseil qui aboutirent même à l'impression d'une cantate (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 23), ne furent pas de nature à l'inciter à rester. Bach en expliqua la raison par l'impossibilité de produire «son objectif, à savoir une musique d'église régulière à l'honneur de Dieu».

Bach resta tout d'abord cinq années à la cour de Weimar, qui était son prochain emploi. Il eut ainsi suffisamment de temps pour se concentrer tout d'abord sur la musique d'orgue et surtout pour assimiler ses impressions devant une musique italienne qu'il venait d'apprendre à connaître et qui était alors moderne. Ce fut une circonstance que l'on peut comparer à une révélation et qui donna une impulsion artistique décisive chez Bach (cf. Introduction aux «Suites anglaises» Vol. 113)! Et pourtant à la fin de1713, Bach postula un autre emploi, à savoir celui du feu organiste et professeur de Georg Friedrich Händel, Friedrich Wilhelm Zachow, à la Liebfrauenkirche de Halle. Après quelques allées et venues et une augmentation de salaire liée à sa nomination au poste de Maître de concert, les ducs réussirent cependant à retenir Bach à Weimar. L'élément décisif semblait avoir été le fait que Bach était chargé à présent de composer régulièrement des cantates d'églises, certes une fois par mois «uniquement» mais régulièrement, de sorte que le vœu de Bach qui était de produire une «musique d'église régulière», semblait se concrétiser.

La cantate «Roi du ciel, sois le bienvenu», exécutée le dimanche des Rameaux de l'année 1714 est la première cantate du Maître de concert. Cette dernière cantate et les suivantes (BWV 12, 172 et 21; Vol. 4, 52 et 7) témoignent de l'enthousiasme esthétique avec lequel Bach se consacra à sa nouvelle mission. Cet enthousiasme se traduisit surtout dans le raffinement qu'il employa dans la composition du riche effectif instrumental dont jouissait l'orchestre de cour de Weimar, mettant à profit cet atout pour agrémenter les structures et différencier l'expression. Néanmoins la cantate est un morceau plutôt du genre musique de chambre, analogue aux circonstances locales. Bach utilisa la flûte à bec comme instrument soliste, ce qui exigea certaines interventions dans la conduite des voix lors d'une reprise à Leipzig en 1724 – pour des raisons de tonalité. Le violon fait son apparition, se détachant du mouvement des cordes, constitué de deux violes et des instruments de basse. Les deux violes sont les vestiges du mouvement des cordes à cinq voix à la française qui était à l'époque usuel, et sont au niveau des cantates que Bach écrivit à Weimar tout aussi insolites que le fait d'ouvrir une cantate par une *sinfonie* instrumentale ou (comme ici) par une *sonate*. Ces pièces servent respectivement à engager l'affect de base d'une cantate.

Le thème de cette cantate qu'un texte non imprimé (attribué) à Salomon Franck, le librettiste de la cour de Weimar, est l'entrée de Jésus à Jérusalem («Salem, la cité des joies» que l'on retrouve dans le chœur final) et au sens figuré l'entrée du Roi du ciel dans les cœurs des croyants. C'est la raison pour laquelle Bach fut tenté de rendre la *Sonate* dans le style d'une ouverture pointée à la française, un genre musical qui était joué au théâtre de Versailles dès que le roi pénétrait dans la salle. Même joué par un effectif restreint, cet affect conserve toute sa validité; certes le passage du ton *pizzi-cato* au ton gratté *arco* des instruments à cordes provoque une certaine intensification due à la croissance de la sonorité. Bach a d'ailleurs utilisé, à de nombreuses reprises, le caractère introductif de l'ouverture à la française dans ses cantates. Et ceci de manière très spectaculaire, lors de la fête du premier de l'Avent de la même année 1714, alors que la cantate «Viens à présent, Sauveur des païens» BWV 61 (Vol. 19) devait ouvrir l'année liturgique et dans la cantate BWV 20 «Ô éternité, parole foudroyante» (Vol. 6) que Bach plaça en introduction de son deuxième cycle de cantates-chorals de Leipzig.

La *Sonate* est suivie du chœur d'introduction: une élégante fugue, menée sur tous les registres vocaux et instrumentaux avec deux sujets pour les deux premiers vers du texte, une partie centrale plutôt homophone et un da capo. Le texte «Laisse-nous aussi devenir ta ville de Sion» fait le lien avec l'événement biblique, chargé de rédemption. Salomon Franck qui ne composa jamais de récitatif, a recours à une parole biblique pour élaborer le récitatif suivant chanté par la «vox Christi» (basse, n° 3). Les trois airs suivants sont joués de manière extrêmement différente par les cordes et le violon solo, la flûte à bec ainsi que la basse continue solo. Ils «développent en trois étapes le panorama théologique, dogmatique et éthique touchant au thème, inspiré par l'Évangile de ce dimanche [Luc 1, 26-38 ; Matthieu 21, 1-9]...» (Petzoldt, Le Monde des Cantates I, S. 129). L'air d'alto accompagné de la flûte à bec (n° 5) symbolise, de par la conduite des voix, le «Soumettez-vous au Sauveur»; le mouvement agité, hésitant et l'harmonie *intricate* de l'air du ténor (n° 6) font croître le caractère pressant des paroles.

Un choral sous forme d'arrangement choral de grande envergure prend alors la relève. Chaque vers est préparé par les voix inférieures en imitation avant que le soprano n'interprète le cantus firmus en de longues notes. Bach clôt ensuite la cantate par une grande «fugue avec permutation des voix». Plusieurs sujets et contre-sujets, repris au chœur introductif, sont traités les uns après les autres; ainsi avec le concours de l'intensification instrumentale, copie de la *Sonate*, Bach obtient un cadre tout au service de l'homogénéité de la cantate.

Bach se voulant produire une «musique d'église régulière» présente ici une cantate d'un tempérament merveilleusement détendu. Néanmoins ce n'est que dix ans plus tard qu'il pourra vraiment réaliser son idéal, à Leipzig.

*

Ils vous banniront BWV 183

Création: le 13 mai 1725
Destination: pour le dimanche d'Exaudi
Texte: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Mouvement 1: Jean 16,2. Mouvement 5: strophe 5 du lied «Zeuch ein zu deinen Toren» de Paul Gerhardt (1653)
Éditions complètes: BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Bach a mis en musique les œuvres tirées de l'Évangile selon saint Jean au début des deux cantates. Les deux morceaux sont destinés au dimanche d'Exaudi qui est le dimanche situé entre la fête de l'Ascension et celle de la Pentecôte. Dans la cantate BWV 44 (Vol. 15), créée en 1724, il divisa le texte en un duo et un mouvement de chœur. Une année plus tard, dans la cantate ci-présente, Bach attribue les paroles de la „vox Christi" à la voix de basse et la fait singulièrement accompagner de quatre hautbois (deux *d'amore*, deux *da caccia*) qui rappellent la tonalité archaïque d'un „régale", telle une image musicale ressemblant à la scène du passeur Charon dans l'opéra „Orfeo" de Claudio Monteverdi. Bach revient à cet effectif dans le deuxième récitatif (n° 3) de la cantate, quoique quelque peu atténué par la phrase des cordes. Également au niveau de la teneur, cette section forme une sorte d'antipode par rapport à l'entrée de la cantate. Certes la librettiste dont Bach utilise les textes pour remplir les lacunes après l'interruption du cycle des cantates-chorals, n'exploite pas la force contenue dans la parole de l'Évangile mais elle soumet l'âme ou l'église également (pour l'interprétation de laquelle Bach utilise souvent la voix d'alto) à la seule volonté du Christ. À partir de là, l'idée directrice de la cantate semble être la consolation à acquérir avec l'aide de Dieu; les voix des hautbois fuguées chantent et rechantent le motif «Je suis prêt».

Dans le deuxième mouvement, un air de ténor, Bach prescrit l'emploi du violoncelle piccolo, un instrument qu'il a, semble-t-il, développé lui-même (August Wenzinger, un pionnier de notre époque sur cet instrument dans le sens de la pratique d'exécution qui relève des observations historiques, jouera de cet instrument dans cet enregistrement) qui fait son apparition pour la première fois à l'automne de l'année 1724 (Cantate BWV 180) et qui se tenait sur le bras comme une viole et qui convenait mieux qu'un violoncelle usuel au jeu de parties particulièrement agitées dans les tons de basse ou resp. de ténor élevés. Le principe dialogué de ce morceau pourrait aussi bien mettre en relief l'idée de la protection de Jésus que celle de son exemple à suivre. L'air de soprano n° 4 est, lui, plutôt détendu, annonçant consolation et sécurité; les deux hautbois da caccia dialoguent avec les cordes sur des notes moyennes, c'est à dire plus basses que les notes chantées par la voix – est-ce là l'expression musicale de la voie consolidée qu'une voix aiguë aussi fragile que le verre se doit de suivre?

Bach interprète dans un mouvement tout aussi intense le texte du choral final en exploitant une certaine conduite des voix et des harmonies raffinées.

*

Lumière de joie désirée BWV 184

Création: le 30 mai 1724
Destination: pour le mardi de la Pentecôte
Texte: Poète inconnu; Parodie – sauf le mouvement 5 – de la cantate BWV 184a. Mouvement 5: strophe 8 du lied «O Herre Gott, dein göttlich Wort» (Ô Seigneur Dieu, que ta parole divine) de Anarg von Wildenfels (1526).
Éditions complètes: BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Cette cantate permet d'illustrer particulièrement bien l'importance de la valeur et de la nécessité de la recherche des sources à propos d'un morceau musical. Voici le matériel d'exécution qui a subsisté: quelques registres instrumentaux datant de l'époque de Köthen; les voix de l'exécution de 1724 ainsi qu'une impression de 1731 qui documente une exécution à une date très proche de celle de la cantate BWV 173, également une cantate de Pentecôte. Voici le matériel de cette cantate 173 (Vol. 52) qui a subsisté: un modèle profane (BWV 173a: «Son Altesse sérénissime, Leopold»; Vol. 139) et une nouvelle version de la partition, créée après 1724. «La tradition des sources de ces deux œuvres», en conclut Alfred Dürr (Les Cantates..., p. 415), «est pour ainsi dire complémentaire de sorte que nous pouvons supposer que ce que nous savons avec certitude sur l'une des cantates est également valable, grosso modo, pour l'autre et vice et versa». Par conséquent, la cantate de Pentecôte ci-présente «Lumière de joie désirée» tirerait également ses origines d'une musique d'hommage de l'époque de Köthen que Bach ne remania pas avec le soin habituel pour une exécution durant un service religieux, ce que démontre le rapport plutôt superficiel entre le texte et la musique. Nous connaissons tout aussi peu la version qui fut exécutée ultérieurement que l'originale.

L'emploi de la flûte traversière qui était nouvelle alors, donne à croire que l'exécution de cette cantate, comme celle de la cantate 173a à l'effectif semblable, aurait eu plutôt lieu à Köthen dans les années 1720. Puisque à la cour d'Anhalt, on n'exécuta des cantates qu'à l'occasion de l'anniversaire du Prince Leopold (12 décembre) et au Nouvel An, et que Bach fit jouer les deux cantates lors de la fête de Pentecôte de l'année 1724 ainsi que 1731, on pourrait s'imaginer que la cantate BWV 184a et la cantate 173a avaient été exécutées parallèlement: 184a en tant que cantate du Nouvel An qui suivit la cantate BWV 173a jouée quelques jours auparavant.

Le motif frappant des flûtes dans le récitatif introductif correspond tout à fait à la teneur du texte «Lumière de joie»; ce dont il était, semble-t-il, déjà question dans la première version. Le deuxième mouvement est une pastorale et crée ainsi une atmosphère adaptée au texte et à l'Évangile du jour, rapportant l'idée de Jésus, le bon berger (Jean 10, 1-11). Le récitatif n° 3 débouche dans un arioso; Bach avait souvent procédé de la sorte dans les cantates créées avant Leipzig. L'air suivant constitue un dialogue entre le ténor et le violon solo sans rapport précis avec le texte. Dans la cantate de Köthen; Bach positionna le mouvement choral suivant à la place d'un récitatif. Un chœur vient s'y joindre comme dans la cantate BWV 182; il est; semble-t-il, issu d'un duo vocal qui est également maintenu au centre du morceau. Plus tard, en 1733, Bach reprit ce morceau (sous la forme de Leipzig ou de Köthen?) une nouvelle fois et clôtura la cantate d'hommage «Prenons soin de notre héros, veillons sur lui» BWV 213 (Vol. 67) dans une version nettement remaniée.

Bienvenido seas, Rey del cielo BWV 182

Génesis: para el 25 de marzo 1714
Destino: Domingo de Ramos o Anunciación de María
Texto: considerado de Salmon Franck. Movimiento tercero: salmo 40, 8-9; movimiento séptimo: estrofa trigésimotercera de la canción ("Dolores, pasión y muerte de Jesús" ("Jesu Leiden, Pein und Tod") de Paul Stockmann (1633)
Ediciones completas: BG 37: 23 – NBA I/8.2: 3 y 43

Hasta el tercer decenio de sus años vivió Bach de un modo más bien ajetreado. Apenas en posesión de un puesto en el que otros músicos de la época hubieran desempeñado su oficio sin lamentos, se trasladaba a otro lugar. Observamos esta conducta en los puestos de organista ocupados por Bach en Arnstadt (1703-1707) y Mühlhausen (1707/08). Si en una localidad se debiera ello al ambiente pequeño-burgués en discordancia con la recia voluntad de nuestro músico, en la otra ni siquiera la gran estima en que era tenido por el Consejo, que hasta se manifiesta en la impresión de una cantata (BWV 71, EDITION BACHAKADEMIE vol. 23), fue suficiente para que permaneciera. Como causa de esta situación refirió el mismo Bach la imposibilidad de llevar a cabo "sistemáticamente el objetivo de una música sacra a la gloria de Dios".

En la corte de Weimar, su siguiente destino, permaneció Bach primeramente cinco años, lapso éste suficiente como para poder dedicarse primero a la música de órgano y, sobre todo luego, de ir interiorizando la experiencia que supuso el conocer la moderna música italiana. He aquí un suceso que hubo de ser como una revelación y que fue de decisiva y permanente importancia en el arte de Bach (compárese con la introducción a las "Suites inglesas" vol. 113). Sea como sea, Bach solicitó nuevamente a finales del año 1713 otro puesto, a saber, el del fallecido organista y maestro de Georg Friedrich Händel, Friedrich Wilhelm Zachow, en la iglesia de Nuestra Amada Señora (Liebfrauenkirche) de Halle. Tras sus más y sus menos así como con el nombramiento de director de orquesta, lo que también supuso un aumento de honorarios, la corte ducal de Weimar consiguió por fin el que Bach permaneciera. A este respecto hubo de ser decisivo el que Bach, encargado ahora de la composición sistemática de cantatas sacras (composiciones *sólo* mensuales mas, por ende, a realizar con regularidad), se hallara en mejores condiciones de cumplir su ideal de componer "sistemáticamente música sacra".

La primera cantata del director de orquesta se titula "Bienvenido seas, Rey del cielo" ("Himmelskönig, sei willkommen") y fue representada el Domingo de Ramos del año 1714. Esta y las siguientes cantatas (BWV 12, 172 y 21; vol. 4, 52 y 7) manifiestan cómo Bach se dedicó a la nueva labor con gran entusiasmo estético. Se evidencia ello sobre todo en el refinamiento con el que hacía uso de la exuberancia instrumental de la banda de la corte de Weimar al servicio de espontáneas creaciones y de una sutil expresividad. Como quiera que sea, la cantata viene a ser más bien una composición de música de cámara, lo cual bien se corresponde a la situación local. Como instrumento solista se sirve Bach de la flauta dulce, cosa que, por cuestiones de entonación al ser reestrenada la obre en Leipzig el año de 1724, supuso la necesidad de intervenir en la conducción de las voces. Entra aquí en función entonces el violín procedente del conjunto de instrumentos de arco constituido por dos violas y bajos. Las dos violas son reminiscencia del entonces habitual grupo de instrumentos de arco a cinco voces a la manera francesa y que en la creación de cantatas de la época de Weimar de Bach

son tan poco infrecuentes como la apertura de una cantata con una *sinfonía* instrumental o, como en el presente caso, con una *sonata*. Esta composición tiene en cada caso el cometido de introducirnos al afecto elemental de una cantata misma.

El tema de esta cantata, subyacente al texto no impreso probablemente del poeta de la corte de Weimar Salomon Franck, es la entrada de Jesús en Jerusalén – "Salem de las alegrías" ("Salem der Freuden") se lee en el coro concluyente – y, en sentido metafórico, la entrada del Rey celestial en los corazones de los creyentes. Así pues se encontraba Bach predispuesto a mantener la *sonata* en el estilo de una obertura punteada francesa, un tipo de música como el que se ejecutaba en el teatro de Versailles tan pronto como el rey penetraba en la sala; incluso con el más escaso reparto sentimos a este afecto con el aumento de la plenitud sonora unida en el paso de *pizzicati* a los tonos producidos con el arco de los instrumentos arco. Bach, por cierto, se sirvió una y otra vez del carácter justamente introductorio de las oberturas francesas en su creación de cantatas. Se evidencia esta técnica especialmente en la cantata interpretada con motivo del primer domingo de Adviento del mismo año (1714), "Ven, Redentor de los gentiles" ("Nun komm, der Heiden Heiland", BWV 61, vol. 19) que supuso el inicio del año eclesiástico, así como en la cantata BWV 20 "Oh eternidad, tremenda palabra tú" ("O Ewigkeit, du Donnerwort", vol. 6), con la que Bach dota de una digna introducción a su segundo ciclo de Leipzig, el de cantatas corales.

A la *sonata* le sigue el coro introductorio: una fuga artísticamente muy elaborada a lo largo de todas las voces tanto vocales como instrumentales con dos temas para los dos primeros versos, una parte central más bien homófona y un da capo. El texto "Déjanos tambien ser tu Sión" ("Laß auch uns dein Zion sein") remite el suceso bíblico a la meta de la historia salvífica. Para el siguiente recitativo de la "Vox Christi" (bajo, núm. 3) se sirve Salmon Franck, quien en principio no ha compuesto ningún recitativo, de un pasaje bíblico. Las tres siguientes arias se encuentran instrumentadas del modo más diverso: con instrumentos de arco y violín solo, flauta dulce y continuo solo. Estas arias "despliegan en sendos triples acordes el panorama teológico-dogmático y moral del tema en relación a la lectura evangélica dominical [Lucas 1, 26-38; Mateo 21, 1-9]..." (Petzoldt, Mundo de la cantatas – [orig:] Welt der Kantaten I, pág. 129). El aria para contralto con flauta dulce (núm. 5) realza con la conducción de las voces el "Permaneced devotos al Salvador" ("sich dem Heiland Unterlegen"); las movidas, entrecortadas expresiones así como la *intrincada* harmonía del aria para tenor (núm. 6) suponen, por el contrario, un aumento del énfasis.

Sigue entonces un coral en forma de amplia adaptación. Cada una de las líneas es preparada por las voces bajas en modo imitatorio antes de que la voz de soprano ejecute el *cantus firmus* en notas largas. Concluye entonces Bach la cantata con una gran "fuga permutante". Se tratan entonces uno tras otro varios temas y contratemas tomados del coro introductorio. En conjugación con el aumento instrumental de la *sonata* tiene lugar así un marco que configura en sí la unicidad de la cantata misma.

La perspectiva de Bach de una "música sacra sistemática" se manifiesta en esta cantata en una tesitura maravillosamente desplegada, mas en todo caso no pudo cumplir su ideal sino diez años después, en Leipzig.

*

Ellos os enviarán al exilio BWV 183

Génesis: para el 13 de mayo de 1725
Destino: Domingo de Exaudi
Texto: Christiane Mariane von Ziegler 1728. Movimiento primero: San Juan 16,2. movimiento quinto: estrofa quinta de la canción "Entra por tus puertas" ("Zeuch ein zu deinen Toren") de Paul Gerhardt (1653)
Ediciones completas: BG 37: 61 – NBA I/12: 189

Puso Bach música a las obras del Evangelio según San Juan al principio de dos cantatas. Ambas composiciones están destinadas al domingo de Exaudi, el domingo entre la festividad de la Ascensión y Pentecostés. En el BWV 44 (vol. 15) compuesto en 1724, divide el texto en un dueto y un movimiento de coral. Un año después, en la presente cantata, asigna Bach las palabras a la *vox Christi*, una voz de bajo que hace acompañar curiosamente por cuatro oboes (dos *d'amore* y dos *da cacia*), lo cual recuerda el arcaico sonido del „Regal" o una escena musical como la del barquero Charon de la ópera „Orfeo" de Claudio Monteverdi. Retoma Bach este mismo reparto, si bien algo suavizado por medio del conjunto de instrumentos de arco, en el segundo recitativo (núm. 3) de la cantata. También por lo que respecta al contenido representa este pasaje una especie de polo opuesto a la introducción de la cantata misma. A decir verdad no evidencia el texto de la poetisa – con el que Bach rellena la laguna resultante de la conclusión del ciclo de cantatas corales – la acuciante actualidad del pasaje evangélico, pero sí subordina directamente a la voluntad de Cristo el alma o incluso la Iglesia (para la que Bach emplea frecuentemente la voz de contralto). El consuelo a experimentar así parece desde este punto de vista la idea capital de la cantata; una y otra vez escuchamos el motivo "Estoy dispuesto" en la voces figuradas de los oboes.

En el segundo movimiento, una aria para tenor, prescribe Bach el empleo del *violoncello piccolo*, un instrumento por lo visto concebido por él mismo (esta parte es interpretada en la presente grabación por un actual pionero de este instrumento en el marco de las ejecuciones documentadas históricamente: August Wenzinger), que tiene su aparición en el otoño del año 1724 (cantata BWV 180; el instrumento se sujeta con el brazo como una viola y era más apropiado que un violoncelo común para la ejecución de partes especialmente dinámicas en las posiciones superiores de bajo o bien de tenor). El principio dialógico de esta composición pudiera tener como cometido acentuar tanto la idea de "el brazo protector de Jesús" o bien el afecto de seguirlo. Más bien ligero es el carácter del aria para soprano núm. 4 en que se manifiesta el consuelo y el sentimiento de sentirse a salvo; ambos oboes *da caccia* conciertan en la posición central – esto es, más bajo que las voces cantantes – con los instrumentos de arco... ¿ expresión musical del sendero consolidado, por el que ha caminar la fragilidad manifiesta en una alta voz?

El texto de coral concluyente es concebido por Bach con un dinamismo semejante por medio de la conducción de las voces y sutileza armónica.

*

Deseada luz de la alegría BWV 184

Génesis: para el 30 de mayo de 1724
Destino: tercer día de Pentecostés
Texto: poeta desconocido; parodia – excepto el movimiento 5 – de la cantata BWV 184a. Movimiento 5: estrofa octava de la canción "Oh Señor Dios, Tu divina palabra" ("O Herre Gott, dein göttlich Wort") de Anarg von Wildenfels (1526).
Ediciones completas: BG 37: 77 – NBA I/14: 121

Con esta cantata se evidencia ejemplarmente el alcance y la necesidad de investigar las fuentes de las composiciones musicales. De los materiales ejecutorios se conservan algunas voces instrumentales de los años pasados por Bach en Köthen y las voces de la representación del año 1724 así como una impresión del texto de 1731, que pone de manifiesto una representación en el ámbito inmediato de la cantata BWV 173, igualmente una cantata de Pentecostés. De esta cantata 173 (vol. 52) se conservan una versión profana (BWV 173a: "Serenísimo Leopold"; vol. 139) y una nueva versión (posterior al año 1724) de la partitura. "La transmisión de las fuentes de ambas composiciones", conjetura Alfred Dürr (en *Die Kantaten...,* pág. 415), "es por así decirlo complementaria, de manera que, *grosso modo,* aquello que conocemos con certeza acerca de una de las cantatas podemos sospecharlo igualmente respecto de la otra y a la inversa". Según eso la cantata de Pentecostés "Deseada luz de la alegría" procede igualmente de una música de homenaje de la época de Köthen; Bach – según se muestra ello en la relación más bien superficial entre el texto y la música – no la reelaboró con la pulcritud habitual a la de sus composiciones sacras. Cabe añadir que del modelo originario se conoce la versión de la representación ulterior.

El empleo de la novedosa flauta travesera indica por lo demás que una representación de Köthen, así como el caso de la cantata de muy semejante reparto 173a, antes bien habría tenido lugar durante el decenio de 1720. Puesto que en la corte de Anhalt solamente se representaban cantatas con motivo del cumpleaños del príncipe Leopold (el día 12 de diciembre) y en el día de Año Nuevo, y puesto que tanto el año 1724 como 1731 hizo ejecutar Bach ambas cantatas en la festividad de Pentecostés, cabe pensar igualmente en el caso de las BWV 184a y 173a en representaciones paralelas: la 184a en tanto cantata de Año Nuevo, representada algunos días después de la cantata BWV 173a.

El llamativo motivo de flauta en el recitativo introductorio se corresponde con la "luz de la alegría" de la que el texto trata ya en la versión primigenia. El segundo movimiento es de carácter pastoral y presta por ende un ambiente adecuado al texto y a la lectura evangélica del día acerca de Jesús, el Buen Pastor (San Juan 10, 1-11). El recitativo núm. 3 desemboca en un arioso; de este mismo modo procedía frecuentemente Bach en sus primeras cantatas, anteriores a la época de Leipzig. La siguiente aria consiste en un diálogo entre las voces de tenor y solo de violín sin clara relación con el texto. Coloca Bach el siguiente movimiento coral en el mismo lugar que en la cantata de Köthen es ocupado por un recitativo. Igual que en el caso de la cantata BWV 182, nos encontramos aún con un movimiento de coro, que a todas luces procede de un dueto vocal que también se conserva en el centro de la composición. Con posterioridad, en el año de 1733, volvió a retomar Bach esta composición (¿en la forma que presentaba en la época de Leipzig o de Köthen?) y resolvió con una versión considerablemente reelaborada la cantata de homenaje "Hércules en la encrucijada" ("Laßt uns sorgen, laßt uns wachen" BWV 213, vol. 67).

Vol. 56

Kantaten • Cantatas

BWV 185-187

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 185, 186), Sonopress Tontechnik (BWV 187)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Wolfram Wehnert (BWV 187)

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 185: Februar/Mai 1976. BWV 186: September 1976/Januar/April 1977. BWV 187: Februar 1971

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, Raúl Neumann, Juan La Moglie

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Barmherziges Herze der ewigen Liebe *BWV 185 (15'45)*

O heart filled with mercy and love everlasting • Cœur miséricordieux de l'amour éternel • Misericordioso corazón de amor eterno

Arleen Augér – soprano • Hildegard Laurich – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Friedemann Schulz – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster – Cembalo, Organo

Ärgre dich, o Seele nicht *BWV 186 (33'54)*

Vex thyself, O Spirit, not • Ne sois pas contrariée, ô mon âme • No te turbes, oh, alma mía

Arleen Augér – soprano • Helen Watts – alto • Kurt Equiluz – tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hansjörg Schellenberger, Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller - Oboe da Caccia • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Montserrat Torrent – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Es wartet alles auf dich *BWV 187 (24'20)*

Here look now all men to thee • Ils attendent tous de toi • Todos esperan de Ti

Maria Friesenhausen – soprano • Hildegard Laurich – alto • Wolfgang Schöne – basso • Helmut Koch, Hanspeter Weber – Oboe • Hans Mantels – Fagotto • Hannelore Michel – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 185) • Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 185 **„Barmherziges Herze der ewigen Liebe“** 15:45

No. 1	Aria Duetto (S, T):	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	1	4:00
	Oboe I, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (A):	Ihr Herzen, die ihr euch	2	2:34
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Sei bemüht in dieser Zeit	3	3:31
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (B):	Die Eigenliebe schmeichelt sich	4	1:24
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (B):	Das ist der Christen Kunst	5	2:56
	Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	6	1:20
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 186 **„Ärgre dich, o Seele, nicht“** 33:54

No. 1	Coro:	Ärgre dich, o Seele, nicht	7	3:45
	Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel	8	2:11
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (B):	Bist du, der mir helfen soll	9	3:06
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4	Recitativo (T):	Ach, daß ein Christ so sehr	10	2:18
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (T):	Mein Heiland läßt sich merken	11	3:07
	Oboe da Caccia, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6	Choral:	Ob sichs anließ, als wollt er nicht	12	2:58
	Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Nach der Predigt:

No. 7	Recitativo (B):	Es ist die Welt die große Wüstenei	13	2:12
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8	Aria (S):	Die Armen will der Herr umarmen	14	4:10
	Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 9	Recitativo (A):	Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen	15	1:43
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 10	Duetto (S, A):	Laß, Seele, kein Leiden	16	5:29
	Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 11	Choral	Die Hoffnung wart' der rechten Zeit	17	2:55
	Oboe I+II, Oboe da Caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 187 **„Es wartet alles auf dich"** 24:20

No. 1	Coro:	Es wartet alles auf dich	18	7:29
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2	Recitativo (B):	Was Kreaturen hält	19	1:07
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3	Aria (A):	Du Herr, du krönst allein	20	4:29
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

Parte seconda

No. 4	Aria (B):	Darum sollt ihr nicht sorgen	21	3:29
	Violino I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5	Aria (S):	Gott versorget alles Leben	22	3:55
	Oboe I, Fagotto, Cembalo			
No. 6	Recitativo (S):	Halt ich nur fest an ihm	23	1:37
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 7	Choral:	Gott hat die Erde zugericht'	24	2:14
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 185-187: 73:59

BWV 185

1. Aria

Barmherziges Herze der ewigen Liebe,
Errege, bewege mein Herze durch dich,
Damit ich Erbarmen und Gütigkeit übe,
O Flamme der Liebe, zerschmelze du mich!

2. Recitativo

Ihr Herzen, die ihr euch
In Stein und Fels verkehret,
Zerfließt und werdet weich!
Erwägt, was euch der Heiland lehret;
Übt, übt Barmherzigkeit
Und sucht noch auf der Erden
Dem Vater gleich zu werden!
Ach! greifet nicht
Durch das verbotne Richten
Dem Allerhöchsten ins Gericht,
Sonst wird sein Eifer euch zernichten!
Vergebt, so wird euch auch vergeben!
Gebt, gebt in diesem Leben!
Macht euch ein Kapital,
Das dort einmal
Gott wiederzahlt mit reichen Interessen
Denn wie ihr meßt, wird man euch wieder messen!

3. Aria

Sei bemüht in dieser Zeit,
Seele, reichlich auszustreuen,
Soll die Ernte dich erfreuen
In der reichen Ewigkeit,

1. Aria 1

O heart filled with mercy and love everlasting,
Stir up and arouse now my spirit with thine;
So that I may practise both goodness and mercy,
O thou, flame of loving, come soften my heart.

2. Recitative 2

Ye hearts which have yourselves
To stone cliffs perverted,
Now melt to softness mild;
Now weigh what your Savior teacheth,
Act, act with charity
And strive while yet on earth now
To be just like the Father!
Ah! Summon not
Through that forbidden judgment
Almighty God to judgment's seat,
Else will his zealous wrath destroy you.
Forgive and ye will be forgiven;
Give, give within this lifetime;
Store up a principal
Which there one day
God will repay with ample store of interest.
For as ye judge, so will ye be judged also.

3. Aria 3

Be concerned within this life,
Spirit, ample seed to scatter,
So the harvest thee may gladden
In the rich eternity

1. Air

Cœur miséricordieux de l'amour éternel,
Excite, émeus mon cœur pour toi ;
Afin que je mette en œuvre la miséricorde et la bonté,
Ô flamme de l'amour, fais-moi fondre !

2. Récitatif

Cœurs, vous qui vous transformez
En pierre et rocher,
Fondez et attendrissez-vous,
Pesez ce que le Sauveur vous enseigne,
Exercez, exercez la miséricorde
Et essayez sur la terre encore
À devenir semblables au Père!
Ah! ne jugez pas le Tout-Puissant
En donnant un jugement qui ne vous est pas licite,
Sinon son ardeur vous anéantira.
Pardonnez, et à vous aussi il sera pardonné;
Faites des dons, donnez durant cette vie;
Constituez-vous un capital
Qu'un jour là-haut,
Dieu vous remboursera avec beaucoup d'intérêts;
Car vous serez mesurés à l'aune de votre propre
mesure.

3. Air

Efforce-toi en ce temps
Âme, de semer à profusion,
Afin que tu jouisses de la moisson
Dans la riche éternité

1. Aria

Misericordioso corazón de amor eterno,
Conmueve y agita mi corazón por Ti
Para en que la misericordia y la bondad practique,
¡Oh llama de amor, del todo enternéceme!

2. Recitativo

¡Vosotros corazones
Que de piedra y roca sois,
Fundiros y ablandaros,
Considerad lo que el Salvador os enseña,
Haced, haced misericordia
Y buscad aún en el mundo
Ser iguales que el Padre!
¡Ay, no soliviantad
Con prohibido juicio
Al Altísimo,
Pues de lo contrario su ira os destruirá!
Perdonad y seréis perdonados,
Dad, dad en esta vida,
Haceros un capital
Que allí una vez
Por Dios abundantes intereses pagará.
Pues así como midáis, medidos seréis.

3. Aria

Esfuérzate en estos tiempos,
Alma, en sembrar abundantemente,
Para que la cosecha te alegre
Cuando la rica eternidad sea,

Wo, wer Gutes ausgesäet,
Fröhlich nach den Garben gehet.

Where those good things here have planted
Gladly there the sheaves shall gather.

4. Recitativo

Die Eigenliebe schmeichelt sich!
Bestrebe dich,
Erst deinen Balken auszuziehen;
Denn magst du dich üm Splitter auch bemühen,
Die in des Nächsten Augen sein!
Ist gleich dein Nächster nicht vollkommen rein,
So wisse, daß auch du kein Engel,
Verbeßre deine Mängel!
Wie kann ein Blinder mit dem andern
Doch recht und richtig wandern?
Wie, fallen sie zu ihrem Leide
Nicht in die Gruben alle beide?

4. Recitative **4**

How selfishness deceives itself!
Concern thyself
First from thine eye the beam to loosen,
Then may'st thou for the mote be also troubled
Which in thy neighbor's eye is found.
If now thy neighbor be not fully pure,
Remember, thou art, too, no angel;
Amend, then, thine own failings!
How can one blind man with another
Still walk the straight and narrow?
What, will they not to their great sorrow
Fall in the pit now both together?

5. Aria

Das ist der Christen Kunst!
Nur Gott und sich erkennen,
Von wahrer Liebe brennen,
Nicht unzulässig richten,
Noch fremdes Tun vernichten,
Des Nächsten nicht vergessen,
Mit reichem Maße messen!
Das macht bei Gott und Menschen Gunst,
Das ist der Christen Kunst!

5. Aria **5**

This is the Christian art:
But God and self discerning,
With true affection burning,
Not, when forbidden, judging,
Nor stranger's work destroying,
One's neighbor not forgetting,
With gen'rous measure measuring:
This makes with God and men goodwill,
This is the Christian art.

6. Choral

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhör mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Laß mich doch nicht verzagen;

6. Chorale **6**

I call to thee, Lord Jesus Christ,
I pray thee, hear my crying;
Both lend me grace within this life
And let me not lose courage;

Où celui qui a semé le bien
Le mettra joyeusement en gerbes.

4. Récitatif

L'amour-propre se flatte soi-même !
Efforce-toi
De retirer d'abord la poutre de ton œil,
Avant de t'occuper de la paille
Qui se trouve dans celui d'autrui.
Si ton prochain n'est pas parfaitement pur,
Sache que tu n'es pas non plus un ange,
Corrige tes défauts!
Comment un aveugle avec un autre
Peut-il marcher d'un pied sûr?
Comment, ne tombent-ils pas par malheur
Tous les deux dans le fossé?

5. Air

Telle est la règle de vie du chrétien:
Ne connaître que Dieu et soi-même,
Brûler d'un amour véritable,
Ne pas juger sans y avoir été légitimé,
Ne pas condamner les actes des autres,
Ne pas oublier son prochain,
Mesurer avec une aune généreuse:
Cela nous vaut la faveur de Dieu et des hommes,
Telle est la règle de vie du chrétien.

6. Choral

Je crie vers toi, Seigneur Jésus-Christ,
Je t'en prie, exauce ma plainte,
Accorde-moi grâce à ce terme,
Ne me laisse pas perdre courage;

Cuando el bien sembrado
En gavillas sea puesto.

4. Recitativo

¡El amor propio adulación a sí mismo es!
Pon atención
En sacarte tú primero la viga
Antes que ocuparte de la astilla
Que en el ojo de tu prójimo se encuentra.
Si tu prójimo no es perfectamente puro,
Que sepas: tampoco tú un ángel eres,
¡Remedia, pues, tus faltas!
¿Cómo un ciego junto a otro
Podrá bien caminar?
¿Cómo no para su mal
Ambos en la zanja caerán?

5. Aria

Este es el modo de los cristianos:
Solamente reconocer a Dios y a sí mismo,
En verdadero amor arder,
No juzgando cuando no se haya de juzgar
Ni destruyendo la obra ajena,
Sin olvidar al prójimo
Y midiendo con abundante medida:
Propicia esto el favor de Dios y de los hombres,
Este es el modo de los cristianos.

6. Coral

A Ti clamo, Señor Jesucristo,
Te ruego oigas mi Lamento,
Concédeme Tu Gracia en esta hora,
No me dejes vacilar;

Den rechten Weg, o Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Mein'n Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

The proper path, O Lord, I seek,
Which thou didst wish to give me,
For thee living,
My neighbor serving well,
Thy word upholding justly.

BWV 186

1. Coro

Ärgre dich, o Seele, nicht,
Daß das allerhöchste Licht,
Gottes Glanz und Ebenbild,
Sich in Knechtsgestalt verhüllt,
Ärgre dich, o Seele nicht!

1. Chorus 7

Vex thyself, O spirit, not,
That the all-surpassing light,
God's true image shining bright,
Self in servant's form doth veil;
Vex thyself, O spirit, not!

2. Recitativo

Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
Trifft Christi Glieder nicht allein,
Es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluß
Des Satans Angel,
So man mit Sorgfalt meiden muß?
Wird dir im Gegenteil
Die Last zu viel zu tragen,
Wenn Armut dich beschwert,
Wenn Hunger dich verzehrt,
Und willst sogleich verzagen,
So denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,
So seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du
mein vergessen?

2. Recitative 8

The servant form, the need, the wanting
Strike Christ's own members not alone,
For he, your head, himself seeks poor to be.
And is not plenty, is not surplus wealth
The barb of Satan,
Which we with scruple must avoid?
In contrast, when for thee
The burden grows too heavy,
When poverty grieves thee,
When hunger thee doth waste,
And thou wouldst soon surrender,
Thou dost not think of Jesus, of thy health.
If you just like that crowd art not fed quickly,
Then sighest thou: Ah, Lord, for how long wouldst
thou then forget me?

Seigneur, tu voulais, je crois,
Me montrer la vraie voie
Pour que je vive pour toi,
Que je sois utile à mon prochain,
Que je garde donc ta parole.

El camino recto, Señor, pienso,
Has querido darme,
El vivir para Ti,
A mi prójimo serle provechoso,
El cumplir, pues, Tu Palabra.

1. Chœur

Ne sois pas contrariée, ô mon âme,
De ce que la lumière suprême,
L'éclat et l'image de Dieu,
Se dissimulent sous les traits d'une humble créature,
Ne sois pas contrariée, ô mon âme!

1. Coro

No te turbes, oh, alma mía,
Porque la altísima Luz,
Fulgor e imagen de Dios
En servidumbre velada quede,
¡No te turbes, oh, alma mía!

2. Récitatif

L'asservissement, la misère, le besoin
Ne touchent pas que le groupe des chrétiens,
Il veut être à leur tête aussi pauvre et misérable.
La richesse, le superflu
Ne sont-ils pas les appâts de Satan
Que l'on doit éviter soigneusement?
Si au contraire ton fardeau
T'est trop lourd à porter,
Si la pauvreté t'accable,
Si la faim te dévore
Et que tu perds courage aussitôt,
C'est parce que tu ne penses pas à Jésus, ton salut.
Si tu n'as pas bientôt à manger, comme ces gens-là,
Tu soupires alors : Hélas, Seigneur, combien de temps
encore m'oublieras-tu?

2. Recitativo

La servidumbre, la calamidad, las penurias
No afectan sólo a los miembros de Cristo,
Su propia cabeza quiere ser pobre y humilde.
¿No es acaso la riqueza, la abundancia
De la tentación de Satán
Lo que hay que evitar con toda precaución?
Si a ti por el contrario
La carga demasiado pesada se te hace
Cuando la pobreza te oprime,
Cuando el hambre te consume
Y al instante vacilas,
No piensas entonces en Jesús, tu salvación.
Si pronto, como aquél pueblo, no tienes qué comer
Te lamentas: ¡Ay Señor! ¿Durante cuánto tiempo me
olvidarás?

3. Aria

Bist du, der mir helfen soll,
Eilst du nicht, mir beizustehen?
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,
Du verwirfst vielleicht mein Flehen;
Doch, o Seele, zweifle nicht,
Laß Vernunft dich nicht bestricken!
Deinen Helfer, Jakobs Licht,
Kannst du in der Schrift erblicken.

4. Recitativo

Ach, daß ein Christ so sehr
Vor seinen Körper sorgt!
Was ist er mehr?
Ein Bau von Erden,
Der wieder muß zur Erde werden,
Ein Kleid, so nur geborgt.
Er könnte ja das beste Teil erwählen,
So seine Hoffnung nie betrügt:
Das Heil der Seelen,
So in Jesu liegt.
O selig! Wer ihn in der Schrift erblickt,
Wie er durch seine Lehren
Auf alle, die ihn hören,
Ein geistlich Manna schickt!
Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt
und frißt,
So schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist!

5. Aria

Mein Heiland läßt sich merken
In seinen Gnadenwerken.
Da er sich kräftig weist,

3. Aria 9

If thou art to bring me help,
Haste thou not to stand beside me?
Now my heart is full of doubt,
Thou dost spurn perhaps my weeping;
But, O soul, thou shouldst not doubt,
Let mere reason not ensnare thee.
Thy true helper, Jacob's light,
Thou canst in the Scripture witness.

4. Recitative 10

Ah, that a Christian so
Should for his body care?
Which is it more?
An earthly structure
Which must again to earth be changed,
A cloak which is but lent.
He could, indeed, the finest share have chosen,
Which would his hope not e'er betray:
The soul's salvation
Which in Jesus lies.
O blessed he who him in Scripture sees,
How he through all this teaching
On all those who shall bear him
The spirit's manna sends!
Thus, when your sorrow doth your heart both
gnaw and eat,
Then taste and witness yet, how kind your Jesus is!

5. Aria 11

My Savior now appeareth
In all his works of blessing.
Since he with strength appears

3. Air

Es-tu celui qui dois me secourir,
Ne voles-tu pas à mon aide?
Mon âme est en proie au doute,
Peut-être rejetteras-tu mes supplications;
Ô mon âme, pourtant ne doute point,
Ne te laisse pas ensorceler par la raison.
Ton Sauveur, lumière de Jacob,
Tu peux l'apercevoir dans les Écritures.

4. Récitatif

Hélas, comment un chrétien
Peut-il attacher tant d'importance à son corps!
Qu'est-il plus que d'autre?
Qu'une structure en terre
Dont le destin est de retourner à la terre,
Qu'un vêtement emprunté.
Il pourrait, il est vrai, choisir la meilleure part
Qui ne trahit pas ses espoirs:
Le salut des âmes,
Celui qui réside en Jésus.
Ô bienheureux celui qui l'aperçoit dans les Écritures,
Lui qui par son enseignement,
Envoie à tous ceux qui l'écoutent
Une manne spirituelle!
C'est pourquoi, lorsque le chagrin vous
ronge le cœur,
Goûtez et voyez donc l'amabilité de Jésus!

5. Air

Mon Sauveur se révèle
Dans ses œuvres de grâce.
Puisqu'il s'avère assez fort

3. Aria

¿Eres tú quien debe ayudarme
Y no corres a prestarme tu apoyo?
Mi alma en muchas dudas está,
Acaso tu mi ruego reprobas;
¡Ay, alma, no vaciles,
No dejes que la razón te enrede!
Tu auxiliador, la luz de Jacob
En las Escrituras puedes contemplar.

4. Recitativo

¡Ay, que el cristiano tanto
De su cuerpo se ocupe!
¿Qué más es él?
Una construcción de tierra,
Que de nuevo tierra ha de ser,
Un atuendo sólo prestado.
Puede elegir la mejor parte,
De modo que su esperanza no lo defraude:
La salvación de las almas
Así de Jesús está.
¡Oh bendito quien en las Escrituras lo contemple,
Pues por Su doctrina
A todos lo que le escuchen
Un maná espiritual envía!
Así pues, cuando las penas el corazón
atormenten
Percibid gustando cuán amable Jesús es!

5. Aria

Mi Salvador percibirse puede
En las obras de Su Gracia.
Donde fuerte se manifiesta,

Den schwachen Geist zu lehren,
Den matten Leib zu nähren,
Dies sättigt Leib und Geist.

To give weak souls instruction,
the weary bodies nurture,
This sates both flesh and soul.

6. Choral

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

6. Chorale 12

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

Nach der Predigt

After the sermon

7. Recitativo

Es ist die Welt die große Wüstenei;
Der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,
Wenn Christen durch den Glauben weisen,
Daß Christi Wort ihr größter Reichtum sei;
Der Nahrungssegen scheint
Von ihnen fast zu fliehen,
Ein steter Mangel wird beweint,
Damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen;

Da findet erst des Heilands Wort,
Der höchste Schatz,
In ihren Herzen Platz:
Ja, jammert ihn des Volkes dort,
So muß auch hier sein Herze brechen
Und über sie den Segen sprechen.

7. Recitative 13

The world is but a mighty wilderness,
The heavens will be stone, the earth will change to iron,
When Christians through their faith give witness
That Christ's own word is their most precious wealth;
The gift of sustenance
Almost appears to flee them,
A constant dearth gives rise to tears,
So that they but the world may all the more
forsake now;
Then shall at last the Savior's word,
That greatest wealth,
Find in their hearts its place:
Yea, if he mourned his people there,
So must e'en here his heart be breaking
And over them his blessing telling.

Pour instruire l'esprit faible,
Pour nourrir le corps épuisé,
Le corps et l'esprit en seront rassasiés.

6. Choral

Bien qu'il semble ne pas vouloir,
Ne t'en inquiète pas;
Car c'est lorsqu'il est le plus au milieu de nous
Qu'il ne veut pas le faire paraître.
Laisse sa parole gagner en certitude pour toi
Et même si ton cœur montre résistance,
Ne redoute point.

Après le sermon

7. Récitatif

Le monde est le grand désert;
Le ciel devient airain, la terre devient fer
Lorsque les chrétiens montrent par la foi
Que la parole du Christ est leur plus grande richesse;
L'abondance en nourriture semble
Presque leur échapper,
On déplore une constante pénurie
Afin qu'ils puissent se détacher encore plus du monde;

Ce n'est qu'à ce moment que la parole du Sauveur,
Le plus grand trésor,
Trouve place dans leur cœur:
Oui, là où son peuple lui fait pitié,
Son cœur ne peut que se briser
Et il leur dispense alors sa bénédiction.

Adoctrinando al espíritu débil,
Nutriendo al espíritu fatigado,
Al cuerpo y al espíritu saciando.

6. Coral

Cuando se te arrime cual sin intención
No dejes que el temor de ti se apodere;
Pues cuando El más presente está
No quiere revelarlo.
Su palabra te da mayor certeza
Y por más que tu corazón se niegue
¡No dejes que el temor de ti se apodere!

Después del sermón

7. Recitativo

Es el mundo el gran desierto;
El cielo mineral, la tierra hierro
Cuando los cristianos la fe manifiestan,
El que la Palabra de Cristo su mayor riqueza sea.
El alimento de la bendición
Parece casi rehuirlos,
Constantemente las penas con llanto lamentan,
Conque más y más del mundo se despeguen

Y entonces es cuando la Palabra del Salvador,
El más preciado tesoro,
En el corazón su morada encuentra:
Si el pueblo a El allí clama,
Aquí ha de romperse su corazón
Y dispensarle Su bendición.

8. Aria

Die Armen will der Herr umarmen
Mit Gnaden hier und dort;
Er schenket ihnen aus Erbarmen
Den höchsten Schatz, das Lebenswort.

9. Recitativo

Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen;
Bricht gleich der Mangel ein,
Doch kann die Seele freudig sein.
Wird durch dies Jammertal der Gang
Zu schwer, zu lang,
In Jesu Wort liegt Heil und Segen.
Er ist ihres Fußes Leuchte und ein Licht auf ihren Wegen.

Wer gläubig durch die Wüste reist,
Wird durch dies Wort getränkt, gespeist;
Der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,
Ihm einst des Paradieses Pforte,
Und nach vollbrachtem Lauf
Setzt er den Gläubigen die Krone auf.

10. Aria

Laß, Seele, kein Leiden
Von Jesu dich scheiden,
Sei, Seele, getreu!
Dir bleibet die Krone
Aus Gnaden zu Lohne,
Wenn du von Banden des Leibes nun frei.

8. Aria 14

God's outstretched arms would clasp the wretched
With mercy here and there;
He gives to them of his great mercy
The greatest wealth, the word of life.

9. Recitative 15

Now may the world with all its pleasure vanish,
And dearth straightway begin,
Yet shall the soul with joy be full.
If through this vale of tears the path's
Too hard, too long,
In Jesus' word lies health and blessing.
It is for its feet a lantern and a light upon its pathways.

Who faithfully through desert rides
Shall in this word find drink and food;
The Savior shall one day, the word assureth,
Him open paradise's portals,
And when their course is run,
He shall upon the faithful set their crown.

10. Aria 16

O soul, let no sadness
From Jesus divide thee,
I soul, be thou true!
The crown doth await thee,
Reward of his mercy,
When thou the bonds of the body art free.

8. Air

Le Seigneur étreindra les pauvres
Dans sa grâce, en tous lieux;
Il leur offre par miséricorde
Le trésor le plus grand, la Parole de vie.

9. Récitatif

Le monde et ses plaisirs peut à présent disparaître;
Le dénuement peut survenir aussitôt,
Mais l'âme peut s'en réjouir.
Si la traversée de la vallée des pleurs
Est trop dure et trop longue,
Le salut et la bénédiction résident dans la parole de Jésus.
Sa parole est une lampe à nos pieds, une lumière sur notre sentier.
Celui qui traverse le désert dans la foi
Sera abreuvé et nourri par cette parole;
Selon cette parole, le Sauveur lui ouvrira lui-même
Les portes du paradis
Et une fois que le croyant aura accompli sa marche,
Il posera la couronne sur son front.

10. Air

Ô mon âme, ne permets à aucune souffrance
De te séparer de Jésus,
Sois fidèle, mon âme!
Ta récompense sera
La couronne de grâce
Lorsque tu seras libérée des liens de la chair.

8. Aria

A los pobres el Señor abrazar quiere
Por Gracia aquí y allí;
Por misericordia les concede
El más preciado tesoro, la Palabra de vida.

9. Recitativo

Acábese el mundo con sus placeres;
Cuando la miseria tenga lugar
Puede estarse contenta el alma.
Cuando el camino por el valle de lágrimas
Demasiado duro y largo sea
En la Palabra de Jesús salud y bendición se encuentran.
Es la lámpara para el pie y una luz en el camino.

Quien con fe por el desierto camine
Beberá y se nutrirá de esta Palabra;
El Salvador mismo le abrirá un día,
Según esta Palabra misma, la puerta del Paraíso
Y tras concluir la carrera
Al creyente la corona pondrá.

10. Aria

¡No dejes, alma,
Que ningún dolor de Cristo te separe,
Sé, alma, fiel!
Tuya será la corona
De la gracia como recompensa
Cuando del cuerpo de liberes.

11. Choral

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
Was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,
Setzt Gott kein gewisse Tage.
Er weiß wohl, wenns am besten ist,
Und braucht an uns kein arge List,
Des solln wir ihm vertrauen.

11. Chorale 17

Our hope awaits the fitting time
Which God's own word hath promised.
When that shall be to give us joy
Hath God no day appointed.
He knows well when the day is best
And treats us not with cruel guile,
For this we ought to trust him.

BWV 187

I.Teil

1. Coro

Es wartet alles auf dich, daß du ihnen Speise gebest zu seiner Zeit. Wenn du ihnen gibest, so sammlen sie, wenn du deine Hand auftust, so werden sie mit Güte gesättiget.

2. Recitativo

Was Kreaturen hält das große Rund der Welt!
Schau doch die Berge an, da sie bei tausend gehen;

Was zeuget nicht die Flut? Es wimmeln Ström und Seen.
Der Vögel großes Heer zieht durch die Luft zu Feld.

Wer nähret solche Zahl,
Und wer vermag ihr wohl die Notdurft abzugeben?
Kann irgendein Monarch nach solcher Ehre streben?

Zahlt aller Erden Gold ihr wohl ein einig Mal?

Frist Part

1. Chorus 18

Here look now all men to thee, that thou givest to them food at the proper time. When thou to them givest, they gather it; when thou openest thine hand, then are they with thy kindness well satisfied.

2. Recitative 19

What creatures are contained by this world's orb so vast!
Regard the mountains, then, how they are ranged in thousands;
What doth the sea not bear? The streams and seas are teeming.
The bird's expansive host glides through the air to plain.

Who feedeth such a toll,
And who can then supply them with the needs of nature?
Can any monarch set his sights upon such honor?

Could all the gold of earth buy them a single meal?

11. Choral

L'espérance attend que vienne l'heure
Que promet la parole de Dieu.
Pour que cette heure nous apporte la joie,
Dieu ne fixe pas de date à sa venue.
Il sait bien quand cela sera au mieux
Et n'use pas de perfidie à notre égard.
Aussi nous devons lui faire confiance.

11. Coral

La esperanza vendrá a tiempo
Según la Palabra de Dios promete.
Será esto para alegría,
Por lo que Dios ningún día concreto dispone.
Elige El el mejor tiempo
Y en nada nos confunde
Por lo que en El confiar debemos.

Première partie

1. Chœur

Ils attendent tous de toi que tu leur donnes à manger de leur vivant. Quand tu le leur donnes, ils l'acceptent, quand tu ouvres ta main, ta bonté les rassasie.

Parte I

1. Coro

Todos esperan de Ti, que les des a su tiempo su alimento. Tú les das y ellos lo recogen, abres tu mano y son saciados de bienes.

2. Récitatif

Quelles créatures existe-t-il sur le vaste globe du monde!
Regarde donc les montagnes qui sont des milliers;

Que n'engendrent pas les eaux? Fleuves et océans pullulent de vie.
La nuée d'oiseaux sillonne les airs pour atterrir dans les champs.
Qui nourrit une telle multitude
Et qui est capable de leur épargner les privations?
Un quelconque monarque peut-il prétendre à un tel honneur?
Tout l'or de la terre peut-il leur payer un seul de leurs repas?

2. Recitativo

¡Qué criaturas abarca la gran orbe del mundo!
Contempla las montañas, que hay de miles;

¿Qué es lo que no pone de manifiesto

La marea? Hay infinidad de corrientes y mares.
El gran ejército de aves emigra a través del aire a la campiña.
¿Quién alimenta tanta cantidad,
Y quién podrá suplir sus necesidades?
¿Podrá algún monarca aspirar a semejante honor?

¿Podría todo el oro del mundo pagarles una sola comida?

3. Aria

Du Herr, du krönst allein das Jahr mit deinem Gut.

Es träufet Fett und Segen
Auf deines Fußes Wegen,
Und deine Gnade ists, die allen Gutes tut.

3. Aria 20

Thou Lord, thou dost alone the year crown with thy wealth.
Distilled are oil and blessing
Upon thy foot's own traces,
And it is thine own grace, which doth good to ev'ry man

II. Teil

Second Part

4. Aria

Darum sollt ihr nicht sorgen noch sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchem allen trachten die Heiden. Denn euer himmlischer Vater weiß, daß ihr dies alles bedürfet.

4. Aria 21

Therefore do not be anxious and saying: "What will, then, our food be, what will, then, our drink be, what will we have, then, for clothing?" For after such things hanker the gentiles. For your own heavenly Father knows that by you all these are needed.

5. Aria

Gott versorget alles Leben,
Was hienieden Odem hegt.
Sollt er mir allein nicht geben,
Was er allen zugesagt?
Weicht, ihr Sorgen! Seine Treue
Ist auch meiner eingedenk
Und wird ob mir täglich neue
Durch manch Vaterliebs-Geschenk.

5. Aria 22

God supplieth ev'ry being
Which here below breath doth keep.
Would he me alone not furnish
What to all he hath assured?
Yield, ye sorrows, his allegiance
Doth for me as well provide
And is for me daily proven
Through that Father's loving gifts.

6. Recitativo

Halt ich nur fest an ihm mit kindlichem Vertrauen

Und nehm mit Dankbarkeit, was er mir zugedacht,
So werd ich mich nie ohne Hülfe schauen,

6. Recitative 23

If I can only cleave to him with childlike trusting

And take with gratitude what he for me hath planned,
Then I shall see myself unaided never

3. Air

Toi seul Seigneur, tu combles l'année de tes biens.

Tu prodigues huile et richesse
Là où tu poses tes pieds
Et c'est ta grâce qui dispense tous des biens.

3. Aria

Tú sólo, Señor, colmas el año con tus bienes.

La abundancia y las bendiciones manan
Sobre los caminos que recorres,
Y tu gracia es la que hace todos bien.

Deuxième partie

4. Air

Ne vous inquiétez donc pas et ne dites pas : qu'allons-nous manger, qu'allons-nous boire, de quoi allons-nous nous vêtir ? Ce sont là les soucis des païens. Car votre Père céleste sait que vous avez besoin de tout cela.

Parte II

4. Aria

Así que no andéis preocupados diciendo: ¿Qué vamos a comer? ¿qué vamos a beber? ¿Con qué vamos a vestirnos? Que por todas esas cosas se ufanan los gentiles, pues ya sabe vuestro Padre celestial que tenéis necesidad de todo eso.

5. Air

Dieu pourvoit à tout ce qui vit,
Ce qui respire ici-bas.
Ne me donnerait-il pas
Ce qu'il accorde à tous?
Éloignez-vous, soucis,
Il se souvient de moi dans sa grande fidélité
Et me donnera chaque jour
Les preuves de son amour paternel.

5. Aria

Dios sustenta todo lo que vive,
Lo que aquí abajo tiene aliento.
¿Acaso no me daría a mí solo
Lo que ha prometido a todos?
Apártense preocupaciones,
Su fidelidad también me incluye
Y se renueva diariamente
En el don paterno.

6. Récitatif

Je n'ai qu'à me tenir fermement à lui avec une confiance d'enfant
Et à prendre avec gratitude ce qu'il m'a destiné,
Je ne me verrai ainsi jamais dans le besoin

6. Recitativo

Si sólo confío en Él, con una confianza de niño
Y acepto con gratitud lo que me ha destinado,
Nunca me veré sin ayuda,

Und wie er auch vor mich die Rechnung hab gemacht.
Das Grämen nützet nicht, die Mühe ist verloren,
Die das verzagte Herz um seine Notdurft nimmt;
Der ewig reiche Gott hat sich die Sorge auserkoren;

So weiß ich, daß er mir auch meinen Teil bestimmt.

And how he e'en for me the debt hath paid in full.
All fretting is in vain, and wasted is the trouble
Which the despodent heart for its requirements makes;
Since God, forever rich, upon himself these cares hath taken,
I know that he for me as well my share hath fixed.

7. Choral

Gott hat die Erde zugericht',
Läßts an Nahrung mangeln nicht;
Berg und Tal, die macht er naß,
Daß dem Vieh auch wächst sein Gras;
Aus der Erden Wein und Brot
Schaffet Gott und gibts uns satt,
Daß der Mensch sein Leben hat.

Wir danken sehr und bitten ihn,
Daß er uns geb des Geistes Sinn,
Daß wir solches recht verstehn,
Stets in sein' Geboten gehn,
Seinen Namen machen groß
In Christo ohn Unterlaß:
So singn wir recht das Gratias.

7. Chorale

God hath the earth in fullness set,
And for its food lets it not lack;
Hill and vale he moisture gives
That the kine the grass may grow;
From the earth both wine and bread
God creates and gives our fill,
So that man his life may have.

We give great thanks and pray of him
That he give us the Spirit's will,
That we it well understand,
E'er in his commandments walk,
His name's honor magnify
In Christ and may never cease:
And we'll sing rightly "Gratias!"

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".

Et ceci quelle que soit sa facture.
À quoi bon s'affliger, c'est peine perdue
De s'inquiéter de ses besoins, ô cœur découragé;
Le Dieu éternellement riche s'est adjugé ce soin,

Je sais qu'il m'a aussi réservé ma part.

Así como Él ha saldado la deuda por mí.
La aflicción es vana, el esfuerzo inútil,
Que al desanimado corazón quita su padecimiento;
Puesto que Dios, eternamente rico, ha asumido
la preocupación,
Así yo sé, que también asigna mi parte.

7. Choral

Dieu a créé la terre,
Il ne la laisse pas manquer de subsistance;
Il arrose monts et vallées
Afin que l'herbe y pousse pour le bétail;
De la terre, Dieu généra le vin et le pain
Et nous en donne à satiété
Afin que l'homme puisse vivre.

Nous lui en rendons grâces et le prions
De nous accorder un bon jugement,
Afin que nous sachions
Suivre toujours ses commandements,
Témoigner de la grandeur de son nom
Dans le Christ sans relâche:
Chantons donc le Deo Gratias!

7. Coral

Dios ha dispuesto las cosas en la tierra,
Y no deja faltar alimentos;
Riega montañas y valles,
Para que crezca el pasto para el ganado;
Dios crea el vino y el pan de la tierra
Y nos da en abundancia,
Para que el hombre tenga su sustento.

Mucho le agradecemos y pedimos,
Que nos revele el sentido del espíritu,
Para poder bien comprender,
Seguir sus mandamientos,
Magnificar su nombre
En Cristo sin cesar:
¡Cantemos entonces bien el "Gratias"!

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.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185

Entstehung: zum 14. Juli (?) 1715
Bestimmung: 4. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck 1715. Satz 6 : Strophe 1 des Liedes „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ von Johann Agricola (um 1730)
Gesamtausgaben: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

DEUTSCH

An einschneidenden Entwicklungen und herausragenden Ereignissen sind die Jahre von Bachs Tätigkeit am Hof zu Sachsen-Weimar gewiß nicht arm. Bach war 23 Jahre alt, als er im Juni 1708 zum Organisten und Kammermusiker der beiden regierenden Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August berufen wurde. Daß, gegen Ende des gleichen 18. Jahrhunderts, verbunden mit dem Wirken Johann Wolfgang von Goethes, die Stadt zum Zentrum der deutschen Klassik avancierte und die Bach-Renaissance an Weimar völlig vorbeiging, ist eine bemerkenswerte Pointe der Kulturgeschichte!

In Weimar wuchs zunächst die Familie Bach: Wilhelm Friedemann (*1710) und Carl Philipp Emanuel (*1714) gehören zu den hier geborenen sechs Kindern. Der Vater erwarb sich hohes Ansehen als Lehrer und Orgelsachverständiger, nicht zuletzt auch als virtuoser Musiker. Gegen Ende dieses Lebensabschnitts kam es zu dem berühmten Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden, dem der Franzose sich durch die Flucht „mit der geschwinden Post“ entzog. Danach wirkte Bach vielleicht noch bei der Zweihundertjahrfeier der Reformation am 31. Oktober 1717 mit. Zurücksetzung seiner Person und, wie Malcolm Boyd einleuchtend beschrieben hat (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, S. 63 ff.), eine unglückliche Rolle im gespannten Verhältnis der beiden Herzöge hatten Bach längst bewogen, seine Stelle zu kündigen, um an den Hof nach Köthen zu wechseln. Nach einmonatigem Arrest, vom 6. November bis 2. Dezember 1717, wurde er „mit angezeigter Ungnade“ aus dem Dienst entlassen.

In Weimar schrieb Bach eine Reihe bedeutender Orgelwerke, darunter das Orgelbüchlein (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). In Weimar entstand, mit den Englischen Suiten BWV 806-811 (Vol. 113), der erste Zyklus klavieristischer Meisterwerke. Bach schrieb in Weimar seine erste „weltliche“ Kantate, die Jagdkantate BWV 208 für den befreundeten Hof in Weißenfels (Vol. 65). Und er wurde, in Verbindung mit der Ernennung zum Konzertmeister am 2. März 1714, mit der regelmäßigen Komposition von Kirchenkantaten beauftragt. Dieses Ziel hatte sich Bach gesetzt, nachdem er es zuvor in Mühlhausen nicht erreichen konnte und deshalb seine dortige Stellung aufgegeben hatte. Mindestens 22 Kantaten, beginnend bei „Himmelskönig, sei willkommen“ BWV 182 (Vol. 55), entstanden in Weimar.

Das größte Ereignis für Bach und seine Musik überhaupt war wohl die Bekanntschaft mit dem Konzert italienischer Art. Auch sie wurde in Weimar geknüpft. Prinz Johann Ernst brachte 1713 entsprechende Notendrucke von einer Bildungsreise nach Utrecht und Amsterdam in die Residenzstadt. Zahlreiche Bearbeitungen für Orgel und Cembalo (Vol. 95 und 111) stellen einen ersten Schritt Bachs auf dem Wege dar, diese Kunst zu adaptieren. Der Prinz, selbst ein begabter Musiker, erkrankte bald darauf, begab sich zur Kur und starb am 1. August 1715 in Frankfurt am Main. Die zweimonatige Landestrauer verbot sämtliche Musikaufführungen, und auch danach scheint die Kantatenproduktion Bachs in Weimar nicht mehr recht in Gang gekommen zu sein. Die vorliegende Kantate könnte mithin die letzte sein, die Bach im Bewußtsein höchster Zuwendung des Hofes kompo-

niert hat – retrospektiv betrachtet also ein Wendepunkt in Bachs Leben.

Wie die meisten Weimarer Kantaten ist dieses Stück nur sparsam besetzt, und wie die meisten Weimarer Kantaten hat Bach dieses Stück später in Leipzig wiederaufgeführt. Hier stürzte er sich zunächst vehement auf die „regulierte Kirchenmusik“ in dem Sinne, Sonntag für Sonntag eigene Werke zu musizieren. Um dieses Pensum überhaupt zu bewältigen, griff er anfänglich auf ältere Kantaten zurück – BWV 185 ist nach BWV 21 (Vol. 7) die zweite derartige Kantate. Eine weitere Aufführung ist für die späten Jahre 1746 oder 1747 belegt. Für die Leipziger Aufführungen ersetzte er die Oboe im einleitenden Duett durch ein Blechblasinstrument, und er oktavierte den Continuo in der Arie Nr. 5 durch Verwendung des gesamten Streicherapparats – Maßnahmen zur klanglichen Verstärkung des Apparats, die wohl zur Bewältigung der ungleich größeren Kirchenräume notwendig waren.

Die Kantate beginnt ohne jede instrumentale Einstimmung, wie Bach sie seinen Kantaten oft in Form einer Sinfonia voranschickte. Das Motiv des Continuo nimmt die Melodie der ersten Zeile des Schlußchorals vorweg; die auffälligen Triller haben weniger verzierenden Charakter, sondern scheinen die Erregung darzustellen, von der im Text sogleich die Rede ist. Der Sopran nimmt dieses Motiv auf, während der Continuo-Baß kontrapunktisch nach oben strebt, so, als wolle das Näherkommen der beiden Linien die „ewige Liebe“ symbolisieren. Bewegung, wie sie im Text genannt wird, findet sich anschließend ebenfalls in unermüdlichen Achtelketten des Basses. Dazu bläst die Oboe den verzierten Cantus firmus des Schlußchorals – eines der berühmten theologischen Ratespiele, auch wenn der Zuhörer den gedruckten Text dieses Chorals vor Augen haben konnte.

Im folgenden, streicherbegleiteten Rezitativ hebt Bach Worte wie „Zerfließt“ und „dem Vater gleich zu werden“ durch *Ariosi* bedeutsam hervor. Das Evangeliumswort „Wie ihr meßt, wird man euch wieder messen“ (Lk 6, 38) stellt Bach durch einen imitatorischen Satz dar: der Instrumentalbaß folgt der Singstimme in kurzem, „gemessenem“ Abstand. Das reichliche Ausstreuen der Saat inspiriert zur Verwendung des gesamten, „reichen“ Instrumentariums. Selbstverständlich finden sich Begriffe wie „ausstreuen“, „erfreuen“ und „Ewigkeit“ nachvollziehbar abgebildet.

Nach dem Rezitativ Nr. 4, das Bach dem Baß („Vox Christi“?) anvertraut, konzentriert sich in der folgenden Arie der Text auf alle Ermahnungen, von denen im Evangelium die Rede war. Bachs Kunstgriff besteht darin, immer wieder die erste Zeile „Das ist der Christen Kunst“ mottohaft zu wiederholen, das Stück dadurch zu gliedern und eindringlich, aber auch bestätigend dem Hörer ins Gewissen zu reden. Den Schlußchoral überhöht Bach mit einer obligaten Violinstimme – Reminiszenz an die alte, nun überwundene Fünfstimmigkeit, in der Bach bis Ostern 1715 Kantaten komponiert hatte?

*

Ärgre dich, o Seele, nicht BWV 186

Entstehung: zum 11. Juli 1723
Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis
Text: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), Sätze 1, 3, 5, 8 und 10. Dazu unbekannter Dichter für die Sätze 2, 4, 7 und 9. Sätze 6 und 11: Strophen 12 und 11 des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1723).
Gesamtausgaben: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

DEUTSCH

Nur drei Wochen nach der Wiederaufführung der Kantate BWV 185 setzte Bach in Leipzig die vorliegende Kantate aufs Programm. Auch sie hat ihren Ursprung in Weimar. Dort war sie (BWV 186a) zum dritten Advent 1716 erklungen; der oft zu lesenden Annahme einer Aufführung im Advent 1717 steht entgegen, daß Bach sogleich nach seiner Haftentlassung am 2. Dezember 1717, also noch vor diesem Sonntag, Weimar verlassen haben wird. Daß der Text erst 1717 gedruckt wurde, heißt nicht, daß er Bach nicht schon im Jahr zuvor vorgelegen haben kann.

In Leipzig benötigte Bach keine Adventskantaten, da im Advent, einem „tempus clausum", keine Figuralmusik im Gottesdienst erklang. So konnte er unbedenklich zu dieser Kantate greifen, sofern es ihm gelang, mit Hilfe neukomponierter Rezitativte und markanter Umdichtungen in den Arien das Stück auf den 7. Sonntag nach Trinitatis theologisch umzudeuten. Zwei Choralstrophen schließen die nunmehr zwei Teile der Kantate ab – das ehrgeizige Vorhaben, nicht nur neue Kantaten, sondern auch zweiteilige oder aber zwei ganze Kantaten rund um die Predigt zu musizieren, gab Bach mit dieser Kantate dann allerdings auf.

Am 7. Sonntag nach Trinitatis wurde das Evangelium von der Speisung der Viertausend (Mk. 8, 1-9) gelesen. Der Kantatentext nimmt darauf Bezug, indem er den Gegensatz von Mangel und Überfluß, Armut und Reichtum thematisiert: den Hunger, der bei den Menschen herrscht, kann Jesus mit seinen Gnadenwerken sättigen. Der Weg vom adventlichen Glauben an den in Armut geborenen Messias zu diesem Gedanken ist also nicht allzu beschwerlich.

Die Weimarer Kantate hatte aus Eingangschor, vier aufeinanderfolgenden Arien und Schlußchoral bestanden. In Leipzig schob Bach vor den Arien jeweils Rezitative ein. An deren Ende gießt er jeweils die freie Deklamation in *arioso*-Formen, um die Conclusio des Textes, seine Moral und Konsequenz ausdrucksvoll zu unterstreichen. Die vier Arien dagegen steigerte er durch die Besetzung und die Abwechslung im Charakter. Sparsam ist die Baß-Arie Nr. 3, eine Continuo-Arie über einen annähernd ostinaten Baß im triolischen 3/4-Takt. In der Tenor-Arie Nr. 5 trat in Weimar eine Oboe da caccia hinzu (in dieser Version ist das Stück hier eingespielt); Bach ersetzte sie später durch Oboe und oktavierende Violinen. In Arie Nr. 8 treten zum Sopran die Violinen. Sie und der Baß spielen auffällige Figuren, die im Dreiklang ab- und im Oktavsprung wieder aufwärts steigen – ein Bild für das „Umarmen" des Herrn, von dem der Text spricht? Das Duett Nr. 10 schließlich ist eine Art Tanzsatz in voller Holzbläser- und Streicherbesetzung. Daß kein Leiden die Seele von Jesu scheiden kann, symbolisieren die untrennbar miteinander verketteten Singstimmen.

Eröffnet wurde die Kantate durch einen kleingliedrigen Chor. Bach läßt die erste Zeile homophon, devisenartig vortragen, danach nehmen sich kontrapunktische und arienartige Passagen den folgenden Zeilen an. Instrumentale Einleitung und Devise treten in verkürzter Form ein zweites Mal auf, und noch knapper ein drittes Mal zum Abschluß. So entsteht ein drängender Eindruck, der mitten in die Kantate hineinführt. Bemerkenswert auch die beiden musikalisch identischen Choräle – keine vierstimmigen Sätze, sondern motettenartige Bearbeitungen mit freiliegenden Cantus-firmus-Einsätzen über einem selbständig geführten Instrumentalsatz.

*

Es wartet alles auf dich BWV 187

Entstehung: zum 4. August 1726
Bestimmung: 7. Sonntag nach Trinitatis
Text: Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (?), Druck Rudolstadt 1726. Satz 1: Psalm 104, 27-28. Satz 4: Matth. 6, 31-32.
Gesamtausgaben: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

Zum selben Sonntag (und also auch über dasselbe Evangelium) wie BWV 186 ist auch die vorliegende Kantate komponiert. Sie entstand im Jahre 1726 im Rahmen des dritten Leipziger Jahrgangs, den Bach ab dem Sonntag Mariae Reinigung (2. Februar 1727) mit Kantaten seines Meininger Vetters Johann Ludwig Bach auffüllte. Daß Bach die eigene Produktion allmählich zurückfuhr, mag im wachsenden Bewußtsein zu bewerten sein, bereits eine ansehnliche Anzahl von Kantaten geschrieben zu haben. Auch die familiäre Situation mag beigetragen haben, seine Energie aufzuzehren: zwischen 1723 und 1730 brachte Anna Magdalena acht Kinder zur Welt, von denen vier alsbald wieder starben.

Offenbar schätzte Bach die Kantaten seines Vetters auch wegen ihrer Texte; jedenfalls griff er bei den eigenen Stücken auf 1726 in Rudolstadt gedruckte Texte desselben Dichters zurück, hinter dem Hans-Joachim Schulze den Meininger Herzog vermutet. Der erste, von einem (alttestamentlichen) Psalmwort eingeleitete Teil der Kantate vertieft einige Gedanken des Evangeliums. Der zweite, nach der Predigt zu musizierende, von der „Vox Christi“ und einem Vers aus der (neutestamentlichen) Bergpredigt eingeleitete Teil zeigt den Nutzen des biblischen Geschehens für das Leben des einzelnen Christen.

Der ausgreifende Eingangschor ist ein großartiges Zeugnis für Bachs Kunst, das im Instrumentalsatz gegenwärtige, moderne Konzert mit traditionellen, motettisch-kontrapunktischen Formen auf einer höheren Ebene miteinander zu verbinden. Himmlische Speise – oder die programmatische Verzahnung von Altem und Neuem Bund? Die Alt-Arie Nr. 3 ist von hymnisch-gelöstem Charakter, die Sopran-Arie des zweiten Teils (Nr. 5) atmet den intimen, demütigen Geist eines Gebets. Der Wunsch „Weicht, ihr Sorgen“ ist Signal für Bach, einen tänzerischen Ton anzuschlagen. Nach einem streicherbegleiteten, Geborgenheit in Gottes Liebe (Alfred Dürr) vermittelnden Rezitativ beschließt der zweistrophige Choral in üppiger Harmonik diese herrliche Kantate.

O heart filled with mercy and love everlasting
BWV 185

Composed for: 14 July (?) 1715
Performed on: 4th Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck 1715. Movement 6 : verse 1 of *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* by Johann Agricola (around 1730)
Complete editions: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Bach's years at the court of Saxony-Weimar were definitely not lacking in crucial developments and major events. Bach was 23 years old when he was appointed organist and chamber musician to the two governing dukes Wilhelm Ernst and Ernst August in June 1708. The fact that at the end of the same 18th century the city should blossom into the centre of German classicism, thanks to the contribution of Johann Wolfgang von Goethe, and that the Bach renaissance completely bypassed Weimar is a remarkable footnote of Germany's cultural history!

Weimar was the first domicile of the Bach Family: Wilhelm Friedemann (*1710) and Carl Philipp Emanuel (*1714) were among the six children born here. Their father found great acclaim as a teacher, organ expert, and, not least, a brilliant musician. The end of this period was marked by Bach's famous competition with Louis Marchand in Dresden, which the French man fled „by express mail". After that Bach probably helped with the bicentennial celebrations for the Reformation on 31 October 1717. Personal slights and, as Malcolm Boyd convincingly described (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, p. 63 ff.), an unfortunate role in the strained relations between the two dukes had long driven Bach to give notice and move to the court of Köthen. After serving a one-month prison sentence, from 6 November to 2 December 1717, he was dismissed from service „with appropriate disgrace".

In Weimar Bach wrote a series of major organ works, including the Orgelbüchlein (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 94). Other works created in Weimar include the English Suites BWV 806-811 (vol. 113), the first cycle of keyboard masterpieces. Bach composed his first „secular" cantata in Weimar, the Hunting Cantata BWV 208, for the friendly court in Weißenfels (vol. 65). And he was commissioned to compose sacred cantatas on a regular basis after his appointment as concert master on 2 March 1714. This was a goal Bach set himself after having failed to achieve it in Mühlhausen, which was the reason why he had given notice there. He composed at least 22 cantatas, starting with *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 (vol. 55) in Weimar.

The most important event for Bach and his music was probably his introduction to the Italian concerto, which also came to pass in Weimar. In 1713 Prince Johann Ernst brought corresponding printed scores back home to Weimar from an educational trip to Utrecht and Amsterdam. Numerous arrangements for the organ and harpsichord (vol. 95 and 111) were a first step of Bach towards adapting this art. The prince, himself a talented musician, soon fell ill, took a cure, and died on 1 August 1715 in Frankfurt on Main. During two months of national mourning, all musical performances were banned, and after that Bach's cantata production in Weimar apparently failed to get going again. This cantata could be the last that Bach composed aware of the court's full attention – in retrospect a turning point in Bach's life.

Like most Weimar cantatas, this composition is only sparsely orchestrated, and like most Weimar cantatas

Bach later recycled it in Leipzig. Here he initially focused eagerly on „well-regulated church music“ in that he performed works of his own every Sunday. In order to manage this workload, he first recycled older cantatas – BWV 185 is the second such cantata after BWV 21 (vol. 7). There is evidence of a further performance as late as in 1746 or 1747. For the Leipzig performances he replaced the oboe in the opening duet by a brass instrument, and he transposed the continuo in aria no. 5 by an octave, using the entire string section – measures to boost the volume of his orchestra, which were probably necessary in the much larger setting of a church.

The cantata starts without an instrumental movement, a favourite Bach opening, mostly in the form of a sinfonia. The continuo motif anticipates the first line of the final chorale melody; the striking trills are not so much an embellishment but rather symbolise the excitement mentioned in the text. The soprano repeats this motif, while the continuo bass rises contrapuntally, like two lines seeking each other as a symbol of „love everlasting“. Then incessant quaver chains „stir and arouse“ the bass just like the spirit mentioned in the text. The oboe accompanies them with the embellished cantus firmus of the final chorale – one of Bach's famous theological riddles, although the congregation probably received copies of the printed text of this chorale.

In the following, string-accompanied recitative Bach momentously emphasises words like „melt“ and „to be just like the Father“ by *ariosi*. Bach portrays the Gospel words „For as ye judge, so will ye be judged also“ (Lk 6, 38) by an imitative setting: the instrumental bass follows the singing voice at a short, „measured“ distance. The ample scattering of the seed inspires him to use the entire „rich“ instrumentation. Of course, terms like „scatter“, „gladden“ and „eternity“ are plausibly portrayed.

After recitative no. 4, which Bach assigns to the bass („vox Christi“?), the text of the following aria concentrates on all the warnings from the Gospel. Bach's finesse here is to repeat the first line „This is the Christian art“ over and again like a refrain, which structures the piece and appeals emphatically, but also confirmatively, to the listener's conscience. Bach sublimates the final chorale with an obbligato violin part – a reminiscence of the old, then outdated five-voice texture, in which Bach had composed his cantatas up to Easter 1715?

*

Vex thyself, o spirit, not BWV 186

Composed for: 11 July 1723
Performed on: 7th Sunday after Trinity
Text: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), movements 1, 3, 5, 8 and 10. And unknown poet for movements 2, 4, 7 and 9. Movements 6 and 11: verses 12 and 11 of *Es ist das Heil uns kommen her* by Paul Speratus (1723).
Complete editions: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Only three weeks after the repeat performance of cantata BWV 185, Bach performed this cantata in Leipzig. It (BWV 186a) was also written in Weimar and had been performed there on the third Sunday in Advent of 1716; although one often reads that it was performed in Advent 1717, this is contradicted by the fact that Bach left Weimar after his release from prison on 2 December 1717, which was before this Sunday. The fact that the text was only printed in 1717, does not mean that Bach could not have known it a year earlier.
In Leipzig Bach needed no Advent cantatas, as Advent was a *tempus clausum*, where figural music was banned

from church service. So he could safely use this cantata, if he succeeded in reinterpreting it theologically for the 7th Sunday after Trinity with the help of newly composed recitatives and distinctive rewordings of the arias. Two chorale verses round off the now two parts of the chorale. However, with this cantata Bach gave up his ambitious project of not just writing new cantatas but also performing cantatas in two parts or even two whole cantatas before and after the sermon.

The Gospel reading on the 7th Sunday after Trinity was the feeding of the fourth thousand (Mark 8, 1-9). The libretto bears reference to it with contrasts such as lack and abundance, poverty and wealth: Jesus can satisfy the hunger prevailing among his people with his works of mercy. So it's not such a long way from the Advent belief in a Messiah born in poverty to these reflections.

The Weimar cantata consisted of an opening chorus, four successive arias and a final chorale. In Leipzig Bach added recitatives to the arias, with *arioso* free declamation, to give expressive emphasis to the text's conclusion, moral and consequence. And he added to the instrumentation and variety of the four arias. The bass aria, no. 3, is a continuo aria over an almost ostinato bass in triplet-laden three-quarter time. In tenor aria no. 5 an oboe da caccia was added in Weimar (the version of this recording); Bach later replaced it by an oboe and transposed violins. In aria no. 8 Bach added violins to the soprano. The violins and bass play striking figures, descending in triplets and rising again in leaps of an octave – an image for the Lord's „embrace" mentioned in the text? Finally, duet no. 10 is a kind of dance movement with a full cast of string and woodwind instruments. The inextricably intertwined singing voices symbolise the fact that no sadness can divide the soul from Jesus.

The cantata started with a finely detailed chorus. Its homophonic first line is recited like a motto, with contrapuntal, aria-like music following in the next lines. The instrumental opening and motto appear a second time in an abbreviated form, and even shorter for a third and final time. This creates a thrust that leads right into the heart of the cantata. The two musically identical chorales are also striking in that they are not four-part settings, but motetto-like arrangements with free cantus firmus sections over an independent instrumental setting.

*

Here look now all men to thee BWV 187

Composed for: 4 August 1726
Performed on: 7th Sunday after Trinity
Text: Duke Ernst Ludwig of Saxony-Meiningen (?), print Rudolstadt 1726. Movement 1: psalm 104, 27-28. Movement 4: Matth. 6, 31-32.
Complete editions: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

This cantata was composed for the same Sunday (and hence the same Gospel reading) as BWV 186. Bach wrote it in 1726 as part of his third Leipzig cycle, which he completed from the Sunday of Purification of the Blessed Virgin (2 February 1727) with cantatas of his Meiningen-based cousin Johann Ludwig Bach. This gradual reduction of Bach's output may have been due to his growing awareness of having already composed a respectable number of cantatas. His family situation may also have robbed him of some of his energy. Between 1723 and 1730 Anna Magdalena bore eight children, four of whom soon died thereafter.

Bach obviously appreciated the texts of his cousin's cantatas, as well, and for his own compositions he used texts from a 1726 Rudolstadt print edition by the same author, who Hans-Joachim Schulze assumes was the Duke of Meiningen. The first part of the cantata, introduced by a psalm (from the Old Testament) reinforces some reflections from the Gospel. The second, to be performed after the sermon, introduced by the *Vox Christi* and a verse from the (New Testament) sermon on the mount shows the benefits of happenings in the Bible for the life of each Christian.

The expansive opening chorus bears witness to Bach's fine art of combining the modern concerto found in the instrumental setting with traditional, motetto-like contrapuntal forms on a higher level. Heavenly food – or a programmatic junction of the Old and New Covenants? Alto aria no. 3 is of a rhapsodic relaxed nature, the soprano aria of the second part (no. 5) breathes the intimate, humble spirit of a prayer. The wish „Yield, ye sorrows" is a signal for Bach to conjure up a dance-like mood. After a string-accompanied recitative that conveys the security of God's love (Alfred Dürr), the two-verse chorale ends this magnificent cantata in lavish harmonies.

Cœur miséricordieux de l'amour éternel BWV 185

Création: le 14 juillet (?) 1715
Destination: pour le 4ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6 : strophe 1 du cantique „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" (Je crie vers toi, seigneur Jésus-Christ) de Johann Agricola (vers 1730)
Éditions complètes: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Les années que Bach passa à la cour de Saxe-Weimar, ne furent certes ni pauvres en développements décisifs ni en événements de première importance. Bach avait 23 ans lorsqu'il fut nommé en juin 1708 organiste et musicien de la chambre des deux ducs régents Wilhelm Ernst et Ernst Auguste. Le fait que, vers la fin de ce même XVIIIème siècle, la ville devint le centre de l'époque classique où Johann Wolfgang von Goethe déploya ses activités et où la renaissance Bach passa entièrement inaperçu, est une certaine ironie de l'histoire!

Tout d'abord, c'est à Weimar que la famille Bach s'agrandit : Wilhelm Friedemann (*1710) et Carl Philipp Emanuel (*1714) sont deux des six enfants qui y sont nés. Le père acquit dans cette ville une grande considération en tant que professeur et qu'expert pour l'orgue sans oublier bien sûr en tant que musicien virtuose. La célèbre compétition avec Louis Marchand eut lieu à Dresde vers la fin de cette période de la vie de Bach. Le Français se déroba à ce concours musical en prenant la fuite „avec la rapide voiture de poste". Ensuite, Bach participa peut-être encore à la Fête du bicentenaire de la Réformation le 31 octobre 1717. Les manques d'égards vis à vis de sa personne et, comme Malcolm Boyd le décrivit de manière convaincante (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, p. 63 et suivantes), le rôle malheureux qu'il joua dans les relations tendues entre les deux ducs avaient poussé Bach, depuis longtemps, à demander son congé pour se rendre à la cour de Köthen. Après un emprisonnement d'un mois, du 6 novembre au 2 décembre 1717, son congé lui fut signifié „en même temps que sa disgrâce déclarée".

C'est à Weimar que Bach écrivit une série d'œuvres pour orgue importantes, parmi lesquelles compte l'Orgelbüchlein (cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 94). C'est à Weimar que furent créées les Suites anglaises BWV 806-811 (Vol. 113) le premier cycle des chefs-d'œuvre sur clavier. Bach écrivit à Weimar sa première cantate „profane", la Cantate de la chasse BWV 208 pour la cour de Weißenfels liée d'amitié avec celle de Weimar (Vol. 65). Et il y fut chargé de composer régulièrement des cantates d'église lors de sa nomination aux fonctions de maître de concert, le 2 mars 1714. C'est Bach qui se donna ce but alors qu'il n'avait pu l'atteindre auparavant à Mühlhausen; il quitta d'ailleurs son poste pour cette raison. Au moins 22 cantates, à commencer par „Roi du ciel, sois le bienvenu" BWV 182 (Vol. 55), furent créées à Weimar.

L'événement primordial à placer avant tous les autres dans la vie de Bach et dans sa musique fut sa prise de contact avec le concerto de type italien. C'est également à Weimar qu'il prit connaissance de ce nouveau type. Le Prince Johann Ernst rapporta dans sa résidence en 1713 des notations imprimées, trouvées au cours d'un voyage culturel à Utrecht et à Amsterdam. De nombreuses adaptations pour orgue et clavecin (Vol. 95 et 111) sont les premier pas que Bach réalisa pour s'adapter à cet art. Le prince qui était lui-même un musicien talentueux, tomba malade peu de temps après, dut se rendre en cure et mourut le 1er août 1715 à Francfort sur le Main. Le deuil qui se dut de respecter dura deux mois, pendant lesquels il était interdit d'exécuter toute musique, mais après cette pha-

se, Bach ne sembla pas avoir vraiment repris sa production de cantates à Weimar. La cantate ci-présente serait donc la dernière que Bach composa tout en sachant acquis l'attention suprême de la cour – considéré à la rétrospective, ce moment marqua un tournant dans la vie de Bach.

Comme la plupart des cantates de Weimar, ce morceau n'a qu'un effectif restreint et comme pour la plupart des cantates, Bach reprit plus tard ce morceau pour l'exécuter à Leipzig. Il se jeta alors avec véhémence sur la „musique d'église régulière" en composant quelques œuvres, dimanche après dimanche. Afin de pouvoir assumer cette tâche, il eut au début recours à d'anciennes cantates – BWV 185 est, après BWV 21 (Vol. 7), la deuxième cantate de ce type. On a constaté qu'il l'exécuta une nouvelle fois en 1746 ou en 1747. Lors des exécutions à Leipzig, il remplaça le hautbois du duo introductif par un instrument à vent en cuivre et octavia le continuo de l'air n° 5 en utilisant l'ensemble des instruments à cordes – ce qui permit de renforcer la tonalité de l'appareil, ce qui fut aussi nécessaire pour surmonter les espaces incomparablement plus vastes qu'il rencontra dans l'église.

La cantate commence sans cette préparation instrumentale que Bach plaçait souvent au début de ses cantates sous forme de sinfonie. Le motif du continuo anticipe sur la mélodie des premiers vers du choral final ; les trilles tapageuses jouent moins le rôle d'ornements que de représentations émotionnelles soulignant ce dont il est question dans le texte. Le soprano reprend ce motif alors que la basse continue s'élève vers les hauteurs en contrepoint comme si les deux lignes se rapprochant voulaient symboliser „l'amour éternel". L'émotion citée dans le texte se retrouve également ensuite dans les chaînes de croches aux ébats inlassables de la basse, le hautbois jouant là-dessus le cantus firmus ornemental du choral final – une de ces devinettes théologiques célèbres que l'on peut nommer ainsi même si l'auditeur avait la possibilité de lire le texte de ce choral.

Dans le récitatif suivant, accompagné des cordes, Bach souligne les paroles telles „Zerfließt" (Fondez) et „dem Vater gleich zu werden" (À devenir semblables au Père) en *ariosi*. Bach illustre la parole de l'Évangile „Car vous serez mesurés à l'aune de votre propre mesure" (Luc 6, 38) en composant une phrase en imitation: la basse instrumentale suit la voix chantée à courtes distances, „bien mesurées". Les riches semailles inspirèrent Bach à l'emploi de l'ensemble „enrichi" de l'effectif instrumental. Bien sûr, des termes tels „ausstreuen" (semer), „erfreuen" (jouisses) et „Ewigkeit" (éternité) sont également illustrés avec toute la clarté nécessaire.

Après le récitatif n° 4 que Bach confie à la voix de basse („vox Christi"?), le texte de l'air suivant se concentre sur toutes les exhortations dont il est question dans l'Évangile. Bach utilise ici un procédé intéressant qui consiste à faire répéter le premier vers „Das ist der Christen Kunst" (Telle est la règle de vie du chrétien) comme une devise structurant la section et faisant appel à la conscience des fidèles avec insistance mais aussi dans la consécration renforçant les auditeurs dans la grâce. Bach relève le choral final d'une voix de violon obligée – souvenir de l'ancienne structure en cinq parties, à présent surmontée suivant laquelle Bach avait composé ses cantates jusqu'aux Pâques 1715?

*

Ne sois pas contrariée, ô mon âme BWV 186

Création: le 11 juillet 1723
Destination: pour le 7ème dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), mouvements 1, 3, 5, 8 et 10. Librettiste des mouvements 2, 4, 7 et 9 inconnu. Mouvements 6 et 11 : strophes 12 et 11 du lied „Es ist das Heil uns kommen her“ (Le Salut est venu à nous) de Paul Speratus (1723).
Éditions complètes: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Trois semaines seulement après la reprise de la cantate BWV 185, Bach mit la cantate ci-présente au programme. Elle aussi est issue de l'époque de Weimar. On l'y entendit (BWV 186a) au cours du service religieux du troisième dimanche de l'Avent 1716 ; le fait que Bach aura quitté Weimar dès sa sortie de prison, le 2 décembre 1717, donc avant le troisième dimanche de l'Avent 1717, contredit l'hypothèse souvent entendue, supposant que cette cantate ait été exécutée une année plus tard. Le fait que le texte ne fut imprimé qu'en 1717, ne signifie pas que Bach n'avait pas pu la présenter une année auparavant.

À Leipzig, Bach n'eut pas besoin de cantates de l'Avent, car durant cette période de l'année liturgique, considérée comme „tempus clausus“, on ne jouait pas de musique figurée au cours du service religieux. Ainsi il put avoir recours sans hésiter à cette cantate pour autant qu'il réussit à adapter le message théologique de ce morceau au 7ème dimanche après la Trinité en recomposant les récitatifs et en procédant à des remaniements importants dans les airs. Désormais, deux strophes choral clôturent les deux parties de la cantate – néanmoins Bach abandonna avec cette cantate son projet ambitionné qui consistait à encadrer le sermon non seulement de nouvelles cantates mais aussi de cantates en deux parties ou même de deux cantates entières.

Le 7ème dimanche après la Trinité, on lisait l'Évangile de la multiplication des pains pour la foule de quatre mille personnes (Marc 8, 1-9). Le texte de la cantate s'y réfère en thématisant le contraste entre le besoin et le superflu, la pauvreté et la richesse : Jésus est en mesure de satisfaire pleinement la faim qui règne chez les hommes grâce à ses œuvres de grâce. Le chemin que parcourt la foi de l'Avent, du Messie né dans la pauvreté jusqu'à cette pensée, n'est pas trop pénible.

La cantate datant de Weimar se composait d'un chœur d'introduction, de quatre airs qui se suivaient les uns les autres et d'un choral final. À Leipzig, Bach inséra des récitatifs devant chaque air. À la fin de ces récitatifs, il fit couler la déclamation libre en *arioso* afin de souligner de manière expressive la conclusion du texte, sa moral et les conséquences qui en découlent. Par contre, il renforça les quatre airs par l'effectif et la variété de leurs caractères. L'air de basse n° 3, un air de continuo sur une basse presque obstinée en mesures à 3/4 en triolets, est parcimonieux. À Weimar, un hautbois da caccia vient s'ajouter à l'effectif dans l'air du ténor n° 5 (le morceau est enregistré ici dans cette version) ; Bach le remplaça plus tard par un hautbois et des violons octaviant. Dans l'air n° 8, les violons viennent flanquer le soprano. Ces violons ainsi que la basse jouent en figurations spectaculaires qui descendent en triples accords et repartent vers les hauteurs en saut d'octave – une image de „l'étreinte“ du Seigneur dont il est question dans le texte ? Finalement le duo n° 10 est une sorte de mouvement dansant accompagné par l'ensemble de l'orchestre, des instruments à vent en bois et des cordes. Les voix chantées, s'enchaînant indéfiniment les unes aux autres, symbolisent l'image retrouvée dans le texte qu'aucune souffrance ne saura séparer l'âme de Jésus.

Un chœur organisé en petites parties était la section introductive de la cantate. Bach fait interpréter le premier vers en homophonie, telle une devise, puis les vers suivants sont pris en main par des passages en contrepoint et en arias. L'introduction instrumentale et la devise réapparaissent une deuxième fois sous une forme écourtée et une troisième fois encore en fin de cantate. Ainsi Bach produisit un effet pressant qui mène au cœur de la cantate. Remarquables sont également les deux chorals identiques au niveau musical – pas de mouvements à quatre voix mais des arrangements rappelant le motet avec des attaques du cantus firmus sur une phrase instrumentale autonome.

*

Ils attendent tous de toi BWV 187

Création: le 4 août 1726
Destination: pour le 7ème dimanche après la Trinité
Texte: Herzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen (?), Impression Rudolstadt 1726. Mouvement 1: Psaume 104, 27-28. Mouvement 4 : Matthieu 6, 31-32.
Éditions complètes: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

La cantate ci-présente fut composée pour le même dimanche (donc également sur le même Évangile) que la BWV 186. Elle fut créée en 1726 dans le cadre du troisième cycle de Leipzig que Bach compléta, à partir du dimanche de la Purification de Marie (2 février 1727), par des cantates de son cousin de Meiningen, Johann Ludwig Bach. Le fait que Bach réduisit peu à peu sa propre production, semble provenir de ce que Bach se rendait de plus en plus compte qu'il avait déjà composé un nombre considérable de cantates. Sa situation familiale pourrait aussi avoir contribué à un certain épuisement: entre 1723 et 1730, Anna Magdalena mit huit enfants au monde dont quatre moururent très tôt.

Bach semblait apprécier les cantates de son cousin également en raison de leurs librettos; en tout cas, il eut recours pour ses propres morceaux aux textes du même librettiste imprimés en 1726 à Rudolstadt; Hans-Joachim Schulze suppose que le librettiste était le duc de Meiningen. La première partie de cette cantate, introduite par une parole tirée d'un Psaume (de l'Ancien Testament donc) approfondit certaines pensées de l'Évangile. La deuxième partie, à jouer après le sermon, introduite par la „vox Christi" et un vers tiré du Sermon sur la montagne (du Nouveau Testament donc) indique l'utilité des événements bibliques dans la vie de chaque chrétien.

Le large chœur introductif est un magnifique témoignage de l'art de Bach qui consiste à relier à des niveaux plus élevés, dans la phrase instrumentale, la forme du concerto moderne à cette époque aux formes traditionnelles du contrepoint et du motet. S'agit-il des nourritures célestes – ou l'imbrication programmatique de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance ? L'air d'alto n° 3 prend la forme d'un hymne léger, l'air du soprano de la deuxième partie (n° 5) respire l'esprit intime et soumis d'une prière. Bach comprend le vœu exprimé „Weicht, ihr Sorgen" (Éloignez-vous, soucis) comme signal et fait battre un ton dansant. Après un récitatif accompagné des cordes et enveloppé dans l'amour de Dieu protecteur (Alfred Dürr), le choral composé de deux strophes clôture cette magnifique cantate en opulentes harmonies.

Misericordioso corazón de amor eterno BWV 185

Génesis: para el 14 de julio (?) de 1715
Destino: IV domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Salomon Franck 1715. Sexto movimiento: 1ª estrofa del cántico „A ti clamo, Señor Jesucristo" de Johann Agricola (en torno a 1730)
Ediciones completas: BG 37: 103 – NBA I/17.1: 3

Los años en que Bach desarrolló su actividad en la corte de Sajonia-Weimar no fueron ciertamente parcos en acontecimientos notables ni en avances decisivos. Bach tenía veintitrés años cuando en junio de 1708 fue nombrado organista y músico de cámara de los dos duques gobernantes Wilhelm Ernst y Ernst August. El que a finales del siglo XVIII la ciudad progresara hasta convertirse en centro de la cultura clásica alemana en combinación con la actividad de Johann Wolfgang von Goethe, y el que para Weimar pasara totalmente desaprovechado el renacimiento de Bach, constituye un extremo sorprendente de la historia de la cultura.

En Weimar creció primeramente la familia de Bach: Wilhelm Friedemann (*1710) y Carl Philipp Emanuel (*1714) son dos de los seis hijos que allí nacieron. El padre se ganó un gran prestigio como maestro y experto organista sin olvidar su faceta de músico virtuoso. Hacia el término de esta etapa de su vida tuvo lugar en Dresde la famosa controversia con Louis Marchand, quien se sustrajo a la misma con aquella evasiva del „puesto venido a menos". Posteriormente Bach ejerció su actividad probablemente con motivo de la celebración del segundo centenario de la Reforma el 31 de octubre de 1717. La depreciación de su persona y un desafortunado papel – como brillantemente ha descrito Malcolm Boyd (Johann Sebastian Bach, Kassel 1992, pág.. 63 ss.) – en la tensa relación entre ambos duques, impulsaban desde hacía tiempo a Bach a renunciar a su puesto para pasar la corte de Köthen. Después de sufrir un arresto de un mes de duración, desde el 6 de noviembre hasta el 2 de diciembre de 1717, fue despedido del servicio con claras muestras de desagrado.

En Weimar escribió Bach una serie de obras importantes para órgano entre las que se encuentra el Pequeño álbum para órgano (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 94). En Weimar tuvo su origen, con las Suites inglesas BWV 806-811 (vol. 113), el primer ciclo de obras maestras para piano. Bach escribió en Weimar su primera cantata „profana", la cantata de la caza BWV 208 para la corte amiga de Weißenfels (vol. 65). Y, en combinación con su nombramiento de Director de orquesta, expedido el 2 de marzo de 1714, recibió el encargo de componer periódicamente cantatas religiosas. Bach se había propuesto este objetivo después de no haberlo podido alcanzar en Mühlhausen, por lo que hubo de renunciar al puesto que allí desempeñaba. Como mínimo se elevan a veintidós las cantatas que tuvieron su origen en Weimar empezando por la titulada „Bienvenido seas, Rey del cielo" BWV 182 (vol. 55).

El mayor acontecimiento para Bach y para su música fue probablemente el hecho de descubrir el concierto de estilo italiano. También este primer contacto tuvo lugar en Weimar. El príncipe Johann Ernst trajo en 1713 a la ciudad de su residencia un cierto número de impresiones de partituras al volver de un viaje de estudios que había realizado a Utrecht y a Amsterdam. Numerosas transcripciones para órgano y clavicémbalo (vol. 95 y 111) representan un primer paso de Bach en su trayectoria orientada a la adaptación de este arte. El príncipe, que a su vez era un músico bien dotado, enfermó poco más tarde y,

tras encomendarse a un tratamiento curativo, falleció el 1 de agosto de 1715 en Francfort del Meno. El duelo nacional de dos meses de duración vetó cualquier forma de representación musical y parece que incluso posteriormente perdería el ritmo de Weimar la creación de cantatas de Bach. De ahí que la presente cantata pudiera considerarse como la última que compuso Bach con conciencia de máxima adhesión a la corte, lo que significa que contemplada con visión retrospectiva representa un punto de inflexión en la vida de Bach.

Igual que la mayoría de las cantatas de Weimar, esta pieza solo aparece con escasa cobertura y, también como ocurre en la mayoría de las cantatas de Weimar, también esta pieza fue reinterpretada posteriormente por Bach en Leipzig. Aquí en un principio se precipitó vehementemente sobre la „música religiosa reglada“ en el sentido de interpretar un domingo tras otro sus propias obras. Para superar de una vez esta carga, recurrió inicialmente a cantatas más antiguas – BWV 185 es después de BWV 21 (vol. 7) la segunda cantata de este tipo. Otra interpretación de la misma cantata queda documentada en los tardíos años 1746 ó 1747. En las interpretaciones realizadas en Leipzig sustituyó el oboe del dueto introductorio por un instrumento de metal y acompañó de octavas el continuo del aria número 5 utilizando todo el aparato de instrumentos de cuerda, medidas éstas que se orientaban a reforzar acústicamente el aparato según exigía quizá el dominio de unos espacios incomparablemente mayores como son los de la iglesia.

La cantata comienza sin la menor univocidad instrumental como la que Bach solía anteponer a sus cantatas en forma de sinfonía. El motivo del continuo anticipa la melodía de la primera línea del coral del cierre. Los llamativos trinos tienen menos carácter de adorno y parecen representar la inquietud a la que hace referencia después el texto. La voz de soprano adopta este motivo mientras que el bajo de continuo tiende hacia arriba a modo de contrapunto como si la aproximación de ambas líneas simbolizara el “amor eterno“. El movimiento, tal como se indica en el texto, aparece igualmente a continuación en incansables cadenas de corcheas del bajo. Además, el oboe interpreta el engalanado cantus firmus del coral final, lo que constituye uno de los famosos enigmas teológicos, aún en el caso de que el oyente tenga a la vista el texto impreso de este coral.

En el siguiente recitativo acompañado de instrumentos de cuerda, subraya significativamente Bach expresiones como „fundiros“ y „ser iguales que el Padre“ a base de *ariosos*. La frase evangélica „Pues así como midáis, medidos seréis“ (Lc. 6, 38) es presentada por Bach en un movimiento imitativo: el bajo instrumental sigue a la voz cantada a corta distancia “medida”. La copiosa diseminación de simiente le inspira para servirse de toda la exuberancia del instrumental. Evidentemente conceptos como “sembrar abundantemente”, “alegrarse” y “eternidad” se representan con efecto retardado.

Después del recitativo número 4 que Bach asigna al bajo („Vox Christi“?), se concentra en el aria siguiente el texto en todas las advertencias a las que se refiere el Evangelio. El toque maestro de Bach consiste en repetir constantemente a modo de estribillo el primer verso „Este es el modo de los cristianos“, integrando así la pieza y expresándola intensa aunque también sólidamente en la conciencia del oyente. Bach exalta el coral final con una voz de violín obligada, lo que tal vez represente una reminiscencia de la antigua y ya superada composición a cinco voces en la que Bach escribió sus cantatas hasta la Pascua de 1715.

No te turbes, oh, alma mía BWV 186

Génesis: para el 11 de julio de 1723
Destino: VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Salomon Franck 1717 (BWV 186a), movimientos 1, 3, 5, 8 y 10. Además, poeta desconocido para los movimientos 2, 4, 7 y 9. Movimientos 6 y 11: estrofas 12 y 11 del cántico „Nos ha venido la salvación“ de Paul Speratus (1723).
Ediciones completas: BG 37: 121 – NBA I/18: 17

Solo a las tres semanas de volver a interpretarse la cantata BWV 185, incluyó Bach esta otra en el programa de Leipzig. También ella tiene su origen en Weimar. Fue allí donde sonó (BWV 186a) el III domingo de Adviento de 1716; contra la suposición que frecuentemente podemos leer de su interpretación en Adviento de 1717, se opone la circunstancia de que Bach habría abandonado Weimar inmediatamente después de haber cumplido el arresto el día 2 de diciembre de 1717 y por lo tanto antes de ese domingo. El hecho de que no se imprimiese el texto hasta 1717 no significa que Bach no hubiera podido tenerlo ante sí el año precedente.

En Leipzig no necesitaba Bach cantatas de Adviento, ya que este tiempo litúrgico, „tempus clausum“, no se interpretaba en el servicio religioso ninguna música figurativa. Por ello pudo recurrir sin problemas a esta cantata en la medida en que fue capaz de dar otro significado teológico a la pieza aplicándola al VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad con ayuda de recitativos de nuevo cuño y con refundiciones marcadas en las arias. Finalmente hay dos estrofas corales que ponen fin a las dos partes de la cantata, con la cual Bach renunciaría en todo caso al ambicioso proyecto de interpretar en torno a la homilía no solo nuevas cantatas, sino también cantatas de dos piezas o incluso dos cantatas completas.

El VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad se leía el Evangelio de la multiplicación de los panes y los peces (Mc. 8, 1-9). El texto de la cantata hace referencia a la contraposición entre penuria y abundancia, pobreza y riqueza: el hambre que impera entre los seres humanos puede saciarlo Jesús con sus obras de gracia. Porque no hay grandes obstáculos en el recorrido hasta este pensamiento desde la fe de Adviento en el Mesías que nace en medio de la pobreza.

La cantata de Weimar constaba de un coro de entrada, cuatro arias subsiguientes y un coral de conclusión. En Leipzig intercaló Bach un recitativo delante de cada una de las arias. Al final funde la correspondiente declamación libre en formas de *arioso* para subrayar con expresividad la Conclusio del texto, su moraleja y su consecuencia. En cambio, incrementó las cuatro arias con la cobertura y la alternancia de su carácter. Resulta escaso el aria de bajo número 3, un aria de continuo sobre un bajo casi ostinato en compás de $^{3}/_{4}$ a base de tresillos. En el aria de tenor número 5 se añadía en Weimar un oboe da caccia (en esta versión queda reflejada aquí la pieza); posteriormente lo sustituiría Bach por el oboe y los violines que hacen la octava. En el aria número 8 aparecen los violines acompañando al soprano. Tanto ellos como el bajo interpretan llamativas figuras que suben y bajan en trío con intervalos de octava... lo que tal vez representa una figuración del „abrazo“ del Señor que menciona el texto. El dueto número 10 constituye por último una especia de movimiento de danza perfectamente cubierto con instrumentos de aire de madera y de cuerda. Las voces cantoras, inseparablemente encadenadas entre sí, vienen a simbolizar que el dolor no puede apartarse del alma de Jesús.

Esta cantata se iniciaba con un coro de escasa articulación. Bach hace que se interprete el primer verso en versión homófona y a modo de estribillo, para asumir a continuación los pasajes contrapuntuales y a modo de aria que caracterizan a los versos siguientes. La introducción instrumental y la divisa aparecen de manera abreviada por segunda vez y por tercera al final con mayor escasez todavía. Así se genera una impresión arrolladora que nos introduce en el corazón de la cantata. También son dignos de tenerse en cuenta los dos corales musicalmente idénticos, sin movimientos a cuatro voces, porque representan transcripciones de estilo de motete con inserciones libres de cantus firmus a través de un movimiento instrumental conducido con autonomía.

*

Todos esperan de Ti BWV 187

Génesis: para el 4 de agosto de 1726
Destino: VII domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Duque Ernst Ludwig de Sajonia-Meiningen (?), impresión Rudolfstadt 1726. Primer movimiento: salmo 104, 27-28. Cuarto movimiento: Mt. 6, 31-32.
Ediciones completas: BG 37: 157 – NBA I/18: 93

La presente cantata se compuso para el mismo domingo (y con referencia por tanto al mismo Evangelio) que en el caso de BWV 186. Tuvo su origen en 1726 en el marco del tercer curso de Leipzig que Bach completó a partir del domingo de la Purificación de María (2 de febrero de 1727) con cantatas tomadas de su primo de Meiningen Johann Ludwig Bach. El hecho de que Bach recurriera gradualmente a su propia producción puede indagarse a partir de la creciente toma de conciencia de haber escrito ya un número considerable de cantatas. También la situación familiar pudo haber contribuido a consumir su energía, ya que entre 1723 y 1730 Anna Magdalena trajo al mundo ocho hijos, cuatro de los cuales fallecieron muy pronto.

Es evidente que Bach valoraba las cantatas de su primo también por sus textos y en todo caso recurrió en sus propias piezas a los textos del mismo poeta que se imprimieron en Rudolstadt en 1726 y cuyo autor cree identificar Hans-Joachim Schulze en el Duque de Meiningen. La primera parte de la cantata, introducida por una frase (veterotestamentaria) de los Salmos, profundiza en algunas ideas del Evangelio. La segunda, que había de interpretarse después de la homilía, precedida por la „Vox Christi“ y en un versículo del Sermón (neotestamentario) de la Montaña, pone de relieve la utilidad del acontecimiento bíblico para la vida de cada cristiano.

El envolvente coro de entrada es un grandioso testimonio del arte de Bach consistente en combinar el concierto moderno actualizado en el movimiento instrumental, con las formas tradicionales y contrapuntuales del motete a un nivel superior. ¿Alimento celestial o concatenación programática de la antigua y la nueva Alianza? El aria de contralto número 3 tiene el carácter desenvuelto de un himno, mientras que el aria de soprano de la segunda parte (número 5) respira el espíritu humilde y recoleto de una oración. El anhelo que se expresa en las palabras „Apártense preocupaciones“ es para Bach la señal de entonar notas de danza. Después de un recitativo acompañado de instrumentos de cuerda, que transmite intimidad en el amor de Dios (Alfred Dürr), aparece un coral de dos estrofas que pone punto final a esta magnífica cantata con exuberante armonía.

Vol. 57

Kantaten • Cantatas

BWV 188, 190-192

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 190, 192), Sonopress Tontechnik Gütersloh (BWV 191), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 188)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Wolfram Wehnert (BWV 191)

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 188: Juni/Oktober 1983. BWV 190: Dezember 1977/Januar 1978. BWV 191: Februar/Mai 1971.
BWV 192: Januar/Februar 1974.

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: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre, Elsa Bittner, Raúl Neumann

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ich habe meine Zuversicht *BWV 188 (23'46)*

I have now all my confidence • J'ai mis ma confiance • He puesto mi confianza

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Aldo Baldin – tenore • Walter Heldwein – basso • Martha Schuster (No. 1), Hans-Joachim Erhard (No. 4) – Organo obligato • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe • Dietmar Keller – Oboe da caccia • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Michael Behringer – Cembalo

Singet dem Herrn ein neues Lied *BWV 190 (17'58)*

Sing ye the Lord a new refrain • Chantez à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique • Cantad al Señor una nueva canción

Helen Watts – alto • Kurt Equiluz – tenore • Niklaus Tüller – basso • Hans Wolf, Walter Schetsche, Rainer Kuch – Tromba • Karl Schad – Timpani • Allan Vogel, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller – Oboe • Günther Passin – Oboe d'amore • Paul Gerhard Leihenseder – Fagotto • Hans Häublein – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Gloria in excelsis Deo *BWV 191 (16'40)*

Nobuko Gamo-Yamamoto – soprano • Adalbert Kraus – tenore • Hermann Sauter, Eugen Mayer, Heiner Schatz – Tromba • Karl Schad – Timpani • Peter-Lukas Graf, Heidi Indermühle – Flauto • Otto Winter, Adolf Meidhof – Oboe • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Nun danket alle Gott *BWV 192 (14'49)*

Now thank ye all our God • Rendez à présent tous grâces à Dieu • Agradeced todos a Dios

Helen Donath – soprano • Niklaus Tüller – basso • Martin Wendel, Sibylle Keller-Sanwald – Flauto • Günther Passin, Thomas Schwarz – Oboe • Klaus Thunemann, Hermann Herder – Fagotto • Jürgen Wolf – Violoncello • Thomas Lom – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 188)

HELMUTH RILLING

BWV 188 **„Ich habe meine Zuversicht“** 23:46

No. 1.	Sinfonia		1	7:39
	Organo concertato; Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2.	Aria (T):	Ich habe meine Zuversicht	2	6:17
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Recitativo (B):	Gott meint es gut mit jedermann	3	2:16
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Aria (A):	Unerforschlich ist die Weise	4	5:37
	Organo concertato; Violoncello, Cembalo			
No. 5.	Recitativo (S):	Die Macht der Welt verlieret sich	5	0:57
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6.	Choral:	Auf meinen lieben Gott	6	1:00
	Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 190 **„Singet dem Herrn ein neues Lied“** 17:58

No. 1.	Coro	Singet dem Herrn ein neues Lied	7	5:21
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Choral e Recitativo (B, T, A):	Herr Gott, dich loben wir	8	1:47
	Oboe I+II, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo			
No. 3.	Aria (A):	Lobe, Zion, deinen Gott	9	3:11
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Recitativo (B):	Es wünsche sich die Welt	10	1:28
	Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 5.	Duetto (T, B):	Jesus soll mein alles sein	11	2:57
	Oboe d’amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 6.	Recitativo (T):	Nun, Jesus, gebe	12	1:23
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 7.	Choral:	Laß uns das Jahr vollbringen	13	1:51
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 191 **„Gloria in excelsis Deo“** 16:40

No. 1.	Coro:	Gloria in excelsis Deo	14	6:40
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Duetto (S, T):	Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto	15	5:34
	Flauto I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Coro:	Sicut erat in principio	16	4:26
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			

BWV 192 **„Nun danket alle Gott“** 14:49

No. 1.	Coro (Versus 1):	Nun danket alle Gott	17	6:56
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Duetto S, B (Versus 2):	Der ewig reiche Gott	18	3:47
	Flauto I, Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Coro (Versus 3):	Lob, Ehr und Preis sei Gott	19	4:06
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 188, 189-192: 73:13

BWV 188

1. Sinfonia

2. Aria

Ich habe meine Zuversicht
Auf den getreuen Gott gericht',
Da ruhet meine Hoffnung feste.
Wenn alles bricht, wenn alles fällt,
Wenn niemand Treu und Glauben hält,
So ist doch Gott der allerbeste.

3. Recitativo

Gott meint es gut mit jedermann,
Auch in den allergrößten Nöten.
Verbirget er gleich seine Liebe,
So denkt sein Herz doch heimlich dran,
Das kann er niemals nicht entziehn;
Und wollte mich der Herr auch töten,
So hoff ich doch auf ihn.
Denn sein erzürntes Angesicht
Ist anders nicht
Als eine Wolke trübe,
Sie hindert nur den Sonnenschein,
Damit durch einen sanften Regen
Der Himmelssegen
Um so viel reicher möge sein.
Der Herr verwandelt sich in einen grausamen,
Um desto tröstlicher zu scheinen;
Er will, er kanns nicht böse meinen.
Drum laß ich ihn nicht, er segne mich denn.

1. Sinfonia 1

2. Aria 2

I have now all my confidence
To the faithful God assigned
Where rests my expectation firmly.
When all shall break, when all shall fail,
When no one faith and word shall keep,
E'en so is God surpassing gracious.

3. Recitative 3

God meaneth well for ev'ryone,
E'en midst the very worst of trouble.
Though he awhile his love concealeth,
His heart for us in secret cares,
This can he nevermore withdraw:
And even if the Lord would slay me,
My hope shall rest in him.
Because his angered countenance
Is nothing but
A cloud which casts a shadow;
It only holds the sunlight back,
So that with help of gentle showers
The heav'nly blessing
Then that much richer might become.
The Lord transforms himself into a wrathful God
To make his comfort seem that stronger;
He would, he could not wish us evil.
I'll not let him go, until he me bless.

1. Sinfonie

2. Air

J'ai mis ma confiance
Dans le Dieu fidèle
En qui repose mon ferme espoir.
Lorsque tout se brise, lorsque tout s'écroule,
Alors que nul ne tient ni serment ni parole,
Dieu est le meilleur de tous.

3. Récitatif

Dieu fait preuve de bienveillance envers tout un chacun,
Même dans la plus grande détresse.
Bien qu'il dissimule son amour,
Son cœur pense en secret
Qu'il ne saurait jamais nous priver;
Et même si le Seigneur voulait me tuer,
J'espérerai quand même en lui.
Car son visage courroucé
N'est rien d'autre
Qu'un sombre nuage,
Il n'empêche que le soleil de briller
Afin que, grâce à une douce averse,
La manne céleste
Soit encore plus abondante.
Le Seigneur ne se transforme en un être cruel
Que pour paraître encore plus consolateur;
Il ne veut, il ne peut pas vouloir le mal.
C'est pourquoi je ne te laisserai point aller, que tu ne
m'aies béni.

1. Sinfonía

2. Aria

He puesto mi confianza
En el Dios fiel,
Allí descansa firmemente mi esperanza.
Cuando todo se quiebre, cuando todo caiga,
Cuando nadie conserve lealtad y fe,
Aún será Dios lo mejor.

3. Aria

Dios desea el bien de cada uno,
Aún en las mayores aflicciones.
Aunque nos oculte su amor,
Su corazón piensa en secreto,
Que de él no nos puede privar;
Y aunque el Señor quisiera matarme,
Seguiré confiando en Él.
Pues su rostro iracundo
No es más
Que una nube sombría
Que sólo oculta el brillo del sol,
Para que a través de una suave lluvia
La bendición celestial
Ilegue a ser tanto más rica.
El Señor se vuelve cruel,
Para poder aparecer más consolador;
No quiere, no puede ser mal intencionado.
Por eso no lo dejaré, hasta que me bendiga.

4. Aria

Unerforschlich ist die Weise,
Wie der Herr die Seinen führt.
Selber unser Kreuz und Pein
Muß zu unserm Besten sein
Und zu seines Namens Preise.

5. Recitativo

Die Macht der Welt verlieret sich.
Wer kann auf Stand und Hoheit bauen?
Gott aber bleibet ewiglich,
Wohl allen, die auf ihn vertrauen!

6. Choral

Auf meinen lieben Gott
Trau ich in Angst und Not;
Er kann mich allzeit retten
Aus Trübsal, Angst und Nöten;
Mein Unglück kann er wenden,
Steht alls in seinen Händen.

BWV 190

1. Coro

Singet dem Herrn ein neues Lied; die Gemeine der Heiligen soll ihn loben! Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!

4. Aria 4

Not to fathom is the manner
In which God his people leads.
Even our own cross and pain
Must to our advantage be
And to bring his name great honor.

5. Recitative 5

The world's great might shall disappear
Who can depend on rank and honor?
But God abideth evermore;
Blest all those who in him are trusting!

6. Chorale 6

In my beloved God
I trust in fear and need;
He can me e'er deliver
From sadness, fear and trouble.
My sorrow can he alter,
For all rests in his hands now.

1. Chorus 7

Sing ye the Lord a new refrain! The assembly of saints should sing to him praises! Honor him with timbrels and dancing, honor him with strings and with piping!

4. Air

Insondable est la façon
Dont le Seigneur conduit les siens.
Même notre croix et nos peines
Sont pour notre bien
Et pour la glorification de son nom.

5. Récitatif

Le pouvoir du monde passe.
Qui peut bâtir sur le rang et la souveraineté?
Mais Dieu reste éternel;
Bienheureux ceux qui mettent leur confiance en lui!

6. Choral

En mon Dieu bien-aimé,
Je mets ma confiance dans la crainte et la détresse;
Il saura me sauver en tous temps
De l'affliction, de la crainte et des détresses;
Il sait transformer mon malheur en bonheur,
Tous les pouvoirs sont entre ses mains.

1. Chœur

Chantez à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique!
Les assemblées des fidèles doivent chanter ses louanges!
Louez-le avec le tambourin et avec des danses, louez-le
avec les instruments à cordes et le chalumeau !

4. Aria

Inescrutable es la manera,
Como el Señor conduce a los suyos.
Aún nuestra cruz y sufrimiento
Han de ser para nuestro bien
Y para alabanza de su Nombre.

5. Recitativo

El poder del mundo se pierde.
¿Quién podrá construir sobre rango y honor?
Dios, sin embargo, permanece eternamente;
¡Bienaventurados los que en Él confían!

6. Coral

En mi amado Dios confío
En la angustia y la necesidad;
Él puede salvarme en todo momento
De aflicciones, angustias y necesidades;
Él puede cambiar mi desdicha,
Todo está en Sus manos.

1. Coro

¡Cantad al Señor una nueva canción!
¡La comunidad de los santos alabarlo debe!
¡Alabadlo con timbales y danzas,
con instrumentos de cuerda y flautas!

Herr Gott, dich loben wir!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Herr Gott, wir danken dir!
Alleluja!

2. Choral e Recitativo

Herr Gott, dich loben wir!
Baß
Daß du mit diesem neuen Jahr
Uns neues Glück und neuen Segen schenkest
Und noch in Gnaden an uns denkest.
Herr Gott, wir danken dir,
Tenor
Daß deine Gütigkeit
In der vergangnen Zeit
Das ganze Land und unsre werte Stadt
Vor Teurung, Pestilenz und Krieg behütet hat.
Herr Gott, dich loben wir,
Alt
Denn deine Vatertreu
Hat noch kein Ende,
Sie wird bei uns noch alle Morgen neu.
Drum falten wir,
Barmherzger Gott, dafür
In Demut unsre Hände
Und sagen lebenslang
Mit Mund und Herzen Lob und Dank.
Herr Gott, wir danken dir!

3. Aria

Lobe, Zion, deinen Gott,
Lobe deinen Gott mit Freuden,

Lord God, we give thee praise!
All that which breath doth own, honor the Lord!
Lord God, we give thee thanks!
Alleluja!

2. Chorale and Recitative

Lord God, we give thee praise!
Bass
That thou with this newborn year
Us newfound joy and newborn blessing grantest
And still with favor on us thinkest.
Lord God, we give thee thanks,
Tenor
That thy great kindness
Throughout the time now past
Both all our land and our own city fair
From famine, pestilence and war protected hath.
Lord God, we give thee praise,
Alto
For thy paternal faith
Hath yet no limits,
Amidst us is it ev'ry morn renewed.
Thus do we fold,
O merciful God, for this
In humbleness our hands now
And say throughout our lives
With mouth and heart our praise and thanks.
Lord God, we give thee thanks!

3. Aria

Honor Zion, this thy God,
Honor this thy God with gladness,

Seigneur Dieu, nous te louons!
Tout ce qui respire loue l'Éternel!
Seigneur Dieu, nous te rendons grâces!
Alléluia!

2. Choral et Récitatif

Seigneur Dieu, nous te louons!
Basse
Que tu nous offres avec cette nouvelle année
Un nouveau bonheur et une nouvelle bénédiction
Et que tu penses à nous dans ta grâce.
Seigneur Dieu, nous te rendons grâces,
Ténor
Que ta bonté
Qui, dans les temps passés,
Le pays entier et notre chère cité
A protégé contre le renchérissement, la peste et la guerre.
Seigneur Dieu, nous te louons,
Alto
Car ta fidélité paternelle
Est infinie,
Elle se renouvelle pour nous chaque matin.
C'est pourquoi nous joignons nos mains,
Dieu miséricordieux, devant ce miracle
En toute humilité
Et nous louons et rendons grâces durant la vie entière
De nos bouches et de nos cœurs.
Seigneur Dieu, nous te rendons grâces!

3. Air

Loue, ô Sion, ton Dieu,
Loue ton Dieu dans la joie,

¡Señor Dios, a Ti Te alabamos!
¡Todo lo que tenga aliento al Señor alabe!
¡Señor Dios, a Ti Te damos gracias!
¡Aleluya!

2. Coral y recitativo

Señor Dios, a Ti Te alabamos!
Bajo
Para que en este Año Nuevo
Felicidad y bendiciones nos concedas
Y por Gracia en nosotros pienses.
Señor Dios, a Ti Te damos gracias,
Tenor
Porque Tu bondad
En la pasada temporada
Al país todo y a nuestra ciudad amada
De las luchas has protegido, de la pestilencia y la guerra.
Señor Dios, a Ti Te alabamos,
Alto
Pues que Tu fidelidad paternal
Ningún límite conoce,
Y cada mañana para nosotros se renueva.
Por eso juntamos,
Misericordioso Señor
Humildemente nuestras manos
Y toda la vida
De boca y corazón Te damos gracias y alabamos.
¡Señor Dios, a Ti Te damos gracias!

3. Aria

Alaba, Sión, a tu Dios,
Alaba a tu Señor con alegría,

Auf! erzähle dessen Ruhm,
Der in seinem Heiligtum
Fernerhin dich als dein Hirt
Will auf grüner Auen weiden.

Rise! And speak now of his fame,
Who within his holy shrine
As thy sheperd evermore
Shall to verdant pastures lead thee.

4. Recitativo

Es wünsche sich die Welt,
Was Fleisch und Blute wohlgefällt;
Nur eins, eins bitt ich von dem Herrn,

Dies eine hätt ich gern,
Daß Jesus, meine Freude,
Mein treuer Hirt, mein Trost und Heil
Und meiner Seelen bestes Teil,
Mich als ein Schäflein seiner Weide
Auch dieses Jahr mit seinem Schutz umfasse
Und nimmermehr aus seinen Armen lasse.
Sein guter Geist,
Der mir den Weg zum Leben weist,
Regier und führe mich auf ebner Bahn,
So fang ich dieses Jahr in Jesu Namen an.

4. Recitative 10

Now let the world desire
What flesh and blood with pleasure fills;
Just this, this ask I of the Lord,

Just this one thing I seek,
That Jesus, my true pleasure,
My sheperd true, my strength and health
And of my soul the fairest part,
Me as a lamb of his own pasture
Again this year within his care embrace now
And nevermore from his own arms release me.
His kindly will,
Which me the way of his life doth show,
Now rule and lead me on an even course,
And I shall this new year in Jesus' name begin.

5. Aria (Duetto T, B)

Jesus soll mein alles sein,
Jesus soll mein Anfang bleiben,
Jesus ist mein Freudenschein,
Jesu will ich mich verschreiben.
Jesus hilft mir durch sein Blut,
Jesus macht mein Ende gut.

5. Aria (duet T, B) 11

Jesus shall my all now be,
Jesus shall be my beginning,
Jesus is my sign of joy.
Jesus' care I would commit me.
Jesus helps me through his blood,
Jesus makes my ending good.

Allons! rapporte la gloire de celui
Qui dans sa sainteté,
Te laisse te repaître dans les verts pâturages
Restant pour toujours ton berger.

¡Arriba! Confiesa la Gloria
De Quien en Su santuario
De ti como Pastor tuyo
En los verdes prados cuida.

4. Récitatif

C'est ce que désire le monde entier,
Ce qui plaît à la chair et au sang;
Ce n'est qu'une seule et unique demande
que j'adresse au Seigneur,
Ce que j'aimerais bien est
Que Jésus, ma joie,
Mon fidSle berger, mon réconfort et mon salut
Et la meilleure part de mon âme,
Me protège cette année encore
Comme un agneau sur sa prairie
Et ne cesse plus jamais de m'étreindre dans ses bras.
Que son esprit bienveillant
Qui m'indique le chemin dans ma vie,
Me dirige et me conduise sur un chemin sans embûches,
Je commence ainsi cette année au nom de Jésus.

4. Recitativo

Desea el mundo
Cuanto la carne gusta;
Sólo una cosa al Señor pido,

Una cosa que bien querría,
Que Jesús, mi alegría,
Mi amado pastor, mi consuelo y salud
Y del alma mía la parte mejor
A mí como a corderillo de sus prados
También este año me proteja
Y de sus brazos no me deje.
Su buen Espíritu,
Que el camino de la vida me muestra,
Por lo llano me guíe y conduzca,
Y que este año en nombre de Jesús comience.

5. Air (duo T, B)

Que Jésus soit tout ce que je suis,
Que Jésus reste mon commencement,
Jésus est mon rayon de joie,
Je veux me vouer à Jésus.
Jésus est mon secours grâce à son sang,
Jésus agrémente ma fin.

5. Aria (dueto T, B)

Jesús mi todo ha de ser,
Jesús mi principio ha de permanecer,
Jesús mi alegría es,
A Jesús unirme quiero,
Jesús por su sangre me asiste,
Jesús mi fin en bien convierte.

6. Recitativo

Nun, Jesus gebe,
Daß mit dem neuen Jahr auch sein Gesalbter lebe;

Er segne beides, Stamm und Zweige,
Auf daß ihr Glück bis an die Wolken steige.
Es segne Jesus Kirch und Schul,
Er segne alle treue Lehrer,
Er segne seines Wortes Hörer;
Er segne Rat und Richterstuhl;
Er gieß auch über jedes Haus
In unsrer Stadt die Segensquellen aus;
Er gebe, daß aufs neu
Sich Fried und Treu
In unsern Grenzen küssen mögen.
So leben wir dies ganze Jahr im Segen.

6. Recitative

Now, Jesus grant me
That with the newborn year, e'en his anointed flourish;

May he bless both the trunk and branches,
So that their fortune to the clouds be rising.
May Jesus bless both church and school,
May he bless ev'ry faithful teacher,
May he bless those who hear his word;
May he bless council and the court;
May he pour, too, o'er ev'ry house
Within our town the springs of blessing forth;
May he grant that again
Both peace and trust
Within our borders kiss each other.
Thus live we shall throughout the year in blessing.

7. Choral

Laßt uns das Jahr vollbringen
Zu Lob dem Namen dein.
Daß wir demselben singen
In der Christen Gemein;
Wollst uns das Leben fristen
Durch dein allmächtig Hand,
Erhalt deine lieben Christen
Und unser Vaterland.
Dein Segen zu uns wende,
Gib Fried an allem Ende;
Gib unverfälscht im Lande
Dein seligmachend Wort.
Die Heuchler mach zuschanden
Hier und an allem Ort!

7. Chorale

Let us the year accomplish
For glory to thy name,
That we to it be singing
In Christian company;
Wouldst thou our life be sparing
Through thine almighty hand,
Keep, then, thy beloved Christians
And our own fatherland.
Thy blessing to us send now,
Give peace in ev'ry quater;
Give unalloyed this country
Thy grace-inspiring word.
To hypocrites bring ruin
Both here and ev'rywhere!

6. Récitatif

Que Jésus m'accorde à présent ces dons,
Que l'oint du Seigneur vive encore avec cette nouvelle année;
Il bénit le tronc et les branchages en même temps
Pour que leur bonheur monte jusqu'au ciel.
Il bénit l'église et l'école de Jésus,
Il bénit tous les maîtres fidèles,
Il bénit ceux qui écoutent sa Parole;
Il bénit le Conseil et la chaire du juge;
Il déverse aussi sur chaque maison
De notre cité des flots de bénédiction;
Il accorde que
La paix et la loyauté soient réunies
À nouveau à l'intérieur de nos frontières.
Nous vivrons ainsi dans la bénédiction toute l'année durant.

7. Choral

Fais que nous passions l'année
À louer ton nom,
Que nous le chantions de même
Dans la communauté des chrétiens.
Veuille prolonger notre vie
Par ta main puissante,
Garde tes chers chrétiens
Et notre patrie!
Accorde-nous ta bénédiction,
Donne la paix en tous lieux,
Donne ta parole dispensatrice de félicité
Sans falsification dans notre pays,
Anéantis les hypocrites
Ici et en tous lieux!

6. Recitativo

Jesús conceda ahora
Que con el Nuevo Año también su ungido viva;

Ambos bendiga, tronco y rama,
Que su alegría hasta las nubes se alce.
Bendiga Jesús la iglesia y la escuela,
Bendiga a todos los fieles maestros,
Bendiga a quienes su Palabra escuchan;
Bendiga al conceso y a la sede del juez;
Derrame en toda casa
De nuestra ciudad Su Gracia.
Concédanos que nuevamente
La paz y la fidelidad
En nuestros límites la mano se den,
Que todo este año en bendición vivamos.

7. Coral

Déjanos el año concluir
Con alabanzas al nombre Tuyo,
Que cantando lo entonemos
En la iglesia de los cristianos;
Si la nuestra vida prolongar quieres
Por Tu omnipotente mano,
Conserva a tus amados cristianos
Y a nuestra patria.
A nosotros Tu bendición envía,
Concede la paz por doquier;
Concede a todo el país
Tu Palabra de bendiciones.
¡Escarnece a los hipócritas
Aquí y por doquier!

BWV 191

1. Coro

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.

Post orationem (nach der Predigt)

2. Aria (Duetto)

Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.
Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geist.

3. Coro

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.
Wie es war im Anfang so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

1. Chorus 14

Glory be to God on high.
And on earth peace, good will towards men.

(After the sermon)

2. Aria (duet) 15

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost.

3. Chorus 16

As it was in the beginning, is now, and ever shall be, world without end. Amen.

BWV 192

1. Coro [Versus 1]

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 zugut
Und noch jetzund getan.

1. Chorus [Verse 1] 17

Now thank ye all our God
With heart and voice and labor,
Who mighty things doth work
For us in ev'ry quarter,
Who us from mother's womb

And toddler's paces on
A countless toll of good
And still e'en now hath done.

1. Chœur

Gloire à Dieu au plus haut des cieux.
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.

(Aprés le sermon)

2. Air (duo)

Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit.

3. Chœur

Comme cela était au commencement et maintenant
et toujours et aux siècles des siècles, Amen!

1. Chœur (verset 1)

Rendez à présent tous grâces à Dieu
De tout votre cœur, par vos paroles et vos actes,
Lui qui accomplit tant de bienfaits
Sur nous à tout endroit,
Lui qui depuis le sein de notre mère

Et depuis notre plus tendre enfance
Nous a comblé d'innombrables bontés
Et ne cesse de le faire à présent.

1. Coro

Gloria a Dios en la alturas.
Y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.

(Después del sermón)

2. Aria (dueto)

Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo.

3. Coro

Como en el principio, ahora y siempre por los siglos
de los siglos. Amen.

1. Coro [versus 1]

Agradeced todos a Dios
Con corazón, boca y manos,
Quien portentos hace
En nosotros y por doquier
Quien ya desde que en el vientre
de nuestra madres estábamos
Y desde que niños éramos
Indecibles bienes nos ha hecho
Y sigue haciendo.

2. Duetto [Versus 2]

Der ewig reiche Gott
Woll uns bei unserm Leben
Ein immer fröhlich Herz
Und edlen Frieden geben
Und uns in seiner Gnad
Erhalten fort und fort
Und uns aus aller Not
Erlösen hier und dort.

2. Duet [Verse 2] 18

The ever bounteous God
Through all our life be willing
An always joyful heart
And noble peace to give us,
And us within his grace
Maintain for evermore,
And us from ev'ry want
Deliver here and there.

3. Coro [Versus 3]

Lob, Ehr und Preis sei Gott,
Dem Vater und dem Sohne
Und dem, der beiden gleich
Im hohen Himmelsthrone,
Dem dreieinigen Gott,
Als der ursprünglich war
Und ist und bleiben wird
Jetzund und immerdar.

3. Chorus [Verse 3] 19

Laud, honor, praise to God,
The Father and the Son now
And him alike to both
On the high throne of heaven,
In God the Three-in-One,
As he was at the first
And is and e'er shall be,
Both now and evermore.

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".

2. Duo (verset 2)

Le Dieu immensément riche
Veut nous donner toute notre vie
Un cœur toujours joyeux
Et une paix sereine,
Laisser subsister sa grâce
Sans cesse
Et nous délivrer de tous nos maux
Dans ce bas monde et là-haut.

3. Chœur (verset 3)

Louange, honneur et gloire à Dieu,
Au Père et au Fils
Et à celui qui est leur égal
Sur le trône suprême,
Le Dieu de la Trinité,
Comme il fut au commencement
Comme il est maintenant
Le restera et le sera à jamais.

2. Dueto [versus 2]

El eternamente profuso Dios
A nosotros en vida quiere
Un corazón siempre alegre
Y la buena paz regalarnos.
Y por Su Gracia
Día a día nos mantiene
Y de todo mal
No libra aquí y en el más allá.

3. Coro [versus 3]

Alabanza, honor y gloria a Dios,
Al Padre y al Hijo
Y a Aquél a ambos igual
En el altísimo trono celestial,
Al trinitario Dios,
Quien al principio era
Y es y será
Ahora y por siempre.

Le texte imprimé ici peut quelque peu diverger du texte chanté lors des enregistrements. Ces divergences proviennent du fait que, à l'époque où Helmuth Rilling enregistra l'intégrale, de nombreuses cantates de Bach n'avaient pas encore paru dans la Nouvelle Édition Bach et que l'on a dû emprunter du matériel se référant à l'ancienne Édition intégrale Bach. Le texte reproduit ici est conforme à la Nouvelle Édition Bach, comme on peut le relire dans Alfred Dürr: «Les Cantates de Johann Sebastian Bach», dernière édition Kassel 1995.

Entre el texto aquí impreso y el empleado en la grabación pueden darse leves divergencias. En el momento de la realización de las grabaciones completas de Helmuth Rilling aún no habían aparecido muchas de las cantatas de Bach en la nueva edición, razón por la cual hubo de emplearse el material basado en la antigua edición completa. El texto aquí impreso, como también puede leerse en la publicación de Alfred Dürr "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (publicado por última vez en Kassel, 1995), sigue la nueva edición de las obras de Bach.

Ich habe meine Zuversicht BWV 188

Entstehung: zum 17. Oktober 1728 (?)
Bestimmung: 21. Sonntag nach Trinitatis
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728. Satz 6: *Strophe 1 des Liedes "Auf meinen lieben Gott" (Lübeck,* vor 1603)
Gesamtausgaben: BG 37: 195 – NBA I/25: 267

Kaum zu glauben: Die Partitur wurde, wohl zur Belebung des Handels mit Bach-Reliquien, genüßlich zerkleinert und findet sich über zahlreiche Bibliotheken zerstreut. So fehlt vor allem zur einleitenden Sinfonia einiges an Material. Glücklicherweise läßt sich noch erkennen, daß dieser Satz auf jenes Stück zurückgeht, das Bach später ins Cembalokonzert BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 127) verwandelte: das Violinkonzert BWV 1052R (Vol. 138). Dabei handelt es sich um den Schlußsatz; die ersten beiden Sätze hatte Bach bereits in die Kantate BWV 146 (Vol. 45) übernommen. Wie dort spielt auch hier die obligate Orgel die Solopartie; Martha Schuster hat den Satz für die vorliegende Aufnahme spielbar gemacht.

Zuversicht und Gottvertrauen, die exegetische Konsequenz aus dem Evangelium des Sonntags (Joh. 4, 47-54), spiegeln sich im gelösten Tanzcharakter des ersten Vokalsatzes der Kantate, einer Tenor-Arie. Im Mittelteil verliert die Musik diese Gewißheit, abgebildet durch abstürzende Motive und aufgeregt zitternde Linienführungen. „Unerforschlich" ist das Stichwort zur Alt-Arie Nr. 4, die, eingebettet zwischen zwei Rezitative, das Herz der Kantate darstellt. Unerforschlich ist auch der in den beiden Instrumentalstimmen sich überlagernde Rhythmus; obligate Orgel, Altstimme und Continuo bilden eine ebenso ungewöhnliche wie reizvolle Trio-Besetzung, oder, um mit dem Text zu sprechen: „unerforschlich, wie Bach die Stimmen führt", eben durch „Kreuz und Pein". Beispiele für Bachs Kunst der musikalischen Textinterpretation bietet auch der Schlußchoral: „Gottvertrauen" – eine aufwärts führende Linie im Baß; „Angst und Not" – harmonische Eintrübung des Satzes; und: „Unglück kann er wenden" – Verflüssigung der drei Unterstimmen.

*

Die Kantate „Meine Seele rühmt und preiset" BWV 189 (jetzt im Anhang) wurde vermutlich von Melchior Hoffmann komponiert und deshalb nicht aufgenommen.

*

Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 190

Entstehung: zum 1. Januar 1724
Bestimmung: Neujahrstag
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 149, 1; 150, 4 und 6; ferner Zeilen 1 und 2 des Liedes „Herr Gott, dich loben wir" von Martin Luther (1529, nach dem altkirchlichen, lateinischen Te Deum). Dieselben beiden Zeilen auch innerhalb des Satzes 2. Satz 7: Strophe 2 des Liedes „Jesu, nun sei gepreiset" von Johann Hermann (1593).
Gesamtausgaben: BG 37: 229 – NBA I/4: 3

Von dieser Kantate sind erhalten: die vier Gesangsstimmen und die Violinstimmen der ersten beiden Sätze; die autographe Partitur der Sätze 3 bis 7 sowie der Umschlag der Originalstimmen. Auf ihm steht, für welche Instrumente Bach die Kantate schrieb: Streicher, drei Trompeten, Pauken, 3 Oboen, Fagott und Continuo (Violoncello, Violone, Tasteninstrument). Im Jahre 1948 brachte Walter Reinhart, das vorliegende Material zusammenfü-

gend, auch die beiden ersten Sätze in einen aufführbaren Zustand. Für die vorliegende Aufnahme wurde allerdings ein jüngerer Rekonstruktionsversuch von Olivier Alain herangezogen. Dem französischen Organisten, Komponisten und Musikwissenschaftler verdankt die Musikwelt auch die Entdeckung von Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen im Jahre 1975, auf dem Bach die vierzehn Kanons BWV 1087 notiert hatte (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 133). „Augenscheinlich muß der Anfangschor eine der großartigsten Schöpfungen Bachs gewesen sein", meint Alain. Durch „das Vorhandensein der kompletten vier Chorstimmen und der thematischen Elemente, die aus diesen und den Violinstimmen ersichtlich waren ... konnte man das Ritornell durch Zusammenführung der Motive und ihr klangliches Alternieren rekonstruieren". Zu den problematischsten Aufgaben gehörte, „einen Generalbaß zu erfinden, der so ‚bachisch' wie möglich gestaltet sein mußte".

Die Kantate enstand zum Neujahrsfest des Jahres 1724, ist also Bachs erste Leipziger Neujahrskantate. Gelesen wurde an diesem Tag das Evangelium von der Beschneidung und Namensgebung Jesu (Lk 2, 21). Darauf nimmt die Kantate nur in Satz 5 Bezug. Im Duett von Tenor und Baß wird Jesus zu Beginn jeder Textzeile beim Namen genannt, ähnlich wie im Schlußchoral des zum selben Tag bestimmten, vierten Teils des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 (Vol. 76).

Wie die über denselben Text geschriebene Motette BWV 225 (Vol. 69) legt Bach den Eingangschor dreiteilig an. Einem festlich konzertierenden Satz folgt zu den Worten „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" eine Chorfuge mit markant deklamierendem, danach sich in Koloraturen auflösendem Thema. Den Abschluß bildet, auf den Jubelruf „Alleluja", die verkürzte Reprise des Anfangsteils. Zwischen die Abschnitte setzt Bach, anstatt einer Zäsur, eine überhöhende Verbindung: jeweils eine Zeile des „Te Deum deutsch" (von diesem Lied gibt es aus Bachs Feder auch je einen Orgel- und Chorsatz: BWV 328 und 725 [Choralbuch, Vol. 81]). In gleicher Weise teilt Bach auch das Rezitativ Nr. 2, das, einer Neujahrskantate angemessen, Glück und Segen für das Land und seine Bewohner erbittet. Hier wirkt der Choral litaneiartig, als Kontrast und Antwort auf demütiges Gebet. Den Lobgesang der Arie Nr. 3 kleidet Bach in entspannte, tänzerische, von Echowirkungen gegliederte Klänge. Das anschließende Rezitativ verbindet geschickt die allgemeinen Gedanken zum Neujahrsfest mit den speziellen der biblischen Lesung; die letzten Zeilen hebt Bach *arioso* hervor, wie auch die Streicherbegleitung des Tenor-Rezitativs Nr. 6 seine Bedeutsamkeit unterstreichen hilft. Im Schlußchoral überhöhen die Tompeten mit festlichem Geschmetter die Zeilenschlüsse. So gestärkt und bestätigt haben die Leipziger das Neue Jahr gewiß gutgelaunt und in Hochstimmung begonnen. Die Wiederaufführung der Kantate zur 200-Jahrfeier der Augsburgischen Confession (auf einen von Picander modifizierten Text im Jahre 1730) mochte im lutherischen Leipzig die gleichen Gefühle hervorrufen!

*

Gloria in excelsis Deo BWV 191

Entstehung: um 1743/46
Bestimmung: 1. Weihnachtstag
Text: Satz 1: Lk 2, 14. Sätze 2 und 3: Kleine Doxologie
Gesamtausgaben: BG 41: 3 – NBA I/2: 173

Bach hat keine Kantate in lateinischer Sprache geschrieben. Insofern ist die Zuweisung dieses irgendwann in den

1740er Jahren entstandenen Stücks in die Kantatensektion, wie es die Bach-Gesamtausgabe tat, ein Irrtum. Jedoch hat Bach für den Leipziger Gottesdienst sehr wohl mehr Musik auf lateinische Texte geschrieben, als man für den protestantischen Gebrauch allgemein vermuten würde (s. dazu die beiden CDs „Lateinische Kirchenmusik“ Vol. 71&72). „Kyrie eleison“, „Gloria in excelsis Deo“ und „Sanctus“ wurden regelmäßig in griechischer bzw. lateinischer Sprache gesungen.

Vielleicht gehört das vorliegende Gloria in diesen Kontext, obwohl auffallen muß, daß Bach vom Text des Gloria nur den eröffnenden weihnachtlichen Gesang der Engel nach dem Lukas-Evangelium beibehält und das Stück mit der sogenannten „Doxologie“, der den Psalmgesang abschließenden Formel beendet. In gleichem Maße wie über Anlaß und Enstehungszeit spekuliert wird, ist die Herkunft der Musik eindeutig: sie entnahm Bach dem Gloria jener „Missa“, die er 1733 an den Dresdner Hof sandte und, ebenfalls in den 1740er Jahren, seiner „Missa tota“, der nachmaligen h-Moll-Messe BWV 232 (Vol. 70) einverleibte.

*

Nun danket alle Gott BWV 192

Entstehung: wahrscheinlich 1730
Bestimmung: unbekannt
Text: Martin Rinckart (1636)
Gesamtausgaben: BG 41: 67 – NBA I/37: 109

Zehn Kantaten hat Bach „per omnes versus“ vertont, alle Strophen also, unter Verzicht auf freie („madrigalische“) Dichtung in Musik gesetzt. Diese Kantaten bilden keine Einheit in der Entwicklung von Bachs Kompositionskunst, sondern durchziehen, angefangen bei der Mühlhausen/Weimarer Kantate BWV 4 („Christ lag in Todesbanden“), sein ganzes Schaffen. Die vorliegende Kantate ist liturgisch nicht gebunden; Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 855) schlägt das Reformationsfest (oder eine Trauung) vor, wohl auch, weil der Schreiber des Stimmenmaterials mit dem der zum 17. September 1730 entstandenen Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ identisch ist.

Das bekannte Danklied Martin Rinckarts hat nur drei Strophen. Gleichwohl entfaltet Bach seine ganze Kunst in großem Format. Der einleitende Orchestersatz entwickelt sich aus einem Doppelthema: über markant repetierenden Noten, die Bach aus der ersten Choralzeile gewinnt, schwingt sich ein Dreiklangsmotiv. In raffinierten kontrapunktischen Satzweisen trägt der Chor die Zeilen einzeln vor. Homophone Deklamation der ersten Textzeile beendet diesen Satz. Darauf folgt ein Stück, fast möchte man sagen: mozartischer Eleganz. Läßt man sich vom Quinten-Auftakt nicht ablenken, gibt der Beginn der Gesangsstimmen wieder den Beginn des Chorals zu erkennen. Auch die herrlich fließende und im 12/8-Takt schwingende Linie der Instrumente im dritten Satz enthält die Töne der Choralmelodie. Der Chor trägt die Strophe zeilenweise vor; während der Sopran die Melodie in langen Notenwerten singt, übernehmen die Unterstimmen die instrumentale Motivik. Die Musik erinnert an den berühmten Satz „Jesu bleibet meine Freude“ aus Kantate BWV 147 (Vol. 45) und steht diesem berühmten Stück in nichts nach.

I have now all my confidence BWV 188

Composed for: October 17, 1728 (?)
Performed: 21st Sunday after Trinity
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728. Movement 6: verse 1 of the hymn "Auf meinen lieben Gott" ("In God, my faithful God") (Lübeck, before 1603)
Complete editions: BG 37: 195 - NBA I/25: 267

Incredible as it may seem, the score to this cantata was broken up, most likely to stimulate trade in Bach relics, and is now distributed among a large number of libraries. Thus some material is missing, especially to the introductory sinfonia. Fortunately, this movement can be shown to stem from that piece which Bach later turned into the concerto for harpsichord BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 127): the Concerto for Violin BWV 1052R (vol. 138). Here it is the finale; Bach had already used the first two movements in the cantata BWV 146 (vol. 45). In both works, the obbligato organ plays the solo part; Martha Schuster arranged the movement to make it suitable for the organ on this recording.

Confidence and trust in God, the exegetic consequence of the Gospel reading for this Sunday (John 4, 47-54) are reflected in the relaxed, dance-like character of the first vocal movement of this cantata, a tenor aria. The music loses this certainty in the middle section, illustrated by falling motifs and excited, quaking lines. "Unfathomable" is the word that best describes the alto aria no. 4 which, embedded between two recitatives, forms the heart of the cantata. Unfathomable too are the overlapping rhythms in the two instrumental voices. The obbligato organ, alto voice and continuo make for a trio setting that is as unusual as it is appealing, or, to paraphrase the words of the text: "Not to fathom is the manner in which Bach conducts the parts", that is to say, through "cross and pain". Examples of Bach's skill in musically interpreting a text are also offered by the final chorale: "Gott trau ich" ("God I trust") – an upward bass passage; "Angst und Not" ("fear and need") – the harmony clouds over; and: "Unglück kann er wenden" ("sorrow can he alter") – the three lower voices liquefy.

*

The cantata "Meine Seele rühmt und preiset" BWV 189 (now in the Appendix) was presumably composed by Melchior Hoffmann and was therefore not recorded.

*

Sing ye the Lord a new refrain BWV 190

Composed for: January 1, 1724
Performed: New Year's Day
Text: Author unknown. Movement 1: Psalm 149, 1; 150, 4 and 6; as well as lines 1 and 2 of the hymn "Herr Gott, dich loben wir" ("Lord God, we give Thee praise") by Martin Luther (1529, after the Latin Te Deum). The same two lines also appear in movement 2. Movement 7: verse 2 of the hymn "Jesu, nun sei gepreiset" ("Be praised now, O Lord Jesus") by Johann Hermann (1593).
Complete editions: BG 37: 229 - NBA I/4: 3

The following material from this cantata has survived: the four vocal parts and the violin part of the first two movements, the autograph score of movements 3 to 7 and the cover of the original parts, on which Bach noted the instrumentation: strings, three trumpets, timpani, three oboes, bassoon and continuo (violoncello, violone, key-

board instrument). While collating this material in 1948, Walter Reinhart also made the first two movements suitable for performance. However, a more recent attempt at reconstruction by Olivier Alain is used on this recording. The world of music is also indebted to this French organist, composer and musicologist for the discovery of the composer's copy of Bach's Goldberg Variations in 1975, on which Bach noted down the fourteen canons BWV 1087 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 133). "The opening chorus is evidently one of the greatest of Bach's creations", is how Alain expressed his opinion. Thanks to "the existence of all four choral voices and the thematic elements apparent from these and the violin parts ... it was possible to reconstruct the ritornello by combining and alternating the motifs". One of the most problematic tasks was "to invent a figured bass that would be as 'Bach-like' as possible".

This cantata was written for New Year's Day of 1724 and is thus the first New Year's cantata Bach composed in Leipzig. The Gospel which was read on this day tells of Jesus' circumcision and christening (Luke 2, 21), although movement 5 is the only one in the cantata to refer to this. In the duet between tenor and bass, Jesus is called by name at the beginning of each line, similar to the final chorale of the fourth part of the Christmas Oratorio BWV 248, composed for the same day (vol. 76).

As in the motet BWV 225 (vol. 69) written upon this same text, Bach divides the opening chorus into three sections. A festive concertante setting is followed at the words "Alles was Odem hat, lobe den Herrn" ("All that which breath doth own, honor the Lord") by a choral fugue with a strikingly declamatory theme which thereafter dissolves into coloraturas. The conclusion is formed by an abbreviated reprise of the beginning at the joyful cry of "Alleluja". Between the sections, Bach sets an uplifting connective in place of a caesura, a line of the German "Te Deum" (Bach also wrote a setting for organ and one for chorus to this hymn: BWV 328 and 725 ["A Book of Chorale Settings" vol. 81]). In like manner, he divides up the recitative no. 2, which solicits joy and blessing for the land and its people, as befits a New Year's cantata. Here the chorale resembles a litany, as a contrast and a response to meek supplication. Bach clothes the song of praise in the aria no. 3 in relaxed, dance-like music broken up by echo effects. The following recitative skillfully combines the general ideas pertaining to the Feast of New Year's with the particular ones in the Bible reading. Bach emphasizes the last line with an *arioso*, just as the string accompaniment to the tenor recitative no. 6 helps to underscore this movement's significance. In the final chorale, the trumpets stress the ends of the lines with festive flourishes. Thus strengthened and uplifted, the people of Leipzig were certain to have begun the New Year in high spirits. When this cantata was performed again in Leipzig at the 200th anniversary of the Augsburg Confession in 1730 (with a text modified by Picander), it will presumably have aroused the same emotions!

*

Gloria in excelsis Deo BWV 191

Composed for: around 1743/46
Performed: Christmas Day
Text: Movement 1: Luke 2, 14. Movements 2 and 3: shorter Doxology
Complete editions: BG 41: 3 - NBA I/2: 173

Bach did not write any cantatas in Latin. Consequently, it is mistaken to assign this piece, composed sometime

during the 1740's, to the section for cantatas, as did the first edition of Bach's complete works. However, Bach did indeed write more music in Latin for church services in Leipzig than would generally be expected for a Protestant liturgy (on this point, see the two CD's "Sacred Music in Latin", vol. 71 & 72). "Kyrie eleison", "Gloria in excelsis Deo" and "Sanctus" were regularly sung in Greek or Latin.

This Gloria may be such an example, although it would then have to be considered remarkable that, rather than use the entire text of the Gloria, Bach retains only the opening words of the angels at Christmas found in the Gospel according to St. Luke and ends the piece with the so-called "Doxology", the phrase which concludes the singing of a psalm. As speculative as are the occasion and date of the music, so certain is its provenance: Bach took it from the Gloria of the "Missa" which he composed for the Court in Dresden in 1733 and, also in the 1740's, incorporated into his "Missa tota", later to become known as the Mass in B Minor BWV 232 (vol. 70).

*

Now thank ye all our God BWV 192

Composed for: probably 1730
Performed: unknown
Text: Martin Rinckart (1636)
Complete editions: BG 41: 67 - NBA I/37: 109

Bach composed ten cantatas *"per omnes versus"*, i.e., writing music for all the verses of a hymn without any free (madrigalian) verse. These cantatas do not form a self-contained group within Bach's compositions, but are found scattered throughout all periods, starting with the Mühlhausen/Weimar cantata BWV 4 ("Christ lag in Todesbanden", "Christ lay to death in bondage"). This cantata is not tied to the liturgy; Alfred Dürr (Die Kantaten..., p. 855) suggests the Feast of the Reformation (or a wedding), probably for one reason because the parts were copied by the same hand as the cantata "Jauchzet Gott in allen Landen" BWV 51 ("Praise ye God in ev'ry nation") written for September 17, 1730.

This well-known hymn by Martin Rinckart has only three verses. Nonetheless, Bach brings the full range of his artistry into play on a large scale. The opening orchestra setting develops out of a dual theme: a triad motif rises above striking repeated notes which Bach takes from the first verse of the chorale. The chorus sings the lines one after the other in inventive counterpoint. At the end of this movement, the first line of text is sung homophonically. Thereupon follows a piece whose elegance almost seems to invite comparison with Mozart. If we do not allow ourselves to be distracted by the fifth on the upbeat, the beginning of the chorale can be heard when the voices begin. The majestically flowing lines of the instruments in swaying 12/8 meter in the third movement also contain the notes of the chorale melody. The chorus sings the verse line by line. While the soprano sings the melody in long notes, the lower voices take over the motifs from the instruments. The music recalls the famous setting "Jesu bleibet meine Freude" ("Jesus shall remain my gladness") in the cantata BWV 147 (vol. 45) and is by no means inferior to this famous piece.

J'ai mis ma confiance BWV 188

Création: le 17 octobre 1728 (?)
Destination: pour le 21ème dimanche après la Trinité
Texte: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728. Mouvements 6: strophe 1 du lied «Auf meinen lieben Gott» (Vers mon Dieu bien-aimé) (Lübeck, avant 1603)
Éditions complètes: BG 37: 195 – NBA I/25: 267

On a de la peine à le croire : pour animer le commerce des reliques de Bach, la partition de cette cantate a été fractionnée avec complaisance et se trouve disséminée dans de nombreuses bibliothèques. C'est ainsi que bien des éléments manquent, surtout dans la sinfonie introductive. Heureusement, on peut y reconnaître le mouvement que Bach transforma plus tard dans son Concerto pour clavecin BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 127): le Concerto pour violon BWV 1052R (Vol. 138). Il s'agit là du mouvement final; Bach aurait déjà repris les deux premiers mouvements dans sa Cantate BWV 146 (Vol. 45). Comme dans cette cantate, l'orgue obligé y joue également la partie soliste; Martha Schuster a aménagé le mouvement pour qu'il puisse être joué sur l'enregistrement ci-présent.

L'espoir et la confiance en Dieu, conséquences exégétiques tirées de l'Évangile du dimanche (Jean 4, 47-54), se reflètent dans le caractère léger et dansant du premier mouvement vocal de la cantate, un air de ténor. Dans la pièce centrale, la musique perd cette certitude et l'illustre par des motifs en chute et en lignes agitées et frémissantes. «Insondable» est le mot-clé de l'air d'alto n° 4 qui, inséré entre deux récitatifs, représente le cœur de la cantate. Insondable est également le rythme se superposant dans les deux voix instrumentales; orgue obligé, voix d'alto et continuo forment un effectif en trio tout aussi inhabituel qu'intéressant ou pour utiliser les paroles du texte : «insondable la manière dont Bach mène les voix», comme si elles devaient passées par «la croix et les peines». Le choral final offre un autre exemple de l'art d'interprétation des textes de Bach: «Confiance en Dieu» – une ligne ascendante dans la basse; «crainte et détresse» – assombrissement harmonique du mouvement et: «Il sait transformer mon malheur en bonheur» – liquéfaction des trois voix inférieures.

*

La Cantate «Meine Seele rühmt und preiset» (Mon âme glorifie et loue) BWV 189 (à présent dans l'Annexe) fut probablement composée par Melchior Hoffmann et n'a donc pas été enregistré ici.

*

Chantez à l'honneur du Seigneur un nouveau cantique BWV 190

Création: le 1er janvier 1724
Destination: pour le Nouvel An
Texte: Librettiste inconnu. Mouvement 1: Psaume 149, 1; 150, 4 et 6; autres vers 1 et 2 du lied «Herr Gott, dich loben wir» (Seigneur Dieu, nous te louons) de Martin Luther (1529, adaptation du Te Deum latin). Les deux mêmes vers aussi dans le mouvement 2. Mouvement 7: strophe 2 du lied «Jesu, nun sei gepreiset» (Jésus, sois loué) de Johann Hermann (1593).
Éditions complètes: BG 37: 229 – NBA I/4: 3

Les quatre registres vocaux et les registres des violons des deux premiers mouvements, la partition autographe des mouvements 3 à 7 ainsi que la couverture des voix originales, voilà ce qui nous reste de cette cantate. Sur cette couverture, on trouve les instruments pour lesquels Bach avait écrit la cantate: violons, trois trompettes, trom-

bones, 3 hautbois, basson et continuo (violoncelle, contrebasse, instrument à clavier). En 1948, Walter Reinhart a réuni le matériel suivant, de même que les deux premiers mouvements afin d'en faire du matériel d'exécution praticable. Cependant un essai de reconstitution plus récent de Olivier Alain a servi de base à l'enregistrement ci-présent. Le monde musical doit également à l'organiste, compositeur et musicologue français la découverte de l'exemplaire manuscrit de Bach des Variations Goldberg en 1975 sur lequel Bach avait noté les quatorze canons BWV 1087 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 133). «Il semble que le chœur d'introduction ait été l'une des créations les plus grandioses de Bach», à l'avis d'-Alain. «Il a été possible de reconstruire la ritournelle en réunissant les motifs et leur alternances tonales parce que les quatre voix de chœurs et les éléments thématiques qui étaient perceptibles à partir de ces voix et des voix du violon, étaient au complet…». L'une des missions les plus difficiles aura été «d'inventer une basse générale qui devait être organisée de la manière la plus ‚Bach' que possible».

La cantate fut créée pour la fête du Nouvel An de l'année 1724, elle est donc la première cantate de Nouvel An que Bach ait écrit à Leipzig. On lisait à cette occasion l'Évangile de la circoncision et de la présentation de Jésus (Luc 2, 21). La cantate ne se réfère à ce texte que dans le mouvement 5. Dans le duo du ténor et de la basse, Jésus est appelé par son nom au début de chaque vers, tout comme dans le choral final de la quatrième partie de l'Oratorium de Noël, également destiné à ce jour BWV 248 (Vol. 76).

Comme pour le motet écrit sur le même texte BWV 225 (Vol. 69), Bach compose le chœur introductif en trois parties. Un chœur fugué au sujet fortement déclamatoire, se décontractant ensuite en vocalises sur les paroles «Tout ce qui respire loue l'Éternel» suit à un mouvement solennel concertant. La cantate conclut en reprenant la partie du début réduite sur les cris d'allégresse «Alléluia». Bach place entre chaque section au lieu d'une césure, une liaison relevée, un vers du «Te Deum allemand» (il existe également un mouvement pour orgue et un mouvement pour chœur écrits à partir de ce lied et issus de la plume de Bach: les BWV 328 et 725 [Livre de chorals, Vol. 81]). Il divise de la même manière le récitatif n° 2 qui sollicite, conformément à ce que l'on attend d'une cantate de Nouvel An, le bonheur et la bénédiction pour le pays et ses habitants. Le choral prend ici des accents de litanie, formant ainsi un contraste et la réponse à une humble prière. Bach habille le chant de louange de l'air n° 3 de sons structurés aux effets de détente, dansant, en échos. Le récitatif suivant relie adroitement les idées générales liées à la fête du Nouvel An avec celles plus spécifiques de la lecture biblique; Bach souligne les derniers vers en *arioso*, les cordes accompagnant le récitatif du ténor n° 6 apportent également leur soutien pour en souligner l'importance. Dans le choral final, les trompettes relèvent les fins de vers en fanfares solennelles. Ainsi encouragés et confirmés dans leurs espoirs, les auditeurs de Leipzig ont dû commencé la nouvelle année certainement de bonne humeur et dans l'euphorie. La reprise de cette cantate à l'occasion du 200ème anniversaire de la Confession d'Augsbourg (sur un texte modifié par Picander en 1730) a dû susciter les mêmes sentiments dans la Leipzig luthérienne!

*

Gloria in excelsis Deo BWV 191

Création: vers 1743/46
Destination: pour le 1er jour de Noël
Texte: Mouvement 1: Luc 2, 14. Mouvements 2 et 3: Petite doxologie
Éditions complètes: BG 41: 3 – NBA I/2: 173

Bach n'a pas écrit de cantate en latin. Sur ce point, l'attribution de ce morceau créé dans les années 1740 à la section des cantates, comme cela est le cas dans les Éditions complètes de Bach, est une erreur. Cependant Bach écrivit bien plus de musique sur des textes latins pour les services religieux de Leipzig que ce dont on serait en droit de s'attendre pour l'usage protestant en général (cf. à ce propos les deux CD «Musique d'église en latin» Vol. 71&72). Le «Kyrie eleison», le «Gloria in excelsis Deo» et le «Sanctus» étaient chantés régulièrement en langue grecque ou latine.

Le Gloria ci-présent fait peut-être partie de ce contexte quoiqu'il faille remarquer que Bach ne conserva du texte du Gloria que le chant introductif de Noël, chanté par l'ange selon l'Évangile de Luc et qu'il achève le morceau par la dite «doxologie», la formule de conclusion des Psaumes. L'origine de la musique est aussi sûre que l'occasion et la période de création sont spéculatives : Bach l'emprunta au Gloria de cette «Missa» qu'il envoya en 1733 à la Cour de Dresde et l'incorpora à sa «Missa tota», datant également des années 1740, et qui deviendra la Messe en si mineur BWV 232 (Vol. 70).

*

Rendez à présent tous grâces à Dieu BWV 192

Création: probablement en 1730
Destination: inconnue
Texte: Martin Rinckart (1636)
Éditions complètes: BG 41: 67 – NBA I/37: 109

Bach mit en musique dix cantates «per omnes versus», ce qui signifie qu'il adapta toutes les strophes sans y ajouter de poésie libre («madrigal»). Ces cantates ne forment pas une unité au cours du développement de l'art de composition de Bach mais se retrouvent tout au long de son œuvre, commençant par la cantate de Mühlhausen / Weimar BWV 4 («Christ gisait dans les bras de la mort»). La cantate ci-présente n'est pas liée à la liturgie; Alfred Dürr (Les Cantates..., p. 855) propose comme destination la fête de la Réformation (ou un mariage), certainement aussi parce que l'auteur des registres est le même que celui de la cantate «Jauchzet Gott in allen Landen» (Exultez Dieu en tous pays) créée le 17 septembre 1730.

Le célèbre chant de grâce de Martin Rinckart n'a que trois strophes. Et pourtant Bach déploie son art avec moult force. Le mouvement d'orchestre introductif se développe à partir d'un thème double : un motif en triples accords s'élève sur des notes puissamment répétées que Bach extrait du premier vers de choral. Le chœur interprète les vers un par un en un contrepoint raffiné. Une déclamation homophone des premiers vers du texte achève ce mouvement. La section suivante a des allures d'élégance dignes de Mozart. Si l'on ne se laisse pas distraire par le prélude en quintes, on saura reconnaître le début du choral dans le début des registres chantés. La ligne des instruments, coulant avec majesté et vibrant en mesures à 12/8 dans le troisième mouvement, contient les sons de la mélodie choral. Le chœur interprète la strophe vers après vers; pendant que le soprano chante la mélodie en de longues notes, les voix inférieures reprennent les motifs instrumentaux. La musique rappelle le célèbre mouvement «Jésus reste ma joie» de la Cantate BWV 147 (Vol. 45) et ne cède en rien à ce morceau célèbre.

He puesto mi confianza BWV 188

Génesis: para el 17 de octubre de 1728 (?)
Destino: XXI domingo después de la fiesta de la Santísima Trinidad
Texto: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728. Sexto movimiento: 1a estrofa del cántico "En mi amado Dios" (Lübeck, antes de 1603)
Ediciones completas: BG 37: 195 – NBA I/25: 267

Por increíble que parezca, la partitura fue fragmentada con gran diligencia tal vez para reavivar el comercio de reliquias de Bach, y por eso se encuentra dispersa en numerosas bibliotecas. De ahí que nos falte algún que otro material especialmente el de la sinfonía introductoria. Por fortuna, todavía puede comprobarse que este movimiento se remonta a aquella pieza que Bach transformaría más tarde en el Concierto para clavicémbalo BWV 1052 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 127): el Concierto para violín BWV 1052R (vol. 138). Se trata de un movimiento final; Bach había integrado ya en la cantata BWV 146 (vol. 45) los dos primeros movimientos. Igual que en aquélla, también aquí el órgano obligado interpreta la parte de solo; Martha Schuster ha hecho interpretable este movimiento para la presente grabación.

Entrega y confianza en Dios: esta consecuencia exegética del Evangelio del domingo (Jn., 4, 47-54), se refleja en el carácter desenvuelto de danza que aparece en el primer movimiento vocal de la cantata, que es un aria de tenor. En la parte central pierde la música esa seguridad configurándose en motivos que se precipitan y en trazos de líneas trepidantes que levantan el ánimo. "Inescrutable" es la palabra clave del aria de contralto número 4 que, jalonada por dos recitativos, constituye el corazón de la cantata. Inescrutable es también el ritmo que se superpone en las dos voces instrumentales; el órgano obligado, la voz del contralto y el continuo forman una cobertura de trío tan insólita como emocionante, o – para decirlo con el texto – "inescrutable también el modo en que Bach guía las voces", aunque sea "pasando por la cruz y sufrimìento". También el coral de cierre nos brinda ejemplos del arte bachiano de la interpretación musical del texto: "Confianza en Dios" – una línea ascendente en el bajo; "angustia y necesidad" – oscurecimiento armónico del movimiento; y por último: "puede cambiar mi desdicha" – fusión de las tres voces bajas.

*

La cantata "Mi alma proclama y alaba" BWV 189 (ahora en el anexo) se supone compuesta por Melchior Hoffmann y por eso no se ha grabado.

*

Cantad al Señor una nueva canción BWV 190

Génesis: para el 1 de enero de 1724
Destino: día de Año Nuevo
Texto: poeta desconocido. Primer movimiento: salmo 149, 1; 150, 4 y 6; además, los versos 1 y 2 del cántico "Señor Dios, te alabamos" de Martín Lutero (1529, adaptación del Te Deum latino de la antigua iglesia). Los dos mismos versos también dentro del segundo movimiento. Séptimo movimiento: segunda estrofa del cántico "Jesús, alabado seas" de Johann Hermann (1593).
Ediciones completas: BG 37: 229 – NBA I/4: 3

De esta cantata se han conservado: las cuatro voces cantadas y las voces de violín de los dos primeros movimientos, además de la partitura autógrafa de los movimientos tercero al séptimo, así como la cubierta de las voces originales. En ella constan los instrumentos para los que Bach escribió esta cantata: instrumentos de cuerda, tres trompetas, timbales, tres oboes, fagot y continuo (violoncelo, violón e instrumento de teclado). El año 1948 Walter

Reinhart aportó este material recomponiéndolo y dejando los dos primeros movimientos en estado interpretable. De todos modos, para la presente grabación se ha recurrido a un intento de reconstrucción más reciente llevado a cabo por Olivier Alain. A este organista, compositor y musicólogo francés debe también el mundo de la música el descubrimiento en 1975 del ejemplar manuscrito de Bach que contiene las Variaciones de Goldberg y sobre el que Bach había escrito las notas de los catorce cánones BWV 1087 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 133). "Al parecer, el coro de entrada debió haber sido una de las creaciones más grandiosas de Bach", opina Alain. Gracias a "la presencia de las cuatro voces corales completas, además de los elementos temáticos que podían detectarse en ellas y en las voces para violín ... pudo reconstruirse el estribillo mediante la inserción de los motivos en su alternancia acústica". Una de las tareas más problemáticas fue la de "descubrir un bajo general que debía tomar una configuración lo más ‚bachiana' que fuera posible".

Esta cantata nació para la fiesta de Año Nuevo de 1724 y es por lo tanto la primera cantata de las que compuso Bach para Año Nuevo en Leipzig. Ese día se leía el Evangelio de la Circuncisión y de la imposición del nombre de Jesús (Lc. 2, 21). A ello se refiere la cantata únicamente en el quinto movimiento. En el dueto del tenor y el bajo se menciona el nombre de Jesús al comienzo de cada verso, lo mismo que en el coral con que concluye la cuarta parte del Oratorio de Navidad destinado al mismo día BWV 248 (vol. 76).

Igual que el motete BWV 225 (vol. 69) escrito sobre el mismo texto, dispone Bach en tres partes el coro de entrada. A un movimiento festivo y concertante sigue una fuga coral aplicada a las palabras „Todo lo que tenga aliento al Señor alabe", con un tema marcadamente declamatorio que se disgrega en diversas coloraciones. El final se forma con la aclamación de júbilo „Aleluya" por la repetición abreviada de la parte inicial. Entre un apartado y tro coloca Bach, en lugar de una cesura, una conexión creciente que se corresponde con un verso del „Te Deum alemán" (de este himno tenemos un movimiento de órgano y un movimiento coral, frutos de la pluma de Bach: BWV 328 y 725 [Album coral, vol. 81]). Del mismo modo divide también el recitativo número 2 que, adaptado a una cantata de Año Nuevo, implora bendición y felicidad para el país y sus habitantes. Aquí tiene el coral un efecto de letanía en contraste y respuesta a una humilde oración. Bach reviste el cántico de alabanza del aria número 3 con unos tonos distendidos y de danza que se articulan con efecto de eco. El recitativo siguiente combina certeramente las ideas generales sobre la festividad de Año Nuevo con la lectura bíblica del día. Bach subraya los últimos versos en forma de *arioso*, del mismo modo que el acompañamiento de instrumentos de cuerda del recitativo de tenor número 3 contribuye a resaltar su importancia. En el coral final las trompetas exaltan con briosos trinos festivos las terminaciones de cada verso. Con esta fortaleza y solidez recibían el año nuevo de buen grado sin duda los habitantes de Leipzig, iniciándolo con verdadera euforia. La nueva interpretación de la cantata con motivo del II Centenario de la Confesión de Ausburgo (en un texto modificado Picander en el año 1730) podría suscitar los mismos sentimiento en la luterana ciudad de Leipzig.

*

Gloria in excelsis Deo BWV 191

Génesis: hacia 1743/46
Destino: día de Navidad
Texto: primer movimiento: Lc 2, 14. Segundo y tercer movimiento: doxología menor
Ediciones completas: BG 41: 3 – NBA I/2: 173

Bach no escribió ninguna cantata en latín. En este sentido es un error clasificar en la sección de cantatas esta pieza que tiene su origen en algún momento de los años 1740, tal como aparece en las ediciones completas de Bach. No obstante, Bach escribió sin duda para el servicio religioso de Leipzig más música sobre textos latinos que la que podría imaginarse en términos generales para las costumbres protestantes (véase a este respecto los dos CDs titulados "Música religiosa Latina" vol. 71&72). El "Kyrie eleison", el "Gloria in excelsis Deo" y el "Sanctus" se cantaban habitualmente en griego o en latín.

Quizás el Gloria que aquí presentamos encaja en ese contexto a pesar de lo extraño que resulta el hecho de que Bach conserve del texto del Gloria únicamente el canto navideño inicial de los ángeles según el relato evangélico de Lucas, para poner fin a la pieza con la llamada "doxología" que es la forma con que se pone broche final al canto de los salmos. En la misma medida en que se especula sobre el motivo y la época en que deba datarse, el origen de esta música es inequívoco. Bach la tomó del Gloria de aquella "Missa" que remitió a la corte de Dresde en 1733 y que igualmente incorporó en la década de 1740 a su "Missa tota" que fue la nueva misa en si menor BWV 232 (vol. 70).

*

Agradeced todos a Dios BWV 192

Génesis: probablemente 1730
Destino: desconocido
Texto: Martin Rinckart (1636)
Ediciones completas: BG 41: 67 – NBA I/37: 109

Bach compuso diez cantatas "per omnes versus", es decir, con todas sus estrofas, renunciando a la poesía libre ("de madrigal"). Estas cantatas no forman una unidad en la evolución del arte bachiano de la composición, sino que recorren toda su obra creativa comenzando por la cantata de Mühlhausen/Weimar BWV 4 ("Cristo yacía en los lazos de la muerte"). La presente cantata no tiene vinculación litúrgica alguna; Alfred Dürr (Las cantatas..., pág. 855) propone la festividad de la Reforma (o la celebración de una boda), quizá porque el escritor del material destinado a las voces es el mismo que el de la cantata "Alabad a Dios en todas las naciones" que tuvo su origen para el 17 de septiembre de 1730.

El conocido cántico de acción de gracias de Martin Rinckart solo tiene tres estrofas. En todo caso Bach despliega todo su arte con gran formato. El movimiento introductorio de orquesta se desarrolla a partir de un tema doble: mediante notas marcadamente repetitivas que Bach recaba del primer verso coral se agita un motivo de trío. En refinado estilo de movimiento contrapuntual, el coro presenta esos versos. La declamación homófona de los primeros versos del texto pone fin a este movimiento. Sigue una pieza que casi podría considerarse dotada de elegancia mozartiana. Si no nos desviamos del ritmo de quinta, el comienzo de las voces cantoras permite captar el comienzo del coral. También la línea de los instrumentos del tercer movimiento, magníficamente fluida y agitada en compás de 12/8, contiene las notas de la melodía coral. El coro interpreta la estrofa verso a verso. Mientras el soprano canta la melodía en valores de notas largas, las voces bajas asumen el conjunto de motivos instrumentales. La música nos recuerda el famoso movimiento "Jesús es mi alegría" de la cantata BWV 147 (vol. 45) y no queda a la zaga de esta pieza tan famosa.

Vol. 58

Kantaten • Cantatas

BWV 193 & 194

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 193), Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 194)

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 193: Juni/Juli/Oktober 1983; BWV 194: Januar 1977

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

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Dr. Miguel Carazo & Associates
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Aguirre

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Ihr Tore zu Zion *BWV 193 (20'47)*

Ye gateways to Zion • Portes de Sion • Puertas de Sión

Arleen Augér – soprano • Julia Hamari – alto • Hannes, Bernhard & Wolfgang Läubin – Tromba • Norbert Schmitt – Timpani • Günther Passin – Oboe, Oboe d'amore • Diethelm Jonas – Oboe • Rainer Schottstedt – Fagotto • Susanne Müller-Hornbach – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo • Michael Behringer – Cembalo

Höchsterwünschtes Freudenfest *BWV 194 (47'12)*

O most lovely feast of joy • Fête de joie ardemment souhaitée • Deseadísima fiesta de la alegría

Judith Beckmann – soprano • Adalbert Kraus – tenore • Walter Heldwein – basso • Hansjörg Schellenberger, Hedda Rothweiler – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Harro Bertz – Contrabbasso • Montserrat Torrent – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 193 **„Ihr Tore zu Zion“** 20:47

No. 1.	Coro:	Ihr Tore zu Zion	1	4:56
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Recitativo (S):	Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht	2	0:41
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Aria (S):	Gott, wir danken deiner Güte	3	6:17
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Recitativo (A):	O Leipziger Jerusalem	4	0:58
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Aria (A):	Sende, Herr, den Segen ein	5	3:27
	Oboe d’amore, Fagotto, Cembalo			
No. 6.	Coro:	Ihr Tore zu Zion	6	4:28
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 194 **„Höchsterwünschtes Freudenfest“** 47:12

No. 1.	Coro:	Höchsterwünschtes Freudenfest	7	6:55
	Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Recitativo (B):	Unendlich großer Gott	8	1:30
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Aria (B):	Was des Höchsten Glanz erfüllt	9	4:43
	Oboe I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Recitativo (S):	Wie könnte dir, du höchstes Angesicht	10	1:47
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Aria (S):	Hilf, Gott, daß es uns gelingt	11	6:51
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 6.	Choral:	Heilger Geist ins Himmels Throne	12	2:08
	Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Post concionem

No. 7.	Recitativo (T):	Ihr Heiligen, erfreuet euch	13	1:37
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8.	Aria (T):	Des Höchsten Gegenwart allein	14	5:39
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 9.	Recitativo Duetto (S, B):	Kann wohl ein Mensch	15	2:46
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 10.	Aria (Duetto S, B):	O wie wohl ist uns geschehn	16	10:59
	Oboe I+II, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 11.	Recitativo (B):	Wohlan demnach	17	0:59
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 12.	Choral:	Sprich Ja zu meinen Taten	18	1:18
	Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 193-194 67:59

BWV 193

1. Coro

Ihr Tore (Pforten) zu Zion, ihr Wohnungen Jakobs,
freuet euch!
Gott ist unsers Herzens Freude,
Wir sind Völker seiner Weide,
Ewig ist sein Königreich.

1. Chorus 1

Ye gateways to Zion, ye dwellings of Jacob, be ye glad!

God is now our heart's true pleasure,
We're the people of his pasture,
Ever shall his kingdom be.

2. Recitativo

Der Hüter Israel entschläft noch schlummert nicht;
Es ist annoch sein Angesicht
Der Schatten unsrer rechten Hand;
Und das gesamte Land
Hat sein Gewächs im Überfluß gegeben.
Wer kann dich, Herr, genug davor erheben?

2. Recitative 2

The guard of Israel doth sleep and slumber not;
For thus far is his countenance
The shadow over our right hand;
And therefore all the land
Hath given forth its harvest with abundance.
Who can, O Lord, enough for this exalt thee?

3. Aria

Gott, wir danken deiner Güte,
Denn dein väterlich Gemüte
Währet ewig für und für.
Du vergibst das Übertreten,
Du erhörest, wenn wir beten,
Drum kömmt alles Fleisch zu dir.

3. Aria 3

God, we thank thee for thy kindness,
For thy fatherly devotion
Shall endure for evermore.
Thus forgivest our transgressions,
Thou attendest our petitions,
Thus shall come all flesh to thee.

1. Chœur

Portes de Sion, demeures de Jacob, réjouissez-vous!

Dieu est la joie de notre cœur,
Nous sommes les peuples de ses pâturages,
Éternel est son royaume.

2. Récitatif

Le protecteur d'Israël ne s'endort ni ne sommeille;
Sa face est encore si loin de vous
L'ombre de notre main droite;
Et au pays entier
Il a donné une végétation à foison.
Qui saura, ô Seigneur, t'en glorifier à juste mesure?

3. Air

Dieu, nous te remercions pour ta bonté,
Car ton cœur paternel
Persiste pour l'éternité.
Tu pardonnes les transgressions,
Tu exauces nos prières,
Ainsi toute chaire vient vers toi.

1. Coro

¡Puertas de Sión, moradas de Jacob, alegraos!

Dios es la alegría de nuestro corazón,
Pueblos de sus vegas somos,
Eterno es su reino.

2. Recitativo

El guardián de Israel ni descansa ni dormita,
Sigue siendo su rostro
La sombra de nuestra mano diestra;
Y a la tierra toda
A dado sus plantas en abundancia.
¿Quién, Señor, podría en justa medida alabarte?

3. Aria

Dios Te damos gracias por Tu bondad.
Pues Tu paternal afecto
Por siempre perdurará.
Perdonas las transgresiones,
Nos escuchas cuando Te oramos,
Por eso toda carne a ti va.

4. Recitativo

O Leipziger Jerusalem, vergnüge dich an
deinem Feste!
Der Fried ist noch in deinen Mauern,
Es stehn annoch die Stühle zum Gericht,
Und die Gerechtigkeit bewohnet die Paläste.
Ach bitte, daß dein Ruhm und Licht
Also beständig möge dauern!

5. Aria

Sende, Herr, den Segen ein,
Laß die wachsen und erhalten,
Die vor dich das Recht verwalten
Und ein Schutz der Armen sein!
Sende, Herr, den Segen ein!

6. Coro

Ihr Tore (Pforten) zu Zion, ihr Wohnungen Jakobs,
freuet euch!
Gott ist unsers Herzens Freude,
Wir sind Völker seiner Weide,
Ewig ist sein Königreich.

4. Recitative 4

O Leipzig, New Jerusalem, content be thou in
this thy feastday!
For peace is still within thy towers,
Secure stand yet for judgment here the seats,
And in the palaces hath justice found a dwelling.
Ah, grant that thy great fame and light
Be thus steadfast and last forever!

5. Aria 5

Send down, Lord, thy blessing here,
Let them increase and find favor
Who for thee now justice steward
And who guard thy humbly folk!
Send down, Lord, thy blessing here!

6. Chorus 6

Ye gateways to Zion, ye dwellings of Jacob, be glad!

God is now our hearts' true pleasure,
We're the people of his pasture,
Ever shall his kingdom be.

4. Récitatif

Ô Jérusalem leipzicoise, réjouis-toi
de ta fête!
La Paix se trouve encore dans tes murs,
Cependant les chaises du jugement sont prêtes
Et la justice habite dans les palais.
Ah, nous te prions que ta renommée et ta lumière
Durent donc longtemps!

4. Recitativo

¡Oh Leipzig cual Jerusalén, alégrate en
esta fiesta!
La paz dentro de tus muros se halla,
El estrado para el tribunal preparado está,
Y la justicia los palacios habita.
¡Ay reza porque tu gloria y tu luz
Firmemente perduren!

5. Air

Envoie, Seigneur, ta bénédiction,
Laisse croître et rester
Ceux qui gèrent le droit pour toi
Et qui sont un refuge pour les pauvres!
Envoie, Seigneur, ta bénédiction!

5. Aria

¡Envía, Señor Tu bendición,
Preserva y haz que medren
Quienes ante Ti la justicia administran
Y que sean un amparo para el pobre!
¡Envía, Señor Tu bendición!

6. Chœur

Portes de Sion, demeures de Jacob, réjouissez-vous!

Dieu est la joie de notre cœur,
Nous sommes les peuples de ses pâturages,
Éternel est son royaume.

6. Coro

¡Puertas de Sión, moradas de Jacob, alegraos!

Dios es la alegría de nuestro corazón
Pueblos de sus vegas somos,
Eterno es su reino.

BWV 194

1. Coro

Höchsterwünschtes Freudenfest,
Das der Herr zu seinem Ruhme
Im erbauten Heiligtume
Uns vergnügt begehen läßt.
Höchsterwünschtes Freudenfest!

1. Chorus 7

O most lovely feast of joy.
Which the Lord for his great glory
In constructed sanctuaries
Lets us gleadly celebrate.
O most lovely feast of joy!

2. Recitativo

Unendlich großer Gott,
Ach wende dich
Zu uns, zu dem erwähleten Geschlechte,
Und zum Gebete deiner Knechte!
Ach, laß vor dich
Durch ein inbrünstig Singen
Der Lippen Opfer bringen!
Wir weihen unsre Brust dir offenbar
Zum Dankaltar.
Du, den kein Haus, kein Tempel faßt,
Da du kein Ziel noch Grenzen hast,
Laß dir dies Haus gefällig sein,
Es sei dein Angesicht
Ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

2. Recitative 8

Unending mighty God,
Ah turn thyself
To us, to thine, to thy people,
And to the prayers of thy servants!
Ah, let us thee
Through our most fervent singing
Our lips' oblation offer!
We dedicate our sincere hearts to thee,
Our altar's thanks.
Thou, whom no house, no temple keeps,
For thou no end or limit hast,
May thou this house thy favor give,
And make thy countenance
A faithful throne of grace, a light of joy.

3. Aria

Was des Höchsten Glanz erfüllt,
Wird in keine Nacht verhüllt.
Was des Höchsten heilges Wesen

3. Aria 9

What the Highest light hath filled
Never shall in night be veiled.
What the Highest's holy nature

1. Chœur

Fête de joie ardemment souhaitée
Que le Seigneur pour sa gloire
Nous laisse célébrer dans la joie
Dans ce sanctuaire nouvellement bâti.
Fête de joie ardemment souhaitée!

2. Récitatif

Dieu infiniment grand,
Tourne-toi
Vers nous, vers la race des élus
Et vers la prière de ton serviteur!
Ah, laisse-nous
En chants ardents
Te faire l'offrande de nos lèvres!
Nous te vouons notre cœur
Sur l'autel des dons de grâces.
Toi que nulle maison, nul temple ne saurait contenir,
Car tu n'as ni fins ni limites,
Prends plaisir à cette demeure,
Que ta face soit
Une véritable table d'or de grâce, une lumière de joie.

3. Air

Ce que remplit l'éclat du Très-Haut
Ne sera jamais voilé dans les ténèbres.
Ce que l'être saint et suprême

1. Coro

Deseadísima fiesta de la alegría
Que el Señor para Su Gloria
En santuarios construidos
Nos deja celebrar con gozo.
¡Oh deseadísima fiesta de la alegría!

2. Recitativo

¡Inmenso gran Dios,
Ay vuélvete
A nosotros, a la estirpe elegida,
A las oraciones de tus siervos!
¡Oh permite que ante Ti
Con todo fervor cantando
Los labios ofrendas te hagan!
Consagramos nuestro corazón
Como altar de gracias.
Tú, quien por ninguna casa ni templo abarcado puedes ser,
Puesto que ni límites ni fronteras tienes,
Complácete en esta morada,
Que Tu rostro sea
Una verdadera cátedra de la Gracia, luz de la alegría.

3. Aria

Aquello que más altamente brilla
No será velado por noche alguna.
Aquello que el Altísimo y Santísimo

Sich zur Wohnung auserlesen,
Wird in keine Nacht verhüllt,
Was des Höchsten Glanz erfüllt.

For his dwelling shall have chosen
Never shall in night be veiled,
What the Highest's light hath filled.

4. Recitativo

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
Da dein unendlich helles Licht
Bis in verborgne Gründe siehet,
Ein Haus gefällig sein?
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.
Wo deine Herrlichkeit einziehet,
Da muß die Wohnung rein
Und dieses Gastes würdig sein.
Hier wirkt nichts Menschenkraft,
Drum laß dein Auge offenstehen
Und gnädig auf uns gehen;
So legen wir in heilger Freude dir
Die Farren und die Opfer unsrer Lieder
Vor deinem Throne nieder
Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

4. Recitative 10

How could from thee, thou highest countenance,
When thine unending brilliant light
Into the dark foundations seeth,
A house thy favor find?
For creeping vanity doth here from ev'ry side come in.
Where'er thy majesty doth enter,
There must the house be pure
And of this guest be worthy found.
Here human skill is vain,
So let thine eye stand ever open
And fall with grace upon us;
And we will then with holy joy to thee
Our bullocks and our sacrifice of singing,
Before thy throne be laying
And lift to thee our hopes devotedly.

5. Aria

Hilf, Gott, daß es uns gelingt,
Und dein Feuer in uns dringt,
    Daß es auch in dieser Stunde
    Wie in Esaiae Munde
    Seine Würkung Kraft erhält
    Und uns heilig vor dich stellt.

5. Aria 11

Help, God, that we this achieve,
And thy fire into us come,
    That it also at this moment,
    As in Isaiah's mouth then,
    Its effective pow'r receive
    And us hallowed to thee bring.

A choisi pour demeure,
Ne sera jamais voilé dans les ténèbres,
Ce que remplit l'éclat du Très-Haut.

Cual morada ha elegido
No será velado por noche alguna,
Aquello que más altamente brilla.

4. Récitatif

Être suprême,
Toi qui vois jusque dans les coins les plus dérobés
Grâce à ta lumière infiniment claire,
Comment une demeure pourrait-elle te plaire?
La vanité s'introduit furtivement de toutes parts.
Là où ta majesté vient habiter,
La demeure doit être pure
Et digne de cet hôte.
Ici la force de l'homme est impuissante,
Aussi laisse ton œil veiller
Et se poser sur nous avec bienveillance;
Nous déposerons ainsi remplis d'une joie sainte
Les jeunes taureaux et l'offrande de nos chants
Devant ton trône
Et te présenterons nos vœux dans le recueillement.

4. Recitativo

¿Cómo tú, Altísimo,
Pues que Tu luz infinitamente clara
Hasta en lo más recóndito ve,
Habrás de complacerte en una morada?
La vanidad se extiende por aquí y por doquier,
Mas el lugar en que tu majestad se instala
Debe encontrarse puro
Y digno ser de semejante huésped.
Nada aquí la fuerza del hombre puede,
Por eso vuelve tus ojos a nosotros
Y sénos benevolente.
Así en santo gozo ponemos
Los sacrificios y ofrendas de nuestras canciones
Ante Tu Trono
Nuestro anhelo manifestándote.

5. Air

Aide-nous, ô Dieu, dans cette entreprise
Et que ton feu nous pénètre,
    Qu'il conserve aussi à cette heure
    Comme dans la bouche d'Isaïe,
    La force de ses effets
    Et nous rende saints devant toi.

5. Aria

Ayuda, Dios, a que sea para bien,
Y que Tu fuego en nosotros penetre,
    Que también en esta hora
    Como en boca de Isaías
    A su acción fuerza confiera
    Y ante Ti nos santifique.

6. Choral

Heilger Geist ins Himmels Throne,
Gleicher Gott von Ewigkeit
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der Betrübten Trost und Freud!
Allen Glauben, den ich find,
Hast du in mir angezündt,
Über mir in Gnaden walte,
Ferner deine Gab erhalte.

Deine Hülfe zu mir sende,
O du edler Herzensgast!
Und das gute Werk vollende,
Das du angefangen hast.
Blas in mir das Fünklein auf,
Bis daß nach vollbrachtem Lauf
Ich den Auserwählten gleiche
Und des Glaubens Ziel erreiche.

Nach der Predigt

7. Recitativo

Ihr Heiligen, erfreuet euch,
Eilt, eilet, euren Gott zu loben:
Das Herze sei erhoben
Zu Gottes Ehrenreich,
Von dannen er auf dich,
Du heilge Wohnung, siehet
Und ein gereinigt Herz zu sich
Von dieser eitlen Erde ziehet.
Ein Stand, so billig selig heißt:
Man schaut hier Vater, Sohn und Geist.
Wohlan, ihr gotterfüllte Seelen!

6. Chorale 12

Holy Ghost enthroned in heaven,
Equal God eternally
With the Father and the Son both,
Of the troubled hope and joy!
All the faith which I possess
Hast thou in me set aflame;
Over me with mercy govern,
Never let thy mercy falter.

Send thy help now down upon me,
O thou noble bosom guest!
And the good work bring completion
Where thou its beginning hast.
Blow in me the spark alive
Till, when once my course is run,
I the chosen may resemble
And the goal of faith accomplish.

After the sermon

7. Recitative 13

Ye holy ones, be joyful now,
Haste, hasten, this your God to honor:
Your hearts be now exalted
To God's own glorious realm,
From where he now o'er thee.
Thou holy dwelling, watcheth
And to himself the heart made pure
From this earth's vanity he draweth.
A rank which truly blest is named
Beholds the Father, Son and Ghost.
Come forth, ye souls which God inspireth!

6. Choral

Esprit Saint sur le trône céleste,
Dieu éternel,
Égal au Père et au Fils,
Le consolateur et ami des affligés!
Toute foi que je trouve en moi,
C'est toi qui l'anime,
Règne sur moi avec bonté,
Préserve-moi ta don.

Ton aide, envoie-moi,
Ô noble hôte de mon cœur!
Et accomplis la bonne œuvre
Que tu as commencée.
Insuffle-moi l'étincelle
Jusqu'à ce que, ma course accomplie,
Tels les élus,
J'atteigne le but de ma foi.

Aprés le sermon

7. Récitatif

Vous les saints, réjouissez-vous,
Accourez, accourrez pour louer votre Dieu:
Élevez les cœurs
À la gloire de Dieu,
D'où il porte son regard sur toi,
Ô demeure sainte,
Et attire un cœur purifié vers lui
Loin des vanités de cette terre.
Un endroit, qui est si bienheureux,
Duquel on regarde le Père, le Fils et l'Esprit.
Allons, âmes habitées de Dieu!

6. Coral

¡Espíritu Santo en el celestial Trono
Dios eternamente
Con el Padre y el Hijo,
Consuelo y alegría de los afligidos!
Toda fe que en mí hallo
Tú en mí has encendido
Guárdame por Tu Gracia
Y que Tu don reciba.

¡Envíame Tu ayuda,
Oh nobilísimo huésped del alma!
Y la buena obra
Que comenzaste concluye.
Insúflame el aliento
Para que al concluir la carrera
Cual los elegidos sea
Y la meta de la fe consiga.

Después del sermón

7. Recitativo

Vosotros santos, alegraros,
Corred, corred a alabar a vuestro Dios:
Elevad vuestros corazones
Al glorioso reino de Dios
Desde donde El a ti,
Santa morada, contempla
Y a un puro corazón de este vano mundo
A vivir se llega.
¡Un estado tan santo
Pues se contempla aquí al Padre, al Hijo y al Espíritu!
¡Bienaventuradas de vosotras, almas de Dios plenas!

Ihr werdet nun das beste Teil erwählen;
Die Welt kann euch kein Labsal geben,
Ihr könnt in Gott allein vergnügt und selig leben.

Ye will now choose the finest portion;
The world can give no refreshment,
Ye can in God alone live blest and in contentment.

8. Aria

8. Aria 14

Des Höchsten Gegenwart allein
Kann unsrer Freuden Ursprung sein.
Vergehe, Welt, mit deiner Pracht,
In Gott ist, was uns glücklich macht!

The Highest's presence here alone
Can of our joy the fountain be.
Now vanish, world and all thy pomp,
In God is our contentment found!

9. Recitativo (Duetto)

9. Recitative (duet) 15

Baß
Kann wohl ein Mensch zu Gott in Himmel steigen?
Sopran
Der Glaube kann den Schöpfer zu ihm neigen.
Baß
Er ist oft ein zu schwaches Band.
Sopran
Gott führet selbst und stärkt des Glaubens Hand,
Den Fürsatz zu erreichen.
Baß
Wie aber, wenn des Fleisches Schwachheit wollte weichen?
Sopran
Des Höchsten Kraft wird mächtig in den Schwachen.

Bass
In truth can man to God ascend in heaven?
Soprano
One's faith can the creator's ear draw to him.
Bass
It often is to weak a bond.
Soprano
God leads himself and firms the hand of faith,
Its purpose to accomplish.
Bass
But how, then, when the flesh's weakness would lose courage?
Soprano
The Highest's pow'r proves mighty in the feeble.

Baß
Die Welt wird sie verlachen.
Sopran
Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.

Bass
The world will surely scorn them.
Soprano
Who doth God's grace possess despiseth all such scorn.

Vous choisirez à présent la meilleure partie ;
Le monde ne peut vous apporter délectation,
Seuls en Dieu vous trouverez la joie et le bonheur.

8. Air

Seule la présence du Très-Haut
Sera à l'origine de notre joie.
Passe monde, avec tes splendeurs.
En Dieu est ce qui nous rend heureux!

9. Récitatif (duo)

Basse
Un homme peut-il monter jusqu'à Dieu au ciel?
Soprano
La foi peut faire pencher le créateur vers lui.
Basse
Elle est souvent un lien bien trop faible.
Soprano
Dieu guide lui-même et fortifie la main de la foi
Lui permettant ainsi d'atteindre son but.
Basse
Mais que se passe-t-il, si la chair vient à céder?

Soprano
La puissance du Très-Haut renforcera les faibles.

Basse
Le monde se moquera d'eux.
Soprano
Celui qui possède la faveur divine méprise ces railleries.

La mejor parte habéis elegido;
El mundo no os puede confortar,
Sólo en Dios contentas y bienaventuradas vivir podéis.

8. Aria

Solamente la altísima presencia
La fuente de nuestra alegría puede ser.
Perece mundo con tu magnificencia,
En Dios está cuanto felices nos hace.

9. Recitativo (dueto)

Bajo
¿Acaso una persona al cielo, a Dios ascender puede?
Soprano
La fe puede inclinar al Creador a él.
Bajo
Mas frecuentemente es demasiado débil.
Soprano
Dios mismo guía y fortalece las acciones de la fe
Para conseguir su propósito.
Bajo
¿Qué pasa, pues, si la debilidad de la carne cede?

Soprano
La fuerza del altísimo se manifiesta poderosa en los débiles.
Bajo
El mundo de ellos se reirá.
Soprano
Quien la benevolencia de Dios tiene, semejantes burlas desprecia.

Baß
Was wird ihr außer diesen fehlen!
Sopran
Ihr einzger Wunsch, ihr alles ist in Gott.
Baß
Gott ist unsichtbar und entfernet:
Sopran
Wohl uns, daß unser Glaube lernet,
Im Geiste seinen Gott zu schauen.

Baß
Ihr Leib hält sie gefangen.
Sopran
Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schaut.

Beide
Da er den Glauben nun belohnt
Und bei uns wohnt,
Bei uns als seinen Kindern,
So kann die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht
vermindern.

10. Aria (Duetto)

O wie wohl ist uns geschehn,
Daß sich Gott ein Haus ersehn!
Schmeckt und sehet doch zugleich,
Gott sei freundlich gegen euch.
Schüttet eure Herzen aus
Hier vor Gottes Thron und Haus!

Bass
Besides this what could they be lacking!
Soprano
Their only wish, their all is found in God.
Bass
God is invisible and distant:
Soprano
'Tis good that this our faith doth teach us
To see one's God within the spirit.

Bass
Their flesh doth hold them captive.
Soprano
The Highest's grace increaseth all their longing,
For he doth build the place where they his glory see.

Both
Because he faith doth now reward
And with us dwell,
With us his very children,
Thus shall the world and mortal state our
gladness not diminish.

10. Aria (Duet)

Oh, how good for us it is
That now God a house hath chos'n!
Taste and witness now as well,
God is gracious unto you,
Pour out all your hearts to him,
Here before God's throne and house!

Basse
Que vous manquera-t-il en-dehors de cela!
Soprano
Votre unique désir, votre tout est en Dieu.
Basse
Dieu est invisible et lointain:
Soprano
Bienheureux que nous sommes, nous à qui notre foi
enseigne
De regarder Dieu par les pensées.
Basse
Votre chair vous tient prisonnier.
Soprano
La grâce de Dieu exauce votre désir,
Car il construit l'endroit où l'on peut le contempler
dans sa gloire.
Les deux
Puisqu'il récompense à présent la foi
Et habite chez nous,
Chez nous, ses enfants,
Le monde et la mort ne sauraient amoindrir notre joie.

10. Air (duo)

Ô quel bienfait nous est fait,
Que Dieu se soit choisi une demeure!
Goûtez et voyez donc en même temps,
Dieu est aimable envers vous.
Épanchez vos cœurs
Ici devant le trône et la maison divine!

Bajo
¿Mas qué no tendrán sino eso?
Soprano
Su único deseo, su todo en Dios está.
Bajo
Invisible es y lejano está Dios.
Soprano
Bienaventurados de nosotros que nuestra
fe aprende
En espíritu a su Dios contemplar.
Bajo
Su cuerpo cautiva la tiene.
Soprano
La benevolencia del Altísimo exige su anhelo,
Pues que El el lugar construye donde majestuosamente
se lo contempla.
Ambos
Puesto que El la fe entonces recompensa
Y en nosotros mora
En nosotros en tanto sus hijos,
Ni el mundo ni la muerte nuestra alegría mermar
pueden.

10. Aria (dueto)

¡Oh cuán bien nos ha acontecido,
Que Dios una morada anhela!
Gustad y contemplar a una
Que Dios benevolente os es.
¡Avivad vuestros corazones
Aquí ente el trono y la morada de Dios!

11. Recitativo

Wohlan demnach, du heilige Gemeine,
Bereite dich zur heilgen Lust!
Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust,

Er baut sich hier ein Haus.
Wohlan, so rüstet euch mit Geist und Gaben aus,
Daß ihm sowohl dein Herz
als auch dies Haus gefalle!

11. Recitative 17

And so come forth, thou holy congregation,
Prepare thyself for holy joy!
God dwells not only in each human breast,

He buildeth here his house.
Come forth and arm yourselves with spirit and with gifts,
That he in both thine heart and in this house take
pleasure!

12. Choral

Sprich Ja zu meinen Taten,
Hilf selbst das Beste raten;
Den Anfang, Mittl und Ende,
Ach, Herr, zum besten wende!

Mit Segen mich beschütte,
Mein Herz sei deine Hütte,
Dein Wort sei meine Speise,
Bis ich gen Himmel reise!

12. Chorale 18

Say "yes" to my endeavors,
And help me best to counsel;
To outset, midst and finish,
Ah Lord, dispense thy favor!

Thy blessing pour upon me,
My heart be now thy shelter,
Thy word be now my portion,
Till I to heaven journey!

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".

11. Récitatif

Allons, sainte communauté,
Prépare-toi à la sainte joie!
Dieu vit non seulement dans le cœur de chacun d'entre nous
Mais il s'est construit ici une maison.
Allons, munissez-vous d'esprit et d'offrandes
Pour que lui plaisent aussi bien ton cœur que cette maison!

12. Choral

Approuve mes actes,
Aide-moi à deviner moi-même la bonne voie;
Ah, Seigneur, fais que tournent bien pour moi
Le commencement, le milieu et la fin!

Prodigue-moi ta bénédiction,
Que mon cœur soit ton logis,
Que ta parole soit ma nourriture
Jusqu'à ce que je parte pour le ciel!

11. Recitativo

¡Bienaventurada según eso, santa comunidad,
Prepárate para el santo gozo!
Dios mora aquí en cada pecho,

Aquí una morada se construye.
¡Así pues armaros de espíritu y dones
Para que a El el corazón y morada complazca!

12. Coral

Di sí a mis actos,
Ayuda con el mejor consejo,
Al principio, en el medio y al final,
Ay corazón, haz que todo para bien sea.

Abundantes bendiciones concédeme,
Que mi corazón tu morada sea,
Tu Palabra mi alimento,
Hasta que yo al cielo vaya.

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.

Ihr Tore zu Zion BWV 193

Entstehung: zum 25. August 1727 (?)
Bestimmung: Ratswahl
Text: Dichter unbekannt
Gesamtausgaben: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

DEUTSCH

Entstehung und Geschichte dieser Kantate sind einigermaßen verwirrend. Ihre Überlieferung ist unvollständig. Zugleich ist die Kantate aber ein Beispiel für den virtuosen Umgang Bachs mit seiner eigenen Musik und ein Paradeplatz für den Scharfsinn der quellenkritischen Bachforschung.

Als Aufführungsanlaß gilt gemeinhin der Gottesdienst zum Ratswechsel im Jahre 1727. Dieser bürgerlich-städtische Repräsentationsakt fand alljährlich am Montag nach dem Bartholomäustag (24. August) statt; Bach hatte, gegen Zusatzhonorar, für die Musik zu sorgen (s. dazu die Einführungstexte zu BWV 29, 69, 119 und 120 [EDITION BACHAKADEMIE Vol. 9, 22 und 38]). Alfred Dürr weist jedoch darauf hin, daß es für das Aufführungsjahr 1727 keinen Beleg gibt (Die Kantaten..., 1995, S. 814); möglicherweise wurde hier auch die (verschollene) Kantate BWV Anh. I 4 („Wünschet Jerusalem Glück“) auf einen Text von Picander aufgeführt.

Ebenfalls von Picander stammt ein mit den Versen „Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter“ beginnendes Huldigungsgedicht zum Namenstag des Kufürsten August II. am 3. August 1727. Dieses Fest wurde offenbar mit der Aufführung eines vom städtischen Musikdirektor Johann Sebastian Bach komponierten Stücks unter freiem Leipziger Himmel begangen. Auch später kamen zu solchen Huldigungsanlässen Bachsche Kantaten oder besser: „Dramme per musica“ zur Aufführung (etwa BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215, s. Vol. 64, 67 und 68). Anders als Picanders später gedruckter Text ist Bachs mit Sicherheit aufgeführte Musik nicht mehr erhalten. Man glaubt jedoch, drei ihrer Sätze (Nr. 1, 7 und 9) im Eingangschor sowie den Arien Nr. 3 und Nr. 5 der Kantate BWV 193 wiederzuerkennen; daher hat die kurfürstliche Huldigungsmusik die BWV-Nummer 193a bekommen. Ein kurioses Zusammentreffen! Bach hätte auf diese Weise nämlich im Abstand von nur drei Wochen mit der gleichen Musik hier dem Landesherren, dort der städtischen Obrigkeit gehuldigt. Ein Vergehen gegen die Etikette? Oder geschickte Ausnutzung derselben?

Die Reihenfolge der beiden Stücke (aus BWV 193a wird BWV 193) läßt sich nicht nur durch die Aufführungsdaten erschließen, sondern auch aus dem Manuskript. Der Schreiber von BWV 193 hat zunächst den neuen Text auf die Notenblätter geschrieben, um den Platzbedarf abschätzen zu können. Danach setzte er die Noten von BWV 193a hinzu. Nach Fertigstellung des Eingangschores schrieb er die Noten des folgenden Rezitativs aus der Huldigungskantate ab; Rezitative jedoch pflegte Bach in allen seinen Parodien jeweils neu zu schreiben. „Wir dürfen annehmen, daß Bach darüber zu kam, als der Schreiberling, wahrscheinlich ein Schüler, gerade diesen Unfug zu Papier brachte, daß der Herr Kantor darauf die Mißgeburt ausstrich, später aber den Satz an anderer Stelle der Stimme nachtrug...“ imaginierte Friedrich Smend (Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 51 ff.) diesen Fauxpas.

Smend war es auch, der beide Stücke als Parodie einer bereits in Köthen entstandenen Huldigungskantate für den Fürsten Leopold, Bachs vormaligen Arbeitgeber betrachtete. Für diese Ansicht führt er verschiedene stilistische Merkmale und Analogien bei Text und Musik ins

Feld (eine Auflistung der Festmusiken für den Anhalt-Köthenschen Hof findet sich in „Die Welt der Bach-Kantaten“ Bd. 2, Stuttgart 1997, S. 20).

Erhalten sind von der Kantate BWV 193 neben dem Text des nicht mehr bekannten Dichters nur neun Stimmen: zweimal die für beide Violinen, für Viola, beide Oboen, Sopran und Alt je einmal. Natürlich werden auch Tenor und Baß besetzt gewesen sein, ein Continuo sowie, dem Anlaß angemessen, Trompeten und Pauken. Reinhold Kubik hat diese Stimmen für die vorliegende Aufnahme rekonstruiert, „ein Vorschlag, bei dem versucht wurde, aus dem Erhaltenen mit Behutsamkeit und mit Blick auf musikalisch ähnliche Sätze in anderen Kantaten Bachs aufs Verlorne zu schließen“. Satz 6, ein Rezitativ für Tenor oder Baß oder beide, ist gänzlich verloren; der Eingangschor sollte, wie ein Vermerk in den Stimmen angibt, zum Abschluß wiederholt werden.

Die Textbezogenheit der Musik läßt sich aus dem erhaltenen Material nur bruchstückhaft erkennen und hat ihren Ursprung naturgemäß auch im Text der Vorlage. Evident ist der festliche Charakter des Rahmensatzes. Während das Danklied des Soprans (Nr. 3) einem gelösten Tanzsatz gleicht, mag man in der Alt-Arie (Nr. 5) am ehesten das koloraturenreiche Spiel der Oboe d’amore mit den Worten „wachsen und erhalten“ in Verbindung bringen – in der Vorlage war jedoch von einem ähnlich duftig-bewegten Charakter die Rede: dem lieblich brennenden Weihrauch, der die Sachsen aufforderte, zum Opferherd zu kommen. Der mit Wohlgeruch besänftigte Höchste konnte drei Wochen später auf die wichtigste Stadt des Kurfürstentums, das sich stolz mit Jerusalem, dem Mittelpunkt der Welt vergleichende Leipzig, getrost seinen Segen herabsenden.

Höchsterwünschtes Freudenfest BWV 194

Entstehung: zum 2. November 1723
Bestimmung: Kirch- und Orgelweihe
Text: Dichter unbekannt. Satz 6: Strophen 6 und 7 des Liedes „Treuer Gott, ich muß dir klagen“ von Johannes Heermann (1630). Satz 12: Strophen 9 und 10 des Liedes „Wach auf, mein Herz, und singe“ von Paul Gerhardt (1647/1653).
Gesamtausgaben: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

Auch diese Leipziger Kantate geht auf ein weltliches Urbild der Köthener Zeit Bachs zurück. Erhalten sind lediglich drei Oboen- und die Streicherstimmen, jedoch kein Text und sonstige Besetzung, sodaß das Köthener Stück als verloren gelten muß. Allerdings hat diese Herkunft deutliche Spuren in der singulären Struktur der Leipziger Kantate hinterlassen.

Zunächst aber zum Anlaß der Komposition. Es ist bekannt, daß Bachs Ruf sich nicht nur auf der Komposition, sondern vor allem auf seiner Virtuosität als Spieler von Tasteninstrumenten und seine Sachkenntnis im Orgelbau gründete. „Daß unser Bach der stärkste Orgel- und Clavierspieler gewesen sey, den man jemals gehabt hat“ rühmte der Nekrolog. Und weiter: „Er kannte auch den Bau der Orgeln aus dem Grunde... Niemand konnte besser, als er, Dispositionen zu neuen Orgeln angeben, und beurtheilen“. Johann Nikolaus Forkel ergänzte in seiner Biographie: „Das erste, was er bey einer Orgeluntersuchung that, war, daß er alle klingenden Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe...“ Solche Orgelprüfungen sind u.a. für Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) und Naumburg (1746) belegt.

In der Naumburger Wenzelskirche begutachtete Bach das wohl bedeutendste und größte Instrument (3 Manuale, 53 Register) des Orgelbauers Zacharias Hildebrandt (1688 – 1757), einem Freiberger Schüler Gottfried Silbermanns. Bach muß mit Hildebrandt befreundet gewesen sein. Er prüfte und lobte nicht nur dessen erstes Instrument, sondern führte auch, zur Einweihung dieser Orgel, die vorliegende Kantate auf. Es handelt sich um die kleine, einmanualige Orgel in der Kirche von Störmthal, einem etwa zehn km südöstlich von Leipzig, heute am Rande des Tagebaus gelegenen Dorfes. Das noch heute spielbare Instrument entstand zugleich mit dem Neubau der Kirche, die seit 1722 auf den Resten und unter Einbeziehung einer romanischen Anlage erbaut wurde. Der doppelt festliche Anlaß mag erklären, daß die Orgel nicht in konzertanter Form in die Musik der Kantate einbezogen wurde. Vielmehr ist in dem Text eines nicht mehr bekannten Autors immer wieder vom Haus Gottes die Rede.

Das weltliche Urbild gibt sich am deutlichsten in der musikalischen Form zu erkennen. Eingangschor und vier Arien entpuppen sich als Umsetzung der höfischen, instrumentalen Suite mit vokalen Mitteln. Zu Beginn erklingt eine französische Ouvertüre mit punktiertem Rhythmus. In sie hinein baut Bach den kontrapunktischen Chorsatz; das Freudenfest manifestiert sich in ausgiebigen Koloraturen. Eines ähnlichen Verfahrens bediente sich Bach in der Weihnachtskantate BWV 110 (Vol. 35), zu deren Beginn die Ouvertüre aus BWV 1069 erklingt, in die der Chorsatz eingebaut ist. In der vorliegenden Kantate wird die Reprise der Orchestereinleitung durch die homophone Deklamation des ersten Textverses abgerundet.

Den nächsten Suitensatz bildet die Arie Nr. 3 im pastoralen Charakter. Bach verlangt dem Sänger enorme Höhen ab; das mag von „des Höchsten Glanz erfüllt“ sein, wie der Text meint; bei der Leipziger Wiederaufführung zum Abschluß des ersten Kantatenjahrgangs (Trinitatis 1724) musizierte Bach das Stück denn auch im tieferen Kammerton und „entschärfte“ die Baß-Rezitative. Die Sopran-Arie Nr. 5 ist im Gavotten-Charakter gehalten und in den Gesangsteilen durch die Solo-Violine kammermusikalisch aufgelockert. Ein zweistrophiger Choral leitet über zur Predigt. Danach („Post concionem“) fordert ein Rezitativ auf, „in Gott allein vergnügt und selig“ zu leben – Auftakt für eine Tenor-Arie im Stil einer Gigue (Nr. 8). Das folgende Duett personfiziert, wieder im Stile des „Dramma per Musica“, Zweifel (Baß) und Bestätigung (Sopran), bevor eine Passepied-Arie die verkappte Suite und ein weiterer zweistrophiger Choral die nicht durch ihr äußeres Gewand, sondern im intimen Habitus festliche Kantate zu Ende bringen.

Ye gateways to Zion BWV 193

Composed for: August 25, 1727
Performed: Town Council Inauguration
Text: Author unknown
Complete editions: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

The origins and history of this cantata are rather confusing. It has not survived intact. At the same time, however, this cantata is an example of Bach's virtuoso treatment of his own music and a parade ground for the perspicuity of critical research into Bach's sources.

It is generally assumed to have been composed for the church service at the Town Council Inauguration in 1727. This occasion for the burghers to demonstrate their dignified standing occurred each year on the Monday after St. Bartholomew's Day (August 24); Bach was responsible for providing the music, for an additional fee (see the notes to BWV 29, 69, and 119, 120 [EDITION BACHAKADEMIE vols. 9, 22 and 38]). Alfred Dürr, however, points out that there is no proof that it was performed in the year 1727 (Die Kantaten..., 1995, p. 814); it may well be that the (lost) cantata BWV Anh. I 4 ("Wünschet Jerusalem Glück" – "Wish Jerusalem luck") with words by Picander was performed on that day.

A poem of homage for the name day of Elector August the Second on August 3, 1727, beginning with the verse "Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter" ("Ye houses of Heaven, ye radiant lights"), is likewise by Picander. This festival was apparently celebrated outdoors in Leipzig to music composed by Johann Sebastian Bach, the city's music director. Cantatas of this nature, or better, "dramme per musica", were also performed later on such occasions (for instance, BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215; see vols. 64, 67 and 68). Although Bach's music is certain to have been performed, it has not survived, in contrast to Picander's text, which was printed at a later time. It is believed, however, that three of its movements (nos. 1, 7 and 9) are the same as the opening chorus and arias no. 3 and 5 of the cantata BWV 193; hence the electoral music of homage received the number 193a in the BWV. A curious coincidence! This would imply that Bach used the self-same music to honor the Sovereign one day and the municipal authorities only three weeks later. Was this a breach of etiquette? Or a skillful exploitation of the same?

The order of the two pieces (BWV 193a becomes BWV 193) can be determined not only from the dates of performance, but also from the manuscript. The hand that copied BWV 193 first wrote the new text on the music paper in order to estimate the amount of space that would be needed. Then he added the music to BWV 193a. After finishing the opening chorus, he copied the music to the following recitative from the homage cantata; Bach was in the habit of writing new recitatives for all his parodies. "We may assume that Bach arrived just as the pen-pusher, probably a pupil, had just committed this nonsense to paper, upon which the Director of Music crossed out the abortive lines, but later added the setting at another place in the part ..." is how this *faux pas* is imagined by Friedrich Smend (Bach in Köthen, Berlin 1951, p. 51ff.).

Smend was also the one who considered the two pieces to be a parody of an homage cantata already composed in Köthen for Prince Leopold, Bach's former employer. In support of this view, he advances various stylistic characteristics and analogies in text and music (a list of the festival music performed at the Anhalt-Köthen court can be found in "Die Welt der Bach-Kantaten" vol. 2, Stuttgart 1997, p. 20).

Apart from the text by the unknown author, only nine parts to the cantata BWV 193 have survived: for the viola, the two oboes, soprano and alto, and two each for the two violins. Of course, there will also have been a tenor and a bass, a continuo and, as befits the occasion, timpani and trumpets. Reinhold Kubik has reconstructed these parts for this recording, "a proposal which attempts to draw cautious conclusions from what has survived, and along the lines of similar music in other of Bach's cantatas". Movement 6, a recitative for tenor or bass or both, is irrevocably lost; the opening chorus is to be repeated at the end, as indicated by a note written in the parts.

The material which has been preserved gives only scattered hints concerning the relation of music to text, which quite naturally also has its origin in the text of the original. The opening and concluding chorus was evidently of a festive nature. While the soprano's song of thanksgiving (no. 3) resembles a relaxed dance movement, the richly ornamented oboe d'amore part in the alto aria (no. 5) can most readily be associated with the words "wachsen und erhalten" ("increase and find favor") – the subject matter of the original, however, also had a similarly fragrant, lively character: the sweetly burning incense which called the Saxons to the sacrificial fire. The most exalted Sovereign, who three weeks earlier had been assuaged with sweet aromas, could now send down his blessing upon the most important city in the entire realm, Leipzig, which is now comparing itself to Jerusalem, the center of the world.

*

O most lovely feast of joy BWV 194

Composed for: November 2, 1723
Performed: church and organ dedication
Text: Author unknown. Movements 6: verses 6 and 7 of the hymn "Treuer Gott, ich muß dir klagen" ("Faithful God, I must complain to you") by Johannes Heermann (1630). Movement 12: verses 9 and 10 of the hymn "Wach auf, mein Herz, und singe" ("Awake, my heart, and sing out") by Paul Gerhardt (1647/1653)
Complete editions: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

This Leipzig cantata is also based on a secular original from Bach's Köthen period. Only three oboe and string parts have survived from the earlier cantata, while the text and the remainder are missing, so that this piece must be considered lost. However, the original distinctly left its mark on the Leipzig version.

First, however, the occasion for the composition. It is well known that Bach's reputation was founded not only on his skill as a composer, but also as a virtuoso on keyboard instruments and an expert on organ building. His obituary acclaims "that our Bach was the most competent player of organ and clavier that we ever had". And further: "He also understood organ building from the ground up... No one was better than he at indicating and evaluating the specifications of new organs". In his biography of Bach, Johann Nikolaus Forkel adds to this: "The first thing he did at an organ inspection was to pull the stops of all the sounding voices and then to play the full organ with as many voices as possible. In doing so, he used to say in jest: that he must above all discover whether the organ had good lungs...". There is also evidence showing that Bach conducted organ inspections in

Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732), Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) and Naumburg (1746), among others.

At the Church of Wenceslas in Naumburg, Bach inspected the most significant and largest instrument (3 manuals, 53 stops) of the organ maker Zacharias Hildebrandt (1688 - 1757) of Freiberg, a pupil of Gottfried Silbermann. Bach must have been a friend of Hildebrandt, since he not only inspected and praised his first instrument, but also performed this cantata at its dedication. This was the small single-manual organ in the church of Störmthal, a village situated about ten kilometers south of Leipzig, today on the edge of a strip mine. This instrument, which is still playable, was constructed at the same time as the church was being rebuilt, which had been under construction on the site, of a Romanesque structure since 1722, whose ruins were utilized. The doubly festive occasion may explain why the organ was not used in a concertante manner in the music of the cantata. Instead, the text by the now unknown author speaks again and again of the House of God.

The secular original can most readily be identified in the form of the music. The opening chorus and four arias turn out to be a vocal rendering of the courtly instrumental suite. A French overture with dotted rhythms is heard at the beginning. Into it, Bach inserts the contrapuntal chorus; the feast of joy reveals itself in abundant coloraturas. Bach made use of a similar technique in the Christmas cantata BWV 110 (vol. 35), at whose beginning the overture from BWV 1069 is heard, into which the chorus is inserted. In the cantata recorded here, the reprise of the orchestral introduction is rounded off by a homophonic declamation of the first verse of text.

The next suite movement is the aria no. 3, with its pastoral character. Bach requires the singer to reach enormous heights, which may be a consequence of "What the Highest's light hath filled", as the text affirms; at a later performance in Leipzig to conclude the first annual cycle of cantatas (Trinity 1724), Bach performed the piece at a lower concert pitch, thus "defusing" the bass recitatives. The soprano aria no. 5 maintains the character of a gavotte and its vocal part is interspersed with passages played by the solo violin in the manner of chamber music. A two-verse chorale provides the transition to the sermon. Afterward ("post concionem") a recitative reminds us that we "can in God alone live blest and in contentment" – the signal for a tenor aria in the style of a gigue (no. 8). The following duet, again in the style of a "dramma per musica", personifies doubt (bass) and confirmation (soprano), before a passepied aria brings the disguised suite to an end, as does another two-verse chorale the cantata itself, which is festive not only in its superficial aspects, but also in its inmost being.

Portes de Sion BWV 193

Création: le 25 août 1727 (?)
Destination: Élection du Conseil
Texte: Poète inconnu
Éditions complètes: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

La création et l'histoire de cette cantate sont relativement déconcertantes. Elle nous est parvenue incomplète. Mais cette cantate est en même temps un exemple de la virtuosité de Bach dans le maniement de sa propre musique et elle est une démonstration de la subtilité dont doit faire preuve la recherche critique des sources sur Bach.

Le service religieux à l'occasion des élections du Conseil en 1727 est considéré comme motif d'exécution de cette cantate. Cet acte représentatif de la bourgeoisie citadine avait lieu chaque année, le lundi après la Saint Barthélemy (24 août) ; pour cette occasion, Bach devait fournir la musique contre des honoraires supplémentaires (cf. à ce propos les textes d'introduction aux cantates BWV 29, 69 et 119 et 120 [Edition Bachakademie Vol. 9, 22 et 38]). Alfred Dürr attire néanmoins l'attention sur le fait que nous ne possédons aucun témoignage confirmant l'année d'exécution 1727 (Les Cantates..., 1995, p. 814); la Cantate (disparue) BWV Annexe I 4 («Wünschet Jerusalem Glück» (Souhaitez le bonheur à Jérusalem) fut aussi probablement exécutée sur un texte de Picander.

Également issu de la plume de Picander, un poème d'hommage commençant par les vers «Maisons du ciel, lumières brillantes» fut écrit pour le jour de fête du Prince électeur Auguste II le 3 août 1727. Cette fête eut, semble-t-il, lieu en plein air à Leipzig et un morceau composé par le directeur de musique de la ville Johann Sebastian Bach y fut exécuté. Plus tard encore, des cantates de Bach ou mieux des «dramme per musica» furent exécutés (par ex. BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215, cf. Vol. 64, 67 et 68) à de telles occasions dites d'hommage. Certes la musique exécutée par Bach n'existe plus, ce qui n'est pas le cas des textes de Picander, imprimés plus tard. Cependant l'on croit reconnaître trois de ses mouvements (n° 1, 7 et 9) dans le chœur d'introduction ainsi que dans les airs n° 3 et n° 5 de la Cantate BWV 193; c'est la raison pour laquelle la musique d'hommage au prince a reçu le numéro BWV 193a. Une curieuse coïncidence ! Bach aurait ainsi dans l'intervalle de trois semaines seulement, rendu hommage avec la même musique d'une part au souverain et d'autre part aux représentants de la ville. Un manquement vis-à-vis de l'étiquette? Ou bien l'exploitation adroite de la même musique?

Il est permis de reconstruire l'ordre chronologique des deux morceaux (à partir de BWV 193a, on arrive à BWV 193) non seulement en raison des dates d'exécution mais aussi du manuscrit. Le copiste de la BWV 193 écrivit tout d'abord le nouveau texte sur des feuilles de notes afin d'évaluer la place nécessitée. Ensuite il ajouta les notes de BWV 193a. Après la finition du chœur d'introduction, il copia les notes du récitatif suivant, issues de la cantate d'hommage; Bach avait l'habitude d'écrire un nouveau récitatif dans toutes ses parodies. «Il est permis de supposer que Bach constata alors que le copiste, probablement un élève, était en train de mettre cette bêtise sur papier, que Monsieur le cantor raya ensuite la monstruosité mais rapporta plus tard le mouvement à un autre endroit de la voix ...», c'est ainsi que Friedrich Smend (Bach à Köthen, Berlin 1951, p. 51 et suivantes) expliqua cet impair.

Ce fut également Smend qui considéra que les deux morceaux étaient des parodies d'une cantate d'hommage dé-

jà créée à Köthen pour le Prince Léopold, l'ancien employeur de Bach. Pour appuyer son opinion, il avança différentes caractéristiques d'ordre stylistique et des analogies au niveau du texte et de la musique (vous trouverez une liste des musiques de fête composées pour la Cour d'Anhalt-Köthen dans «Le monde des Cantates de Bach» Vol. 2, Stuttgart 1997, p. 20).

Seules neuf voix de la Cantate BWV 193 nous sont parvenues en plus du texte du poète inconnu: deux voix pour les deux violons, une voix pour la viole, les deux hautbois, le soprano et l'alto chacun. Bien sûr, le ténor et la basse, un continuo participaient également, ainsi que, conformément à l'occasion, des trompettes et des trombones. Reinhold Kubik a reconstitué ces registres pour l'enregistrement ci-présent, «une suggestion qui essaie de retrouver ce qui a disparu en consultant ce qui a été conservé avec circonspection et en comparant avec des mouvements de teneur musicale semblable dans d'autres cantates de Bach». Le mouvement 6, un récitatif pour ténor ou basse ou pour les deux, est entièrement perdu; le chœur d'introduction devait être répété en fin de cantate, comme l'indique une remarque dans les registres.

On ne retrouve le rapport entre le texte et la musique que par fragments que l'on a tiré du matériel conservé et ce rapport se retrouve naturellement dans le texte du modèle. Le caractère solennel du mouvement extrême est évident. Alors que la louange du soprano (n° 3) ressemble à un mouvement léger de danse, le jeu riche en vocalises des hautbois d'amour dans l'air d'alto (n° 5) doit plutôt être mis en rapport avec les paroles «croître et rester» – cependant dans le modèle, il était question d'un caractère animé aux odeurs semblables: l'encens suave qui invitait les Saxons à se réunir autour du foyer de l'offrande. Le Très-Haut apaisé par le parfum de l'encens pouvait trois semaines plus tard envoyé sa bénédiction sur la ville la plus importante de l'électorat, la ville de Leipzig qui aimait à se comparer avec le centre du monde, Jérusalem.

*

Fête de joie ardemment souhaitée BWV 194

Création: le 2 novembre 1723
Destination: pour l'inauguration de l'orgue
Texte: Poète inconnu. Mouvement 6: strophes 6 et 7 du lied «Treuer Gott, ich muß dir klagen» (Dieu fidèle, je dois adresse mes plaintes) de Johannes Heermann (1630). Mouvement 12: strophes 9 et 10 du lied «Wach auf, mein Herz, und singe» (Réveille-toi, mon cœur, et chante) de Paul Gerhardt (1647/1653).
Éditions complètes: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

Cette cantate de Leipzig renvoie également à une source originale profane de l'époque de Bach à Köthen. Seules trois registres de hautbois et de cordes nous sont parvenus, pas de texte ni d'autre effectif de sorte que ce morceau doit être considéré comme disparu. Néanmoins cette source a laissé des traces indiscutables dans la structure singulière de la cantate de Leipzig.

Parlons tout d'abord de l'occasion qui fut à l'origine de la composition. Chacun sait que la réputation de Bach reposait non seulement sur son art de la composition mais surtout sur sa virtuosité en tant que joueur sur instruments à clavier et sur ses connaissances dans le domaine de la construction d'orgue. «Que notre Bach avait été le prince des virtuoses de l'univers sur le clavecin et l'orgue» vanta son nécrologue. Et plus loin: «Cette scien-

ce dans l'emploi des registres était une conséquence de la connaissance approfondie qu'il avait de la construction de l'orgue en général... Personne ne savait mieux que lui donner les dispositions pour les nouveaux orgues, et en juger». Johann Nikolaus Forkel compléta dans sa biographie : «Pour essayer un orgue, la première chose qu'il faisait, était de tirer de tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il avait l'habitude de dire en forme de plaisanterie qu'il désirait avant tout savoir si l'instrument avait de bons poumons….» De tels essais d'orgue ont été retenus entre autres pour Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) et Naumburg (1746).

Dans l'Église Wenzel de Naumburg, Bach expertisa le plus grand et le plus important instrument (3 claviers, 53 registres) du facteur d'orgue Zacharias Hildebrandt (1688 – 1757), un élève de Gottfried Silbermann à Freiberg. Bach et Hildebrandt étaient probablement liés d'amitié. Il testa et loua non seulement son premier instrument mais exécuta également la cantate ci-présente à l'occasion de l'inauguration de cet orgue. Il s'agit là du petit orgue, à un clavier, de l'église de Störmthal, un village situé à dix kilomètres au sud-est de Leipzig, aujourd'hui au bord de la mine à ciel ouvert. L'instrument sur lequel on peut encore jouer aujourd'hui, fut créé en même temps que l'église qui avait été érigée depuis 1722 sur les ruines d'un site romain, fut reconstruite. L'occasion qui était donc solennelle pour deux raisons, peut expliquer que l'orgue ne fut pas intégré sous forme concertante dans la musique de la cantate. Au contraire, il est toujours question de la maison de Dieu dans le texte d'un auteur dont on ne connaît plus l'identité aujourd'hui.

Le modèle profane se profile très nettement dans la forme musicale. Le chœur d'introduction et les quatre airs se révèlent être une transposition de la suite courtoise, instrumentale avec des effectifs vocaux. Une ouverture française engage la cantate dans un rythme pointé. Bach y intègre le mouvement de chœur contrapuntique; l'ambiance de fête se manifeste dans de larges vocalises. Bach employa un procédé semblable dans la Cantate de Noël BWV 110 (Vol. 35) dont le début est marqué de l'Ouverture tirée de BWV 1069 dans laquelle le mouvement de chœur est intégré. Dans la cantate ci-présente, la déclamation homophone des premiers vers de texte complète la reprise de l'introduction orchestrale.

L'air n° 3 au caractère de pastorale forme le mouvement de suite suivant. Bach oblige le chanteur à atteindre des tons très élevés; ceci semble être «rempli de l'éclat du Très-Haut», comme le dit le texte; lors de la reprise à Leipzig, à la fin du premier cycle de cantates (Trinité 1724), Bach joua le morceau aussi dans la hauteur du ton-étalon plus bas et «atténua» le récitatif de basse. L'air de soprano n° 5 a le caractère d'une gavotte et s'assouplit dans les parties de chant grâce aux violons solistes prenant ainsi les traits d'une musique de chambre. Un choral à deux strophes fait la transition avec le sermon. Ensuite («post concionem»), un récitatif demande aux chrétiens de vivre selon le principe que «Seuls en Dieu vous trouverez la joie et le bonheur» – départ d'un air de ténor dans le style d'une gigue (n° 8). Le duo suivant personnifie, à nouveau dans le style du «dramma per musica», le doute (basse) et la confirmation (soprano) avant qu'un air en passe-pied, la suite déguisée et un autre choral à deux strophes n'achèvent la cantate en la revêtant de solennité non de par son habit extérieur mais de par son intimité.

Puertas de Sión BWV 193

Génesis: para el 25 de agosto de 1727 (?)
Destino: elecciones municipales
Texto: poeta desconocido
Ediciones completas: BG 41: 93 – NBA I/32.1: 203

El origen y la historia de esta cantata son de algún modo motivo de confusión. Su transmisión es incompleta. Pero al mismo tiempo, esta cantata es un ejemplo del virtuoso dominio que Bach ejerce sobre su propia música y un campo de maniobra para la agudeza exigida a la investigación crítica de las fuentes de Bach.

En todo caso se considera que dio pie a su interpretación la función religiosa celebrada con motivo del cambio de Consistorio en el año 1727. Este acto de representación cívico-municipal tenía lugar todos los años el lunes siguiente a la fiesta de San Bartolomé (24 de agosto); Bach tenía que ocuparse de la música recibiendo por ello unos honorarios adicionales (véase al respecto el texto introductorio de BWV 29, 69, 119 y 120 [EDITION BACH-AKADEMIE vol. 9, 22 y 38]). Alfred Dürr hace referencia en todo caso al hecho de que no exista prueba alguna para documentar que el año en que se interpretó esta cantata fuera 1727 (Las cantatas..., 1995, pág. 814); posiblemente se interpretó también aquí la (desaparecida) cantata BWV Anexo I 4 ("Desead suerte a Jerusalén") sobre un texto de Picander.

También procede de Picander un poema de homenaje que empieza por los versos "Moradas del cielo, brillantes luces" y que tiene su motivo en la honomástica del Príncipe Elector Augusto II el 3 de agosto de 1727. Esta fiesta se celebró al parecer bajo el cielo despejado de Leipzig con la interpretación de una pieza compuesta por el director de música del municipio que era Johann Sebastian Bach. También se interpretaron con tales motivos de homenaje otras cantatas bachianas o mejor dicho otros "Dramas per musica" (como por ejemplo BWV 205a, 206, 207a, 213, 214, 215, véase vol. 64, 67 y 68). En contra de lo sucedido al texto posteriormente impreso de Picander, no se ha conservado la música de Bach que con toda seguridad se interpretó. No obstante, se estima reconocer tres de sus movimientos (los números 1, 7 y 9) en el coro de entrada y en las arias número 3 y número 5 de la cantata BWV 193; de ahí que a la música de homenaje al Príncipe Elector se asignara el número BWV 193a, lo que no deja de ser una curiosa coincidencia. Porque de este modo habría homenajeado Bach con la misma música en un intervalo de solo tres semanas al Soberano del país por un lado y a la Autoridad municipal por otro. ¿Infracción de la debida cortesía, o hábil aprovechamiento de la misma?

La serie sucesiva de ambas piezas (de BWV 193a sale BWV 193) es algo que puede deducirse no solo de los datos de su interpretación, sino también del manuscrito. El copista consignó inicialmente el texto nuevo sobre las partituras a fin de poder tantear el espacio necesario. A continuación añadió las notas de BWV 193a. Después de acabar el coro de entrada, escribió las notas del recitativo subsiguiente tomándolas de la cantata de homenaje; Bach solía volver a escribir los recitativos en todas sus parodias. "Podemos suponer que Bach se sorprendió cuando el copista, probablemente un discípulo suyo, puso esta incongruencia sobre el papel y también podemos suponer que el señor Cantor suprimió este engendro, pero que más tarde rescató este movimiento en otro pasaje de la voz...", así imaginaba Friedrich Smend (Bach en Köthen, Berlín 1951, pags. 51 ss.) este paso en falso.

Smend era el mismo que consideraba ambas piezas como parodia de una cantata escrita ya en Köthen como homenaje al Príncipe Leopoldo, que fue en otro tiempo patrono de Bach. Para probar esta opinión aduce diversas características y analogías estilísticas en el texto y la música (un listado de músicas festivas para la corte de Anhalt-Köthen se encuentra en el vol. 2 de "El mundo de las cantatas de Bach", Stuttgart 1997, pág. 20).

De la cantata BWV 193 se han conservado, además del texto del ya irreconocible poeta, únicamente nueve voces: las de ambos violines por duplicado, la de la viola, la de ambos oboes, la del soprano y la del contralto. Evidentemente tendrían también cobertura la del tenor y la del bajo, un continuo y trompetas y timbales según conviniera. Reinhold Kubik ha reconstruido estas voces para la presente grabación, lo que supone "una propuesta con la que se intentó llegar al conocimiento de lo perdido partiendo de lo conservado, con toda precaución y con la vista puesta en movimientos musicales semejantes en otras cantatas de Bach". El sexto movimiento, un recitativo para tenor o para bajo (o para ambos) se ha perdido por completo; el coro de entrada debía repetirse al final según indica una anotación en las voces.

La vinculación de la música con el texto se puede deducir tan solo fragmentariamente partiendo del material conservado, y tiene naturalmente también su origen en el texto del antecedente. Salta a la vista el carácter festivo del movimiento extremo. Mientras el cántico de acción de gracias del soprano (número 3) se asemeja a un movimiento de danza, se puede establecer en el aria de contralto (número 5) la estrecha vinculación de la interpretación, tan rica en matizaciones, del oboe d'amore con las palabras "preserva y haz que medren"... mientras que en el antecedente se hablaba de un carácter movido con semejante primor: el incienso que ardía amablemente y que incitaba a los sajones a acudir al altar del sacrificio. El Altísimo, aplacado con ese aroma, podría derramar satisfecho su bendición tres semanas después sobre la importantísima ciudad del Principado Electoral que, de este modo, se parangonaba ufanamente con el centro del mundo que era Jerusalén.

*

Deseadísima fiesta de la alegría BWV 194

Génesis: para el 2 de noviembre de 1723
Destino: consagración de la iglesia y del órgano
Texto: poeta desconocido. Sexto movimiento: estrofas 6 y 7 del cántico "Dios leal, ante ti he de desahogarme" de Johannes Heermann (1630). Duodécimo movimiento: estrofas 9 y 10 del cántico "Despierta, corazón, y canta" de Paul Gerhardt (1647/1653).
Ediciones completas: BG 29: 101 – NBA I/31: 147

También esta cantata de Leipzig se remonta a un paradigma profano de los tiempos de Bach en Köthen; solo se han conservado tres voces de oboe y las de los instrumentos de cuerda, pero ningún texto, como tampoco la restante cobertura, motivo por el que ha de considerarse esta pieza como si se hubiera perdido. En todo caso, este origen ha dejado claros vestigios de la singular estructura de la cantata de Leipzig.

Pero volvamos al motivo de la composición. Es conocido que la fama de Bach no solo se fundaba en la composición, sino ante todo en su virtuosismo como intérprete de instrumentos de teclado y en su experto conocimiento de la estructura del órgano. "Que nuestro Bach fuera el más poderoso intérprete de órgano y piano que jamás

haya existido", proclamaba su biógrafo. Y en otro pasaje: "Conocía tan a fondo la estructura del órgano desde las bases... que nadie podía indicar ni valorar mejor que él las disposiciones referidas a los órganos nuevos". Johann Nikolaus Forkel completaba esta idea en su biografía: "Lo primero que hacía al explorar un órgano era pulsar todas las voces sonoras y de este modo sonaba el instrumento con la mayor plenitud posible de voces. A este respecto solía decir en broma que ante todo había que saber si el instrumento tenía buen pulmón...". Estas pruebas de órgano quedan documentadas entre otros lugares en Halle (1716), Gera (1724), Kassel (1732) Mühlhausen (1735), Altenburg (1739) y Naumburg (1746).

En la iglesia de san Wenceslao de Naumburg certificó Bach el que quizá sería el instrumento de mayor tamaño e importancia (3 manuales y 53 registros) del fabricante de órganos Zacarías Hildebrandt (1688 – 1757), un alumno de Gottfried Silbermann oriundo de Freiberg. Bach debió tener relación de amistad con Hildebrandt. No solo examinó y ensalzó su primer instrumento, sino que además interpretó esta cantata con motivo de la consagración de ese órgano. Se trata del pequeño y extraordinario órgano instalado en la iglesia de Störmthal, una aldea situada a unos diez kilómetros al sur de Leipzig, actualmente a punto de ser derrumbada. Este instrumento que todavía puede tocarse en la actualidad, tuvo su origen al mismo tiempo que la reconstrucción de la iglesia, la cual fue construida a partir de 1722 sobre los restos de un asentamiento romano que contenía. La ocasión doblemente solemne puede explicar que el órgano no se aplicó en forma concertante a la música de la cantata. Por el contrario, de lo que se habla constantemente en el texto de un autor que ya no podremos conocer, es sobre la casa de Dios. La forma más clara de captar el paradigma profano es la forma musical. Un coro de entrada y cuatro arias se despliegan como realización de la suite instrumental cortesana con medios vocales. Al comienzo suena una obertura francesa con ritmo punteado. Dentro de ella construye Bach el movimiento coral contrapuntual; la fiesta de la alegría se pone de relieve en las generosas matizaciones aportadas. Bach aplicó un procedimiento semejante en la cantata de Navidad BWV 110 (vol. 35) a cuyo comienzo suena la obertura de BWV 1069 en la que se incorpora el movimiento coral. En la presente cantata se redondea la reiteración de la introducción orquestal mediante la declamación homófona del primer verso del texto.

El siguiente movimiento de suite se forma en el aria número 3 con carácter pastoral. Bach exige del cantor unas alturas enormes; esto puede estar "aquello que más altamente brilla", como indica el texto; en la nueva interpretación de Leipzig, al final del primer curso de cantatas (fiesta de la Santísima Trinidad de 1724) interpretó Bach esta pieza también en el tono profundo de cámara y "quitó agudeza" a los recitativos de bajo. El aria de soprano número 5 se mantiene con el carácter de gavota y en los pasajes de cántico se anima con música de cámara mediante los solos de violín. Un coral de dos estrofas nos lleva a la homilía. A continuación ("post concionem") el recitativo exhorta a vivir "contentas y bienaventa rodas solamente en Dios": antecompás para un aria de tenor al estilo de una giga (número 8). El dueto siguiente personifica, de nuevo en el estilo del "Drama per Musica", la duda (bajo) y la confirmación (soprano) antes de que un aria de pasapié, la suite disfrazada y otro coral de dos estrofas pongan punto final a esta festiva cantata, que lo es no solo por su envoltorio exterior sino también por su íntima configuración.

Vol. 59

Kantaten • Cantatas

BWV 195-197

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 196)

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:
Richard Hauck; Heinz Jansen (BWV 196)

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 195: Oktober 1983/Februar 1984. BWV 196: Januar 1976. BWV 197: Februar/März 1984.

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

English translation: Alison Dobson-Ottmers, Christiane Bainbridge
Traduction française: Sylvie Roy, Hélène Jany
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Dem Gerechten muß das Licht *BWV 195 (19'20)*

For the righteous must the light • La lumière doit toujours se lever pour le juste • Al justo la luz siempre se hará

Shihomi Inoue-Heller – soprano • Elisabeth Graf – alto • Oly Pfaff – tenore • Andreas Schmidt – basso • Johannes Ritzkowsky, Bruno Schneider – Corno • Bernhard Schmid, Josef Hausberger, Roland Gurkhardt – Tromba • Peter Wirweitzki – Timpani • Sibylle Keller-Sanwald, Peter Schlenker, Wiltrud Böckheler – Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold – Fagotto • Georg Egger – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Der Herr denket an uns *BWV 196 (12'39)*

The Lord careth for us • Le Seigneur se souvient de nous • El Señor en nosotros piensa

Doris Soffel – soprano • Aldo Baldin – tenore • Niklaus Tüller – basso • Albert Boesen – Violino • Jürgen Wolf – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Joachim Eichhorn – Organo • Martha Schuster – Cembalo

Gott ist unsre Zuversicht *BWV 197 (26'32)*

God is our true confidence • Dieu est notre ferme espoir • Dios es nuestra certeza

Costanza Cuccaro – soprano • Mechthild Georg – alto • Philippe Huttenlocher – basso • Hannes, Wolfgang, Hans Läubin – Tromba • Norbert Schmitt – Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe, Oboe d'amore • Christoph Carl, Klaus Thunemann – Fagotto • Georg Egger, Radboud Ooomens – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Martha Schuster – Organo • Hans-Joachim Erhard – Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 195, 197)

HELMUTH RILLING

BWV 195 **„Dem Gerechten muß das Licht“** 19:20

No. 1.	Coro (S, A, T, B):	Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen	1	4:48
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Recitativo (B):	Dem Freudenlicht gerechter Frommen	2	1:19
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Aria (B):	Rühmet Gottes Güt und Treu	3	4:38
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Recitativo (S):	Wohlan, so knüpfet denn ein Band	4	1:13
	Flauto I+II, Oboe I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Coro (S, A, T, B):	Wir kommen, deine Heiligkeit	5	6:36
	Tromba I-III, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 6.	Choral:	Nun danket all und bringet Ehr	6	0:46
	Corno I+II, Timpani, Flauto I+II, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

BWV 196 **„Der Herr denket an uns“** 12:39

No.1.	Sinfonia		7	1:50
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2.	Coro:	Der Herr denket an uns	8	2:30
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3.	Aria (S):	Er segnet, die den Herrn fürchten	9	2:44
	Violino I solo, Violoncello, Cembalo			
No. 4.	Duetto (T, B):	Der Herr segne euch je mehr und mehr	10	2:08
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Coro:	Ihr seid die Gesegneten des Herrn	11	3:27
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 197 **„Gott ist unsre Zuversicht“** 26:32

No. 1.	Coro	Gott ist unsre Zuversicht	12	5:46
	Tromba I-III, Timpani, Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			
No. 2.	Recitativo (B):	Gott ist und bleibt der beste Sorger	13	1:20
	Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Aria (A):	Schläfert allen Sorgenkummer	14	6:10
	Oboe d’amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Recitativo (B):	Drum folget Gott und seinem Triebe	15	1:04
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Choral:	Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst	16	1:01
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Post copulationem

No. 6.	Aria (B):	O du angenehmes Paar	17	4:48
	Violino I+II, Oboe I, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7.	Recitativo (S):	So wie es Gott mit dir	18	1:23
	Violoncello, Cembalo			
No. 8.	Aria (S):	Vergnügen und Lust	19	3:00
	Violino I solo, Oboe d’amore I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 9.	Recitativo (B):	Und dieser frohe Lebenslauf	20	1:02
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 10.	Choral:	So wandelt froh auf Gottes Wegen	21	0:58
	Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo			

Total Time BWV 195-197: 58:31

BWV 195

1. Coro

Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen und Freude den frommen Herzen. Ihr Gerechten, freuet euch des Herrn und danket ihm und preiset seine Heiligkeit.

2. Recitativo

Dem Freudenlicht gerechter Frommen
Muß stets ein neuer Zuwachs kommen,
Der Wohl und Glück bei ihnen mehrt.
Auch diesem neuen Paar,
An dem man so Gerechtigkeit
Als Tugend ehrt,
Ist heut ein Freudenlicht bereit,
Das stellet neues Wohlsein dar.
O! ein erwünscht Verbinden!
So können zwei ihr Glück eins an dem andern finden.

3. Aria

Rühmet Gottes Güt und Treu,
Rühmet ihn mit reger Freude,
Preiset Gott, Verlobten beide!
Denn eu'r heutiges Verbinden
Läßt euch lauter Segen finden,
Licht und Freude werden neu.

1. Chorus 1

For the righteous must the light ever new be arising, and gladness for upright spirits. O ye righteous, glad be in the Lord, and thanks give him and praise him for his holiness

2. Recitative 2

This joyous light's upright admirers
Must ever constant increase follow,
Which their good fortune shall make grow.
And for these newly weds,
In whom we so much righteousness
And virtue praise,
Today a joyous light doth wait,
Which offers them new blessing still.
Oh, what a happy union!
Thus shall this pair good luck, each in the other find now.

3. Aria 3

Praise ye God's good will and trust,
Praise ye him with lively gladness,
Praise ye God, soon-wedded couple!
For your present marriage union
Lets you nought but bliss discover,
Light and gladness ever new.

1. Chœur

La lumière doit toujours se lever pour le juste et la joie pour les cœurs pieux. Justes, réjouissez-vous en l'Éternel et célébrez sa sainteté par vos louanges!

2. Récitatif

Pour les vrais fidèles, la lumière de joie
Doit croître en constance
Afin de multiplier leur salut et leur bonheur.
Ce nouveau couple aussi
Dont on honore tant la probité
Que la vertu,
Est prêt à recevoir une lumière de joie
Qui représentent une nouvelle prospérité.
Oh ! union désirée!
Deux êtres pourront ainsi trouver leur bonheur l'un
dans l'autre.

3. Air

Glorifiez la bonté et la fidélité de Dieu,
Glorifiez-le avec une joie intense
Fiancés, louez Dieu tous les deux!
Car votre union d'aujourd'hui
Vous apportera maintes bénédictions,
Vous connaîtrez une nouvelle lumière et joie.

1. Coro

Al justo la luz siempre se hará y alegría al corazón del piadoso. Vosotros piadosos, alegraros por el Señor y dadle gracias y alabad Su santidad.

2. Recitativo

La luz de la alegría de los justos piadosos
Ha de crecer constantemente,
Su salud y felicidad aumentar.
También a estos recién casados
En quienes tanta justicia
Por virtud venera
Una luz de alegría se ha encendido,
Una nueva felicidad.
¡Oh deseada unión!
Así, uno en otro, los dos su felicidad encuentran.

3. Aria

Ensalzar la bondad y la fidelidad de Dios,
Ensalzadlo con animada alegría,
Alabad a Dios, desposados.
Pues que El en vuestra unión de hoy
Mucho os bendice
Y renuevanse para vosotros luz y alegría.

4. Recitativo

Wohlan, so knüpfet denn ein Band,
Das so viel Wohlsein prophezeihet.
Des Priesters Hand
Wird jetzt den Segen
Auf euren Ehestand,
Auf eure Scheitel legen.
Und wenn des Segens Kraft hinfort an euch gedeihet,

So rühmt des Höchsten Vaterhand.
Er knüpfte selbst eu'r Liebesband
Und ließ das, was er angefangen,
Auch ein erwünschtes End erlangen.

5. Coro

Wir kommen, deine Heiligkeit,
Unendlich großer Gott, zu preisen.
Der Anfang rührt von deinen Händen,
Durch Allmacht kannst du es vollenden

Und deinen Segen kräftig weisen.

Nach der Trauung

6. Choral

Nun danket all und bringet Ehr,
Ihr Menschen in der Welt,
Dem, dessen Lob der Engel Heer
Im Himmel stets vermeldt.

4. Recitative 4

Rejoice, for joined is here a bond
Which so much blessing prophesieth.
The priest's own hand
Will now his blessing
Upon your married state,
Upon your heads be laying.
And when this blessing's pow'r henceforth in you hath flourished,
Then praise your God's paternal hand.
Ho joined himself your bond of love
And granted that his new beginning
As well a happy end accomplish.

5. Chorus 5

We come here, thy great holiness,
O God of endless might, to honor.
What thine own hands are here beginning
Thy mighty pow'r can bring fulfilment

And to thy blessing clearly witness.

After the wedding

6. Chorale 6

Now thank ye all and bring your praise,
Ye mortals in the world,
To him whose praise the angel hosts
In heaven always tell.

4. Récitatif

Allez, nouez ainsi un lien
Qui promet tant de bienfaits.
La main du prêtre
Posera la bénédiction
Sur votre mariage,
Sur vos têtes.
Et si la force de la bénédiction prospère en vous,

Glorifiez-en la main paternelle du Très-Haut.
C'est lui-même qui noua vos liens d'amour
Et fit se terminer en une fin souhaitée
Ce qu'il avait commencé.

5. Chœur

Nous venons pour chanter ta Sainteté,
Ô Dieu indéfiniment grand.
Le commencement provient de tes mains,
Par ta toute-puissance, tu sauras l'accomplir

Et donner toute sa force à ta bénédiction.

Après la cérémonie du mariage

6. Choral

Rendez à présent grâces et honorez,
Ô hommes sur la terre,
À celui que la légion des anges loue
Et annonce toujours au ciel.

4. Recitativo

Enhorabuena por la alianza
Que tanto bien profetiza.
Por la mano del sacerdote
La bendición ahora
En vuestro estado matrimonial
Sobre vuestra cabeza recibís.
Y cuando la fuerza de la bendición en el futuro
os medre
Alabad la mano del Altísimo.
El mismo vuestra alianza amorosa hace
Y hace que cuanto El mismo ha comenzado
También un buen final tenga.

5. Coro

Venimos inmenso gran Dios
Para alabar Tu santidad.
El principio de Tu mano tocado
Por Tu omnipotencia puedes hacer que bien
concluya
Y manifestar vigorosamente tu bendición.

Tras la ceremonia de boda

6. Coral

Así pues dad gracias todos y honrad
Hombres del mundo
A aquel que el ejercito angelical
Constantemente en el cielo alaba.

BWV 196

1. Sinfonia

2. Coro

Der Herr denket an uns und segnet uns. Er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron.

3. Aria

Er segnet, die den Herrn fürchten,
Beide, Kleine und Große.

4. Aria (Duetto)

Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch und eure Kinder.

5. Coro

Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat. Amen.

1. Sinfonia 7

2. Chorus 8

The Lord careth for us and blesseth us. He blesseth the house Israel, he blesseth the house Aaron.

3. Aria 9

He blesseth those the Lord fearing,
both the humble and mighty.

4. Aria (Duet) 10

The Lord bless you all now more and more, you and all your children.

5. Chorus 11

Ye are the anointed ones of God, who heaven and earth hath created. Amen.

1. Sinfonie

2. Chœur

Le Seigneur se souvient de nous et nous bénit. Il bénit la maison d'Israël, il bénit la maison d'Aaron.

3. Air

Il bénit ceux qui craignent le Seigneur,
les petits comme les grands.

4. Air (Duo)

Que le Seigneur multiplie, vous et vos enfants.

5. Chœur

Vous êtes les bénis du Seigneur qui a fait le ciel et la terre. Amen.

1. Sinfonía

2. Coro

El Señor en nosotros piensa y nos bendice. Bendiga la casa de Israel, bendiga la casa de Aarón.

3. Aria

Bendiga a quienes al Señor temen,
a grandes y pequeños.

4. Aria (Dueto)

El Señor os bendiga y bendiga a vuestros hijos más y más.

5. Coro

Vosotros sois los benditos de Dios, quien cielos y tierra ha hecho. Amén.

BWV 197

1. Coro

Gott ist unsre Zuversicht,
Wir vertrauen seinen Händen.
Wie er unsre Wege führt,
Wie er unser Herz regiert,
Da ist Segen aller Enden.

2. Recitativo

Gott ist und bleibt der beste Sorger,
Er hält am besten haus.
Er führet unser Tun zuweilen wunderlich,

Jedennoch fröhlich aus,
Wohin der Vorsatz nicht gedacht.
Was die Vernunft unmöglich macht,
Das füget sich.
Er hat das Glück der Kinder, die ihn lieben,
Von Jugend an in seine Hand geschrieben.

3. Aria

Schläfert allen Sorgenkummer
In den Schlummer
Kindlichen Vertrauens ein.
Gottes Augen, welche wachen
Und die unser Leitstern sein,
Werden alles selber machen.

1. Chorus 12

God is our true confidence,
We rely upon his hands now.
When he doth our pathways lead,
When he doth our heart command,
There is blessing never ceasing.

2. Recitative 13

God is and bides the best provider,
He orders best the house.
He guideth all our deeds, sometimes with wonders rare,

Each to a happy end,
To where our purpose had not thought.
What reason thinks impossible,
That comes to pass.
He hath his children's fortune, those who love him,
From infancy upon his hand long written.

3. Aria 14

Lull to sleep all care and sorrow,
To the slumber
Which a child's deep trust doth bring.
God's own eyes, forever waking,
Serving as our guiding star,
Will then all, themselves, provide us.

1. Chœur

Dieu est notre ferme espoir,
Nous reposons notre confiance entre ses mains.
La manière dont il dirige nos chemins,
La manière dont il régit nos cœurs,
Là est une bénédiction sans fin.

2. Récitatif

Dieu est et reste celui qui pourvoit au mieux à nos besoins,
Il gère sa maison à perfection.
Il guide nos actes parfois bizarrement

Mais les mène à bien
Là où nous n'aurions jamais pensé.
Ce que la raison considère comme impossible
Se réalise.
Il a écrit dans sa main le bonheur des enfants
Qui l'aiment depuis leur plus jeune âge.

3. Air

Que tous les soucis et chagrins somnolent
Et tombent dans le sommeil
D'une confiance enfantine.
Les yeux de Dieu qui veillent sur tout
Et qui sont notre guide,
Feront tout d'eux-mêmes.

1. Coro

Dios es nuestra certeza
En sus manos confiamos.
Pura bendición es el modo en que
El nuestras rutas guía
Y nuestro corazón gobierna.

2. Recitativo

Dios es y seguirá siendo nuestro mejor cuidador
El es quien mejor administra.
El conduce nuestras acciones de un modo extraordinario,
Como no pudimos preverlo,
Mas pleno de alegría.
Aquello que la razón imposible hace
Posible se convierte.
El tiene en su mano escrita la felicidad de los hijos
Que lo aman desde la infancia.

3. Aria

Adormeced todas las preocupaciones
En el sueño
De la infantil confianza.
Los vigilantes ojos de Dios,
De la estrella que nos guía
De todo se ocuparán.

4. Recitativo

Drum folget Gott und seinem Triebe.
Das ist die rechte Bahn.
Die führet durch Gefahr
Auch endlich in das Kanaan
Und durch von ihm geprüfte Liebe
Auch an sein heiliges Altar
Und bindet Herz und Herz zusammen,
Herr! sei du selbst mit diesen Flammen!

5. Choral

Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,
Laß uns empfinden der Liebe Brunst,
Daß wir uns von Herzen einander lieben

Und in Fried auf einem Sinne bleiben.
Kyrie eleis!

Nach der Trauung

6. Aria

O du angenehmes Paar,
Dir wird eitel Heil begegnen,
Gott wird dich aus Zion segnen
Und dich leiten immerdar,
O du angenehmes Paar!

4. Recitative 15

So follow God and his persuasion.
That is the proper course.
It leads through danger's path
E'en finally to Canaan
And through the love which he hath tested
E'en to his holy altar, too,
And bindeth heart and heart together;
Lord, be thyself in these flames present!

5. Chorale 16

Thou love so sweet, give us now thy grace,
Let us feel deeply the fire of love,
So that we sincerely may love each other

And in peace be of one mind forever.
Kyrie eleis!

After the wedding

6. Aria 17

O thou charming bridal pair,
Thee shalt only health encounter,
For God shall from Zion bless thee
And shall guide thee evermore,
O thou charming bridal pair!

4. Récitatif

Suivez donc Dieu et ses désirs.
C'est le bon chemin
Qui mène, au travers des dangers,
Enfin à bon port, à Canaan
Et grâce à l'amour mis à l'épreuve,
À son autel saint également,
Et relie les cœurs les uns aux autres
Seigneur! Sois présent dans ces flammes!

5. Choral

Bien-aimée, accorde-nous tes faveurs,
Fais-nous ressentir la ferveur de l'amour
Afin que nous nous aimions l'un l'autre du fond du cœur
Et en paix soyons unis.
Kyrie eleison!

Apès le epousailles

6. Air

Ô couple charmant,
Tu connaîtras un bonheur infini,
Dieu te bénira de Sion
Et te guidera à jamais,
Ô couple charmant!

4. Recitativo

Por eso seguid a Dios y sus inclinaciones:
Este es el buen camino;
Conduce a través de peligros
Finalmente a Canaán
Y por el amor a través de él probado
También a su santo altar conduce
Y corazón a corazón une,
¡Señor sé Tú mismo en esta llama!

5. Coral

Dulce amor, concédenos tu favor,
Permite que sintamos el ferviente amor,
Que de corazón unos a otros nos amemos

Y en Paz la concordia reine.
¡Kirie Eleison!

Tras la boda

6. Aria

¡Oh amada pareja,
La salvación con vosotros sea,
Dios desde Sión os bendecirá
Y por siempre os guiará
Oh amada pareja!

7. Recitativo

So wie es Gott mit dir
Getreu und väterlich
Von Kindesbeinen an gemeint,
So will er für und für
Dein allerbester Freund
Bis an das Ende bleiben.
Und also kannst du sicher gläuben,
Er wird dir nie
Bei deiner Hände Schweiß und Müh
Kein Gutes lassen fehlen.
Wohl dir, dein Glück ist nicht zu zählen.

7. Recitative 18

Just as God hath towards thee
With faith and father's love
From thy first steps intended well,
So would he evermore
Thy first and truest friend
Until the end continue.
And therefore canst thou trust securely,
He shall thee ne'er
Amidst thy hands' great sweat and toil
Let no good thing be lacking.
Rejoice, thy joys cannot be numbered.

8. Aria

Vergnügen und Lust,
Gedeihen und Heil
Wird wachsen und stärken und laben.
Das Auge, die Brust
Wird ewig sein Teil
An süßer Zufriedenheit haben.

8. Aria 19

Amusement and mirth,
Success and good health
Shall increase and strengthen and comfort.
The vision, the breast
Shall ever its share
Of sweet satisfaction be given.

9. Recitativo

Und dieser frohe Lebenslauf
Wird bis in späte Jahre währen.
Denn Gottes Güte hat kein Ziel,
Die schenkt dir viel,
Ja mehr, als selbst das Herze kann begehren.
Verlasse dich gewiß darauf.

9. Recitative 20

And this thy happy course of life
Shall till thy latter years continue.
For God's great kindness hath no end;
It gives thee much,
Yea, more than e'en the heart itself could hope for.
Thou ought on this now rest assured.

7. Récitatif

Comme Dieu s'est montré pour toi
Fidèle et paternel
Depuis ta plus tendre enfance,
Il veut être à jamais
Ton meilleur ami
Jusqu'au bout.
Et ainsi tu peux le croire,
Il ne te laissera jamais
Manquer de rien
Par la sueur et la peine de tes mains.
Bienheureux que tu es, ton bonheur ne se compte pas.

8. Air

Plaisirs et désirs,
Prospérité et salut
Croîtront et se renforceront et délecteront.
    L'œil, le cœur
    Auront éternellement leur part
    À ce doux contentement.

9. Récitatif

Et cette joyeuse vie
Continuera jusqu'à un grand âge,
Car la bonté de Dieu n'a pas de dessein précis.
Elle t'offre beaucoup
Oui plus que ce que ton cœur ne saurait désirer.
Tu peux certainement y compter.

7. Recitativo

Así como Dios a ti
Fiel y paternalmente
Desde la tierna infancia te trata
Desea seguir siendo por siempre
Tu mejor amigo
Hasta el final.
Así pues con toda seguridad creer puedes
Que El nunca dejará que
En los trabajos de tus manos y esfuerzos
Nada bueno falte.
Feliz de ti, pues tu ventura incontable es.

8. Aria

Gozo y placer,
Prosperidad y salud
Medrarán y serán el deleite.
    Los ojos, el pecho
    Eternamente su parte tendrán
    De dulce satisfacción.

9. Recitativo

Y esta feliz vida
Hasta los últimos años durará.
Pues la bondad de Dios no conoce límite,
Mucho te concede,
Más aún de cuanto el corazón anhela.
No dudes de ello.

10. Choral

So wandelt froh auf Gottes Wegen,
Und was ihr tut, das tut getreu!
Verdienet eures Gottes Segen,
Denn der ist alle Morgen neu:
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

10. Chorale

So journey glad on God's true pathways,
And what ye do, that do in faith!
Now earn ye well your God's great blessing,
For it is ev'ry morning new
For he who doth his confidence
In God place, him he'll not forsake.

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. Choral

Rendez-vous ainsi dans la joie sur les voies de Dieu
Et ce que vous faites, faites-le avec loyauté!
Méritez la bénédiction de Dieu,
Car elle est renouvelée chaque matin:
Car celui qui met sa confiance en Dieu
Celui-ci ne l'abandonne pas.

10. Coral

¡Así pues caminad contentos por los senderos de Dios,
Y haced en fidelidad cuanto hagáis!
Ganad la bendición de Dios
Pues que todas las mañanas se renueva:
Pues quien su confianza en Dios pone
No será defraudado.

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

„O! ein erwünscht Verbinden!“
Bachs Trauungskantaten

Am 12. August 1733 gaben sich auf dem Rittergut Plaußig bei Leipzig der Kaufmann Johann Friedrich Eitelwein und Johanna Louise Sieber das Ja-Wort. Eigens hierfür hatte der Brautvater am 26. Juli 1733 eine Genehmigung des Kurfürsten eingeholt. Der Zufall will es, daß genau einen Tag später, am 27. Juli 1733, Johann Sebastian Bach den Stimmensatz einer aus „Kyrie“ und „Gloria“ bestehenden Missa nach Dresden schickte mit der Bitte an den Herrscher, „mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren“, kurz: ihm den Titel eines Hofkapellmeisters zu verleihen. Als Begründung führte der Leipziger Musikdirektor seine Unzufriedenheit mit den Verhältnissen an; zum Beispiel habe er „iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müßen“.

Mit diesen „Accidentien“ sind zusätzliche Honorare gemeint, die für kirchenmusikalische Dienste bei besonderen Anlässen, etwa Begräbnissen oder Hochzeiten anfielen. Nun sind die Anlässe solcher Einnahmen, die Wechselfälle des menschlichen Glücks eben, naturgemäß nicht vorherzusagen. Gleichwohl waren die Honorare vertraglich garantiert. Bereits 1730, in seinem Brief an den nun in Danzig lebenden Jugendfreund Georg Erdmann, hatte sich Bach jedoch beschwert, daß ihm „viele accidentia dieser station entgangen“. Die Folge: „Wenn es etwas mehrere, als ordinaierement, Leichen gibt, so steigen auch nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche...“. Im Jahre 1729, so Bach weiter, habe er „100 rthl. Einbuße gehabt“, immerhin knapp 15 Prozent seines festen Gehalts! Mit anderen Worten: es starben nicht soviele Leute wie erhofft. Und wenn jetzt auch noch Leipziger Bürger, wie eben Johann Friedrich Eitelwein und Johanna Louise Sieber, außerhalb der Stadt zu heiraten gedachten (wofür eine landesherrliche Genehmigung einzuholen war), bestand Gefahr, auch diese Gelder zu verlieren. Die Brautleute weigerten sich, obgleich es „jederzeit also gehalten zu werden pfleget ... in loco domicilii die ordentlichen Gebühren zu entrichten“, und Bach wandte sich gemeinsam mit Johann Schneider, dem Organisten zu St. Nicolai, sowie Johann Matthias Gesner, dem Rektor der Thomasschule – der durch Nichtmitwirken der Thomaner ebenfalls Einnahmen entgingen – dringlich an den Rat der Stadt, „Herrn Eitelweinen ... auferlegen zu laßen, daß er die gewöhnlichen Gebühren ohne fernern Anstandt an uns entrichten, auch alle verursachten Unkosten erstatten müße“. Vermutlich ist es dann auch so geschehen, die Rechtslage war eindeutig.

Gewiß hat der Fall einen nicht geringen Kuriositätenwert. Er spiegelt aber auch das komplizierte, hierarchische Gefüge in einer Stadt wie Leipzig, die Schwierigkeit, aus bürgerlichen Konventionen auszubrechen, ohne das Rechtsempfinden und soziale Folgen zu beeinträchtigen, und schließlich auch das Selbstbewußtsein eines gutverdienenden Musikers, seine Gewohnheitsrechte einzuklagen.

Dabei bestanden die Dienste Bachs für einen Trauungs-Gottesdienst keineswegs im Komponieren von Kantaten. Die vereinzelt erhaltenen Werke Bachs für solche Gelegenheiten mögen besondere Bekanntschaft und Zuneigung für die Brautleute spiegeln oder auch ein besonders gutes Honorar. Immer wieder fließt bereits vorhandene Musik in diese Stücke ein. Neben den hier vereinten Kantaten kennen wir BWV 120a (Edition Bachakademie Vol. 140). Aus dem Fundus der „weltlichen“ Kantaten kommen hinzu BWV 202 (Vol. 62) und

210 (Vol. 66); diese Stücke wurden jedoch bei der häuslichen Hochzeitsfeier musiziert, ähnlich, wie das lustige Quodlibet BWV 524 (Vol. 63) vermutlich zu Bachs eigener Hochzeit erklungen war.

*

Dem Gerechten muß das Licht BWV 195

Entstehung: um 1742 (oder 1727/32?)
Bestimmung: Trauung
Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Psalm 97, 11-12. Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Nun danket all und bringet Ehr von Paul Gerhardt (1647).
Gesamtausgaben: BG 13[1]: 3 – NBA I/33: 173

Wann und für wen diese Kantate entstand und musiziert wurde, ist nicht bekannt. Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 828 ff.) hat den reizvollen Vorschlag gemacht, einen Juristen als Bräutigam zu vermuten, da im Rezitativ Nr. 2 von der „Gerechtigkeit als Tugend“ die Rede ist, und den Bürgermeister von Naumburg, Gottlob Heinrich Pipping, ins Spiel gebracht, der am 11. September 1741 Johanna Eleonora Schütz, die Tochter des Pfarrers an der Thomaskirche und Urgroßnichte des Komponisten Heinrich Schütz heiratete. Die zu diesem Anlaß musizierte Kantate hätte jedoch eine andere als die hier vorliegende Form gehabt: sie enthielt vor allem – anstelle des Schlußchorals Nr. 6 – einen kompletten, aus Arie, Rezitativ und Chor bestehenden, zweiten Teil. Arie und Chor wiederum hat Bach der 1737 musizierten Huldigungskantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a (Vol. 139) entnommen. Wie die verwickelte Geschichte auch sei: die überlieferte Form der Kantate entstand, wie das verwendete Papier zeigt, in Bachs letzten Lebensjahren.

Dem Anlaß angemessen ist die festliche Besetzung. Der Eingangschor schränkt den kontrapunktischen Gehalt, mit dem Bach Bibelworte ansonsten hervorzuheben pflegte, deutlich zugunsten konzertanter Pracht ein. Das „Freudenlicht“ des folgenden Rezitativs Nr. 2 erscheint in Triolenfiguren im Continuo. Tänzerisch-gelöst gibt sich die Arie Nr. 3; das anschließende Rezitativ läßt aufwärtsstrebende Flötenlinien das Band der Ehe knüpfen und deren Gelingen in „des Höchsten Vaterhand“ legen. Die vier obligaten Bläserstimmen vereinen sich am „erwünschten End“. Distanz und Verbindung zwischen dem Menschen und der Heiligkeit des unendlichen Gottes manifestieren sich im folgenden Chor ebenfalls durch aufwärtsstrebende Linien.

Der zuletzt komponierte, nach der Trauung gesungene Schlußchoral enthält zwei Hornpartien, davon eine obligate, und ähnelt im Klanggewand den drei wohl um 1729 entstandenen Trauungschorälen BWV 250 – 252 (Choralbuch Vol. 83).

*

Der Herr denket an uns BWV 196

Entstehung: um 1708
Bestimmung: Trauung
Text: Psalm 115, 12-15
Gesamtausgaben: BG 13[1]: 73 – NBA I/33: 3

Viele Merkmale deuten auf eine frühe Entstehung dieses Stücks hin: die dem folgenden Chorsatz thematisch verwandte Eingangssinfonia, die kleinteiligen, musikalischen Formen (am deutlichsten im Duett Nr. 4) sowie das Fehlen von Rezitativen. Die Annahme Philipp Spittas, die Kantate sei bei der Trauung des Pfarrers Johann

Lorenz Stauber mit der Bachs Frau Maria Barbara verwandten Regina Wedemann entstanden, mithin ein in Mühlhausen (1708) entstandenes Werk, kann weder gefestigt noch entkräftet werden.

Kern des Eingangschores (Nr. 2) ist eine Fuge, deren absteigendes Thema den Text „Er segnet das Haus Israel" abbilden könnte. Die folgende Arie schreibt Bach für Solo-Violine; aus dem obligaten Instrumentalsatz heraus entwickelt sich die Vokalstimme – das früheste Beispiel, in dem Bach diese Technik anwendet. Der Schlußsatz beginnt mit einem Präludium aus homophonen, in einen Instrumentalsatz eingebauten Chorblöcken und mündet, auf das Wort „Amen", in eine Fuge. Deren Intensität steigert sich, bevor sie, wie etwa die Mühlhausener Kantate „Gott ist mein König" BWV 71 (Vol. 23), mit einem Echo endet.

*

Gott ist unsre Zuversicht BWV 197

Entstehung: um 1736/1737
Bestimmung: Trauung
Text: Dichter unbekannt. Satz 5: Strophe 3 des Liedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist" von Martin Luther (1524). Satz 10 untextiert überliefert.
Gesamtausgaben: BG 13[1]: 97 – NBA I/33: 119

Bei aller Pracht, mit der diese Musik aus einem Trauungsgottesdienst ein lebenslanges Ergebnis macht, ist nicht zu verkennen, daß Bach auch hier Musik aus anderen Stücken wiederverwendet; dementsprechend allgemein erscheint die Beziehung von Musik und Text. Das Versmaß des Textes und der pastorale, musikalische Charakter von Arie Nr. 3 entsprechen der Arie „Wieget euch, ihr satten Schafe" der zum Geburtstag des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels am 23. Februar 1725 musizierten Kantate BWV 249a sowie einer weiteren Verwendung dieses Stücks im darauffolgenden Jahr (BWV 249b); die Musik beider Stücke ist verschollen. Die Arien Nr. 6 und Nr. 8 entnahm Bach der Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe" BWV 197a (die erhaltenen Sätze in Vol. 140).

Bach steigert die Reihe der vier Rezitative durch instrumentale „Aufregistrierung": einem bloßen Continuo-Stück (Nr. 2) folgt ein streicherbegleitetes Rezitativ (Nr. 4); im zweiten, nach der Trauung zu musizierenden Teil folgt dem Continuo-Stück ein Rezitativ mit obligaten Oboen und Streichern. Auch der Anteil arioser Elemente ist sehr variabel. Am Ende von Nr. 7 ist das „Glück nicht zu zählen" und auch nicht die Noten der diesen Umstand ausdrückenden Koloratur. Akkordische Akzentuierung durch die Streicher erfährt Nr. 4; in Nr. 9 harmonisieren zusätzliche Oboen den Satz. Der Schlußchoral ist untextiert überliefert; gesungen werden sollte jedoch offenkundig die 7. Strophe des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von Georg Neumark (1641).

"Oh what a happy union"
Bach's wedding cantatas

On 12 August 1733 the merchant Johann Friedrich Eitelwein and Johanna Louise Sieber accepted each other in marriage on the feudal estate of Plaußig near Leipzig. The bride's father had sought permission from the Elector on 26 July 1733 specifically for this. By a stroke of fate, exactly one day later, on 27 July 1733, Johann Sebastian Bach sent the sung movement of a *Missa* to Dresden comprising the *Kyrie* and *Gloria*, requesting the ruler to *mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren* – in short, to confer on him the rank of Court Music Director. To justify this, the Leipzig music director drew up a list of his dissatisfaction with the situation. For example, he had had to tolerate a reduction in the number of *Accidentien* associated with this role.

By *Accidentien* he means additional fees which accrued for church-music services performed for special occasions, such as funerals or weddings. The opportunities for this kind of revenue – the ups and downs of human happiness – naturally cannot be predicted. Nonetheless the fees were contractually guaranteed. In 1730, in his letter to Georg Erdmann, a friend from his youth now living in Danzig, Bach had however complained that he had missed out on many of the *accidentia* of this rank. "*Consequently, if there were somewhat more dead bodies* than usual, the *accidentia* would rise in proportion. But, on the other hand, if there was a healthy Lufft, the numbers would drop...." In 1729, Bach apparently had *100 rthl. Einbuße*, at least nearly 15 per cent of his fixed salary! In other words, not as many people as expected were dying. And if Leipzig citizens like Johann Friedrich Eitelwein and Johanna Louise Sieber were also now contemplating marrying outside the town (for which permission from the ruler had to be sought), there was a risk of losing this money too. The bridal couple refused to pay the steep fees in *loco domicilii*, although they were used to being obliged to do so at any time... so Bach turned urgently to the town council together with Johann Schneider, the organist at St. Nicolai, Johann Matthias Gesner, the rector of the Thomasschule – who by the non-involvement of the *Thomaner* also missed out on revenue –, to impress upon "Mr Eitelweinen ... the fact that he must pay the usual fees to us without further ado, and must also reimburse (us for) all expenses incurred". Presumably the matter was then settled, since the legal position was unequivocal.

The case certainly arouses enormous curiosity value, but it also reflects the complicated hierarchy of the social fabric in a town like Leipzig, and the difficulty of breaking away from bourgeois conventions without impairing the sense of right or wrong and negatively affecting the social consequences, and then the self-assurance of a well-paid musician in suing for the recovery of his established rights.

In this connection Bach's tasks for a wedding service in no way consisted of the composing of cantatas. The individually preserved works of Bach for such occasions might reflect a special acquaintance and fondness for the bridal couple or even a particularly good fee. Already existing music flowed repeatedly into these pieces. Apart from the cantatas featured here, we know of BWV 120a (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 140). From the rich fund of *secular* cantatas can be added BWV 202 (Vol. 62) and 210 (Vol. 66); these pieces were however played at domestic wedding celebrations, similar to the merry Quodlibet BWV 524 (Vol. 63) which was presumably played at Bach's own wedding.

For the righteous must the light BWV 195

Composed: around 1742 (or 1727/32?)
Performed at: wedding
Text: author unknown. Movement 1: Psalm 97, 11-12. Movement 6: verse 1 of the hymn *Now thank ye all and bring honor* (Nun danket all und bringet Ehr) by Paul Gerhardt (1647).
Complete editions: BG 13*1*: 3 – NBA I/33: 173

When and for whom this cantata was composed and played is not known. Alfred Dürr (*Die Kantaten...*, p. 828 and thereafter) made the charming suggestion that he assumed the groom was a lawyer, since in recitative no. 2 righteousness is mentioned as a virtue, and the mayor of Naumburg, Gottlob Heinrich Pipping, who married Johanna Eleonora Schütz, the daughter of the pastor at the Thomaskirche and great niece of the composer Heinrich Schütz on 11 September 1741, is brought into it. The cantata played on this occasion would have had a different form to the one presented here. Above all, instead of the final chorale no. 6, it contained a complete second part consisting of aria, recitative and chorus. Bach extracted aria and chorus in turn from the homage cantata *Angenehmes Wiederau* BWV 30a (Vol. 139), played in 1737. Whatever the tangled history, the traditional form of the cantata was composed, as the paper used shows, in the last years of Bach's life.

The festive arrangement is appropriate for the occasion. The opening chorus limits the contrapuntal content – with which Bach otherwise had a habit of stressing biblical sayings – clearly in favour of concertante splendour. The *joyous light* in the following recitative no. 2 appears in triplet figures in the continuo. Aria no. 3 unfolds in a dance-like relaxed manner; in the following recitative the ascending lines of flutes establish the bonds of marriage and lay the foundations for its success in *God's paternal hand.* The four obbligato wind instruments unite at the *happy end.* The distance and link between man and the holiness of the infinite God are also manifested in the following chorus by means of ascending lines.

The final chorale, composed last and sung after the wedding contains two horn sections, one of which is an obliggato whose ‚wall of sound' resembles the three marriage chorales BWV 250 – 252 (Vol. 83) composed around 1729.

*

The Lord careth for us BWV 196

Composed: around 1708
Performed at: wedding
Text: Psalm 115, 12-15
Complete editions: BG 13*1*: 73 – NBA I/33: 3

It has many features which indicate that this piece was composed earlier: the opening sinfonia thematically related to the following choral movement, the fragmented, musical shapes (most obvious in duet no. 4) and the lack of any recitatives. Philipp Spittas' assumption that the cantata had been composed on the occasion of the marriage of the pastor Johann Lorenz Stauber to Regina Wedemann, a relative of Bach's wife Maria Barbara, therefore making it a work composed in Mühlhausen (1708), cannot be either consolidated or refuted.

The focus of the opening chorus (no. 2) is a fugue; its descending theme could be an illustration of the text *He blesseth the house Israel*. Bach wrote the following aria

for solo violin; The vocal voice develops from the obbligato instrumental movement – the earliest example where Bach used this technique. The final movement begins with a prelude, consisting of homophone choral blocks inserted into an instrumental movement, and culminates in a fugue on the word *Amen*. It increases in intensity before ending with an echo, similar to the Mühlhausen cantata *God is my Sov'reign* BWV 71 (Book of Chorale-settings Vol. 23).

*

God is our true confidence BWV 197

Composed: around 1736/1737
Performed at: wedding
Text: author unknown. Movement 5: verse 3 of the hymn *Nun bitten wir den Heiligen Geist* by Martin Luther (1524). Movement 10 handed down without words.
Complete editions: BG 13*1*: 97 – NBA I/33: 119

Despite the magnificence of this music which transforms a wedding service into a lifelong experience, we cannot overlook the fact that Bach, even here, re-used music from other pieces; the link between music and text consequently appears general. The metre of the text and the pastoral, musical character of aria no. 3 correspond to the aria *Wieget euch, ihr satten Schafe* from cantata BWV 249a played on the occasion of the birthday of Duke Christian zu Sachsen-Weißenfels on 23 February 1725; this piece was used again in the following year (BWV 249b). Both of these two pieces of music are missing. Bach extracted arias no. 6 and no. 8 from the Christmas cantata *Honor be to God on high* BWV 197a (the movements preserved are in Vol. 140).

Bach increased the series of four recitatives by means of ‚up-registering'; a simple continuo-piece (no. 2) follows a string-accompanied recitative (no. 4); in the second part, to be played after the wedding, a recitative with obbligato oboes and strings follows the continuo piece. Even the proportion of aria elements is very variable. At the end of no. 7 their *joys cannot be numbered* – as are the notes of the coloratura expressing this fact! Chord accentuation by the strings is a feature of no. 4; in no. 9, additional oboes harmonise the movement. The final chorale is traditionally without words; however, evidently the seventh verse of the hymn *Wer nur den lieben Gott läßt walten* by Georg Neumark (1641) was to have been sung.

«Ô! Union desirée»
Les cantates de mariage de Bach

Le 12 août 1733, Johann Friedrich Eitelwein, commerçant, et Johanna Louise Sieber célèbrent leur mariage sur le domaine seigneurial de Plaußig près de Leipzig. Pour cette occasion, le père de la mariée avait requis le 26 juillet 1733 une autorisation spéciale du prince électeur. Le hasard veut qu'un jour après, le 27 juillet 1733, Johann Sebastian Bach ait envoyé à Dresde le mouvement vocal d'une Messe composée de «Kyrie» et de «Gloria», priant le monarque «d'avoir la bonté de me conférer l'appellation de Dero Hoff-Capelle», autrement dit de lui attribuer le titre de maître de chapelle. Bach, à l'époque directeur musical à la cour de Leipzig, justifie sa demande en se plaignant des conditions et en déclarant notamment avoir «constaté une diminution des accidentia liés à cette fonction».

Ces «accidentia» étaient des honoraires supplémentaires accordés pour des services musicaux fournis dans des occasions religieuses particulières (enterrements, mariages, etc.). Les occasions permettant de faire de telles recettes, c'est-à-dire les aléas du bonheur humain, sont par nature imprévisibles. Cependant, les honoraires étaient garantis par contrat. Déjà en 1730, dans une lettre adressée à son ami d'enfance Georg Erdmann vivant alors à Danzig, Bach s'était plaint que «de nombreux accidentia lui ont échappé cette saison». Résultat: «Lorsqu'il y a plus de cadavres qu'à l'ordinaire, les accidentias augmentent proportionnellement; mais si l'air est sain, de tels accidentias ...». En 1729, Bach raconte avoir «eu des pertes de 100 thalers», ce qui représente tout de même presque 15 pour cent de son salaire fixe! Autrement dit: le nombre de décès ne répond pas aux attentes. Et si, en plus de cela, certains habitants de Leipzig, comme Johann Friedrich Eitelwein et Johanna Louise Sieber, allaient se marier en dehors de la ville (et devaient pour cela demander une autorisation du monarque), c'était également cet argent que l'on risquait de perdre. Les mariés refusèrent, «bien que ce fût d'usage, ... de payer les taxes ordinaires in loco domicilii» et Bach, avec Johann Schneider, l'organiste de Saint-Nicolai, et Johann Matthias Gesner, directeur de l'école Saint-Thomas – à laquelle manquaient également des recettes en raison de la non-participation des élèves de Saint-Thomas – s'adressèrent au conseil municipal pour que celui-ci «somme ... Monsieur Eitelwein de nous verser sans délai les taxes ordinaires et de nous rembourser les frais occasionnés». Et c'est probablement ce qui se produisit, la situation juridique étant sans équivoque.

Même si cette histoire est surtout singulière, elle reflète la structure hiérarchique complexe d'une ville comme Leipzig ainsi que la difficulté de rompre avec les conventions bourgeoises sans porter atteinte au sens de la justice et aux conséquences sociales ni à la confiance en soi d'un musicien gagnant bien sa vie pour faire respecter ses droits coutumiers.

Cependant, les services que Bach fournit à l'occasion de messes de mariage ne consistent aucunement à composer des cantates. Il est possible que Bach ait composé ces oeuvres – dont quelques-unes seulement nous sont parvenues – en raison d'une sympathie toute particulière pour les mariés ou de l'espérance d'honoraires non négligeables. Ces pièces sont tirées de musiques déjà existantes. En plus des quatre cantates réunies dans le présent recueil, nous possédons les cantates BWV 120a (Edition Bachakademie vol. 140), auxquelles il faut ajouter les cantates BWV 202 (vol. 62) et 210 (vol. 66) du répertoire de cantates profanes. Toutefois, ces pièces furent jouées lors de la cérémonie du mariage, tout comme le quodli-

bet BWV 524 (vol. 63) avait probablement était joué pour le mariage de Bach.

*

La lumière doit toujours se lever pour le juste
BWV 195

Création: vers 1742 (ou 1727/32?)
Destination: mariage
Texte: auteur inconnu. Mouvement 1: psaume 97, 11-12. Mouvement 6: strophe 1 du lied «Nun danket all und bringet Ehr» de Paul Gerhardt (1647).
Éditions complètes: BG 13[1]: 3 – NBA I/33: 173

Nous ne savons pas quand et pour qui cette cantate a été composée et jouée. Dans «Die Kantaten» (p. 828 ss.), Alfred Dürr suppose que le fiancé était juriste, vu que dans le récitatif n° 2 il est question de la «probité comme vertu»; il fait entrer en jeu le maire de Naumburg, Gottlob Heinrich Pipping, qui épousa le 11 septembre 1741 Johanna Eleonora Schütz, fille du pasteur de l'église Saint-Thomas et arrière-petite-nièce du compositeur Heinrich Schütz. La cantate jouée à cette occasion aurait cependant eu une forme différente de celle qui nous est parvenue: elle contenait surtout – à la place du choral final n° 6 – une seconde partie complète composée d'airs, de récitatifs et de chorals. Bach tire les airs et les chorals de la cantate d'hommage «Angenehmes Wiederau» BWV 30a (vol. 139), qui fut jouée en 1737. Quelle que soit l'histoire, et si compliquée soit elle: la cantate, telle qu'elle nous est parvenue, a été composée dans les dernières années de la vie de Bach, comme le montre le papier utilisé.

L'interprétation est à la hauteur de la solennité de l'événement. Le choral d'entrée limite nettement le contenu contrapunctique - avec lequel Bach avait l'habitude de mettre en évidence des mots extraits de la Bible - en faveur d'une splendeur concertante. La «lumière de joie» du récitatif suivant (n° 2) apparaît dans des motifs de triolets en basse continue. L'air n° 3 ressemble à une danse et le récitatif suivant laisse la ligne ascendante des flûtes bâtir le lien du mariage et placer sa réussite entre «la main paternelle du Très-Haut». Les quatre voix des cuivres obligés se rencontrent sur la «fin souhaitée». Distance et rapport entre l'homme et la sainteté du Dieu tout puissant se manifestent dans le choral suivant qui contient également des lignes ascendantes.

Le choral final, qui fut composé en dernier et chanté après la cérémonie, contient deux parties pour cors, dont une obligée, et ressemble par son enveloppe sonore aux trois chorals de mariage qui furent probablement composés vers 1729 BWV 250 – 252 (vol. 83).

*

Le Seigneur se souvient de nous BWV 196

Création: vers 1708
Destination: mariage
Texte: Psaume 115, 12-15
Éditions complètes: BG 13[1]: 73 – NBA I/33: 3

De nombreuses caractéristiques laissent supposer que cette pièce est très ancienne: la sinfonia d'introduction qui se rapproche par le thème du mouvement choral suivant, les formes musicales détaillées (surtout dans le duo n° 4) ainsi que l'absence de récitatifs. La supposition de Philipp Spitta, selon laquelle la cantate aurait été composée pour le mariage du pasteur Johann Lorenz

Stauber avec Regina Wedemann, parente de Maria Barbara, épouse de Bach, donc à Mulhouse (1708), ne peut être ni confirmée ni réfutée.

La partie centrale du choral d'introduction (n° 2) est une fugue dont le thème descendant pourrait illustrer le texte «Il bénit la maison d'Israël». Bach a écrit l'air suivant pour violon seul et la voix chantée se développe à partir du mouvement instrumental obligé – le plus ancien exemple dans lequel Bach utilise cette technique. Le mouvement final débute par un prélude de choeurs homophones intégrés dans un mouvement instrumental, avant d'aboutir à une fugue sur le mot «Amen». L'intensité de la fugue augmente avant de se terminer par un écho, comme celle par exemple de la cantate «Dieu est mon roi» BWV 71 (vol. 23) composée à Mulhouse.

*

Dieu est notre ferme espoir BWV 197

Création: vers 1736/1737
Destination: mariage
Texte: auteur inconnu. Mouvement 5: strophe 3 du lied «Nun bitten wir den Heiligen Geist» de Martin Luther (1524). Mouvement 10 sans texte.
Éditions complètes: BG 13*1*: 97 – NBA I/33: 119

Malgré la splendeur avec laquelle cette musique fait d'une messe de mariage un événement inoubliable, il ne faut pas oublier que Bach réutilise ici également la musique d'autres pièces et que par conséquent, le rapport entre le texte et la musique semble revêtir un aspect général. Le mètre du texte ainsi que le caractère pastoral et musical de l'air n° 3 correspondent à l'air «Wieget euch, ihr satten Schafe» de la cantate BWV 249a, qui fut jouée le 23 février 1725 à l'occasion de l'annniversaire du duc Christian zu Sachsen-Weißenfels, ainsi qu'à une autre utilisation l'année suivante de cette même pièce (BWV 249b); la musique des deux pièces a disparu. Bach a extrait les airs n° 6 et n° 8 de la cantate de Noël «Ehre sei Gott in der Höhe» BWV 197a (les mouvements qui nous sont parvenus se trouvent dans le vol. 140).

Bach augmente la série des quatre récitatifs par une «surregistration» instrumentale: une pièce simple en basse continue (n° 2) est suivie d'un récitatif avec cordes (n° 4); dans la deuxième partie, qui devait être jouée après la cérémonie du mariage, la pièce en basse continue est suivie d'un récitatif avec hautbois et cordes obligés. La participation d'éléments *arioso* varie également. À la fin du n° 7, le «bonheur ne se compte pas», pas plus que les notes de la colorature exprimant cette circonstance. Le n° 4 est marquée par une accentuation d'accords par les cordes; dans le n° 9, les hautbois supplémentaires harmonisent le mouvement. Le choral final nous est parvenu sans texte, mais la 7ème strophe du lied «Wer nur den lieben Gott läßt walten» de Georg Neumark (1641) devait manifestement être chantée.

“¡Oh deseada unión!”
Las cantatas de bodas de Bach

El 12 de agosto de 1733, el comerciante Johann Friedrich Eitelwein tomaba por esposa a Johanna Louise Sieber en la localidad de Plaussig, cerca de Leipzig. El padre de la novia había obtenido el consentimiento del Príncipe Elector el 26 de julio de ese mismo año para la celebración de las bodas en ese lugar. Quiso la casualidad que justo un día después, el 27 de julio de 1733, Johann Sebastian Bach despachase a Dresde la parte vocal de una *Missa* compuesta de “Kirie” y “Gloria”, rogando al monarca “que sea magnánimo y me conceda un título en la orquesta de la corte”, en suma: a lo que Bach aspiraba era al título de Maestro de Capilla. Justificaba su pretensión con el descontento que sentía como Director Musical en Leipzig, pues entre otras cosas “tuve que aceptar en varias ocasiones una reducción de mis honorarios”.

Bach se refería a los honorarios adicionales que solía recibir por sus servicios musicales a la iglesia en ocasiones especiales como bodas o funerales. Es obvio, que tales ocasiones que marcan el destino de hombres y mujeres no se pueden predecir, pero los honorarios de Bach sí que estaban previstos en su contrato. Ahora bien, en una misiva destinada a Georg Erdmann, su amigo de la juventud, el compositor se quejaba ya en 1730 de que “en esta temporada he dejado de percibir muchos honorarios”. La consecuencia de ello era que “cuando hay más cadáveres que de ordinario, aumentan mis honorarios; pero si el aire es saludable, disminuyen...”. El año 1729, prosigue Bach, “dejé de cobrar 100 táleros”, nada menos que el 15 por ciento de su sueldo fijo. En otras palabras, no moría tanta gente como era de esperar. Y si a dos vecinos de Leipzig como Johann Friedrich Eitelwein y Johanna Louise Sieber se les ocurría para colmo casarse fuera de la ciudad (para eso era necesaria una autorización de la máxima autoridad del reino), Bach corría peligro de perder incluso esos honorarios. Los novios se negaban a pagarlos, aunque “siempre ha sido usanza...abonar las tasas correspondientes en el lugar de residencia”, por lo que Bach elevó una petición al Ayuntamiento en compañía de Johann Schneider, organista de la Iglesia de San Nicolás, y Johann Matthias Gesner, rector de la Escuela de Santo Tomás, que también dejaba de percibir ingresos al no poder participar el Coro del mismo nombre. Pedía Bach que el Ayuntamiento “obligue al Sr. Eitelwein a pagar las tasas reglamentarias sin más protestas y que reembolse todos los gastos ocasionados”. Es probable que el asunto se resolviera a favor de los peticionarios, pues la situación legal no daba lugar a escapatorias.

El caso, por cierto, tiene cierto valor de curiosidad, pero por otro lado refleja el complejo entramado de jerarquías en una ciudad como Leipzig, la dificultad de romper con las convenciones burquesas sin lesionar las tradiciones legales o las consecuencias sociales, y refleja también el aplomo con el que un músico bien remunerado reivindicaba su derecho consuetudinario.

Cabe destacar que las obligaciones de Bach respecto a los servicios religiosos relacionados con las bodas no consistían de modo alguno en componer cantatas. Algunas obras que él escribió para tales ocasiones, las pocas que se han conservado hasta el día de hoy, son producto quizás el conocimiento personal y la simpatía hacia los novios o también de unos jugosos honorarios. Esas piezas se nutrían por lo común de composiciones ya existentes. Aparte de las cantatas aquí reunidas conocemos las BWV 120a (EDITION BACHAKADEMIE vol. 140). Del repertorio de cantatas “profanas” se viene a añadir las BWV 202 (vol. 62) y 210 (vol. 66); estas piezas solían amenizar no

obstante recitales hogareños, entre ellas el alegre Quodlibet BWV 524 (vol. 63) que se presentó probablemente con motivo de las bodas del propio Bach.

*

Al justo la luz siempre se hará BWV 195

Génesis: alrededor de 1742 (o 1727/32?)
Destino: bodas
Texto: Autor desconocido. 1° mov.: Salmo 97, 11-12. 6° mov.: estrofa 1 del cántico "Dad todos las gracias y honrad a Dios" de Paul Gerhardt (1647).
Ediciones completas: BG 13*1*: 3 – NBA I/33: 173

Se desconoce cuándo y para quién se compuso y se presentó esta cantata. Alfred Dürr (Die Kantaten..., p. 828 ss.) formula la sugestiva hipótesis de que el novio pudo ser un hombre de leyes, pues el Recitativo N° 2 habla de "en quienes tanta justicia por virtud venera", y que tal hombre sería Gottlob Heinrich Pipping, alcalde de Naumburg, que se casó el 11 de septiembre de 1741 con Johanna Eleonora Schütz, la hija del Pastor de la Iglesia de Santo Tomás y biznieta del compositor Heinrich Schütz. Añade Dürr que la cantata interpretada en esa ocasión tenía una forma distinta a la que hoy conocemos, pues incluía sobre todo una segunda parte completa con aria, recitativo y coro en lugar del coral conclusivo N° 6. El aria y el coro, por otra parte, proceden de una cantata de alabanza que Bach había presentado en 1737 bajo el título de "Placentera Wiederau" BWV 30a (vol. 139). Como quiera que sea esta historia enrevesada, la forma que conocemos de esta cantata procede de los últimos años de vida de Bach, como lo revela el material documental.

La orquestación es adecuada al festivo acontecimiento. El coro inicial limita claramente el elemento contrapuntístico con el que Bach suele destacar las palabras bíblicas para dar la preferencia al pomposo elemento concertante. La "luz de la alegría" a la que se refiere a continuación el Recitativo N° 2 discurre en pasajes de tresillos a cargo del bajo continuo. El Aria N° 3 tiene un ligero carácter de danza; el siguiente recitativo exhibe líneas melódicas ascendentes que ejecutan las flautas simbolizando los lazos nupciales cuyo buen éxito depende de la voluntad divina, pues "él mismo vuestra alianza amorosa hace". Las cuatro voces obligadas en las maderas se aúnan para representar el "buen final". La distancia y la afinidad entre los hombres y la santidad del Dios infinito se manifiestan en el coro a través de otras líneas vocales ascendentes.

El coral conclusivo compuesto al final y que se interpretó terminadas las nupcias contiene dos partes para corno, uno de ellos obligado y recuerda la orquestación de tres corales nupciales BWV 250 – 252 (Vol. 83) que Bach compuso seguramente alrededor de 1729.

*

El Señor en nosotros piensa BWV 196

Génesis: alrededor de 1708
Destino: bodas
Texto: Salmo 115, 12-15
Ediciones completas: BG 13[1]: 73 – NBA I/33: 3

Numerosos detalles sugieren que esta obra es de factura temprana: sinfonía inicial de temática emparentada con la del movimiento subsiguiente, las moldes formales de pequeño formato (sobre todo en el dueto N° 4) así como la ausencia de recitativos. La presunción de Philipp Spitta

de que esta cantata debe su origen al casamiento del Pastor Johann Lorenz Stauber con Regina Wedemann, una pariente de Maria Barbara, la esposa de Bach, y que éste la escribió en Mühlhausen (1708) no se ha logrado ni confirmar ni refutar.

La médula del coro inicial (N° 2) es una fuga cuyo tema descendente podría musicalizar el texto "Bendiga la casa de Israel". El aria subsiguiente fue compuesta por Bach para violín solista; la línea vocal se va desarrollando a partir de la instrumentación obligada, siendo la muestra más antigua de esta técnica en manos de este compositor. El movimiento final empieza por un preludio de bloques corales homofónicos montados en la instrumentación en torno a la palabra "Amén". Su intensidad se acrecienta antes de finalizar con un eco, como ocurre por ejemplo en la cantata "Dios es mi Rey" BWV 71 (vol. 23) que Bach compuso en Mühlhausen.

*

Dios es nuestra certeza BWV 197

Génesis: alrededor de 1736/1737
Destino: bodas
Texto: autor desconocido. 5° mov.: estrofa 3 del cántico "Roguemos al Espíritu Santo" de Martín Lutero (1524). El 10° mov. ha llegado sin texto a nuestros días.
Ediciones completas: BG 13[1]: 97 – NBA I/33: 119

Por grande que fuese el talento con el que Bach acertaba a crear una obra perdurable a partir de la música para los servicios religiosos consagrados a unas bodas, no se puede ignorar que en este caso también recurrió a la música de otras composiciones; de ahí la relación poco definida entre la música a la letra. La versificación del texto y el carácter pastoril y musical del aria N° 3 se corresponden con al aria "Adormecéos ahítas ovejas" incluida en la Cantata BWV 249a interpretada el 23 de febrero de 1725 en el cumpleaños del duque Christian zu Sachsen-Weißenfels y con otra aplicación musical de la misma el año posterior (BWV 249b); la música de ambas piezas se ha extraviado. Las arias N° 6 y N° 8 fueron tomadas por Bach de la Cantata de Navidad "Gloria a Dios en la alturas" BWV 197a (los movimientos rescatados figuran en el vol. 140).

Bach incrementa la serie de los cuatro recitativos mediante una progresión de registros instrumentales: una pieza para bajo continuo solista (N° 2) es seguida por un recitativo con acompañamiento de cuerdas (N° 4); en la segunda parte, a ejecutarse después de la ceremonia nupcial, escuchamos un pasaje con bajo continuo y en seguida un recitativo con los oboes y cuerdas obligados. También es muy variable la intervención de elementos ariosos. El final de la N° 7 narra que "la ventura es incontable" como las notas de la coloratura que describen esta situación. La pieza N° 4 es acentuada con acordes por las cuerdas; en la N° 9 intervienen más oboes para darle al movimiento su entramado armónico. El coral conclusivo nos ha llegado sin texto alguno, aunque parece obvia la intención que animaba a Bach a vocalizar la 7a estrofa del cántico "Quien sólo al buen Dios deja obrar" de Georg Neumark (1641).

Vol. 60

Kantaten • Cantatas

BWV 198-200

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg; Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 199)

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 198: September/Oktober 1983. BWV 199: April 1976. BWV 200: 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-Ottmers
Traduction française: Sylvie Roy, Hélène Jany
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Mario Videla

Johann Sebastian

BACH

(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl *BWV 198 (33'11)*

Let, Princess, let still one more glance • Laisse, princesse, laisse encore un rayon • Deja Reina, deja que un rayo más

Arleen Augér – soprano • Gabriele Schreckenbach – alto • Aldo Baldin – tenore • Philippe Huttenlocher – basso • Sibylle Keller-Sanwald, Wiltrud Böckheler – Flauto • Günther Passin, Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Georg Egger, Radboud Oomens – Violino • Siegfried Pank, Ulrich Walter – Viola da gamba • Stefan Trauer – Violoncello • Claus Zimmermann – Contrabbasso • Konrad Junghänel – Liuto • Hans-Joachim Erhard – Organo

Mein Herze schwimmt im Blut *BWV 199 (26'06)*

My heart is bathed in blood • Mon cœur baigne dans le sang • Mi corazón nada en sangre

Arleen Augér – soprano • Ingo Goritzki – Oboe • Günther Pfitzenmaier – Fagotto • Hans Eurich – Viola • Hans Häublein – Violoncello • Manfred Gräser – Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo

Bekennen will ich seinen Namen *BWV 200 (3'05)*

Acknowledge will I his name's honor • Je veux professer son nom • Proclamar quiero Su nombre

Mechthild Georg – alto • Georg Egger, Radboud Oomens – Violino • Stefan Trauer – Violoncello • Hans-Joachim Erhard – Cembalo

Gächinger Kantorei (BWV 198) • Bach-Collegium Stuttgart (BWV 199)
Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 198)

HELMUTH RILLING

BWV 198 **„Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl“** 35:19

No. 1.	Coro:	Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl	1	5:47
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo			
No. 2.	Recitativo (S):	Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen	2	2:14
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 3.	Aria (S):	Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten	3	3:18
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 4.	Recitativo (A):	Der Glocken bebendes Getön	4	1:09
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto			
No. 5.	Aria (A):	Wie starb die Heldin so vergnügt	5	6:03
	Viola da gamba I+II, Violoncello, Contrabbasso, Liuto			
No. 6.	Recitativo (T):	Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben	6	1:21
	Oboe d’amore I+II, Fagotto, Organo			
No. 7.	Coro:	An dir, du Fürbild großer Frauen	7	2:23
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo			

Pars secunda

No. 8.	Aria (T):	Der Ewigkeit saphirnes Haus	8	5:05
	Flauto I, Oboe d’amore I, Violino I+II, Viola da gamba I+II, Fagotto, Contrabbasso, Liuto			
No. 9.	Recitativo (B):	Was Wunder ists? Du bist es wert	9	2:27
	(Flauto I+II, Oboe d’amore I+II) Violoncello, Contrabbasso, Organo			
No. 10.	Coro:	Doch Königin! du stirbest nicht	10	5:32
	Flauto I+II, Oboe d’amore I+II, Violino I+II, Viola, Viola da gamba I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Liuto, Organo			

BWV 199 **„Mein Herze schwimmt im Blut“**				26:06
No. 1.	Recitativo (S):	Mein Herze schwimmt im Blut	11	2:23
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 2.	Aria (S):	Stumme Seufzer, stille Klagen	12	8:10
	Oboe, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 3.	Recitativo (S):	Doch Gott muß mir gnädig sein	13	1:18
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 4.	Aria (S):	Tief gebückt und voller Reue	14	8:07
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			
No. 5.	Recitativo (S):	Auf diese Schmerzensreu	15	0:24
	Violoncello, Cembalo			
No. 6.	Choral:	Ich, dein betrübtes Kind	16	2:03
	Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 7.	Recitativo (S):	Ich lege mich in diese Wunden	17	1:08
	Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo			
No. 8.	Aria (S):	Wie freudig ist mein Herz	18	2:33
	Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo			

BWV 200 **„Bekennen will ich seinen Namen“**				03:05
No. 1.	Aria (A):	Bekennen will ich seinen Namen	19	03:05
	Violino I+II, Violoncello, Cembalo			

Total Time BWV 198-200	64:30

BWV 198

I. Teil

1. Coro

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl
Aus Salems Sterngewölben schießen.
Und sieh, mit wieviel Tränengüssen
Umringen wir dein Ehrenmal!

2. Recitativo

Dein Sachsen, dein bestürztes Meißen
Erstarrt bei deiner Königsgruft;
Das Auge tränt, die Zunge ruft:
Mein Schmerz kann unbeschreiblich heißen!
Hier klagt August und Prinz und Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert,
Wie hat dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es deinen Fall empfand!

3. Aria

Verstummt! verstummt, ihr holden Saiten!
Kein Ton vermag der Länder Not
Bei ihrer teuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

Part I

1. Chorus 1

Let, Princess, let still one more glance
Shoot forth from Salem's starry heavens.
And see how many tearful off'rings
We pour around thy monument.

2. Recitative 2

Thy saxons, like thy saddened Meissen,
Stand numb beside thy royal tomb;
The eye doth weep, the tongue cries out:
My pain must be without description!
Here mourn August and Prince and land,
The nobles moan, the commons sorrow,
How much for thee thy folk lamented
As soon as it thy fall perceived!

3. Aria 3

Be still, be still, ye lovely lyres!
No sound could to the nation's woe
At their dear cherished mother's dead,
O painful word!, give meet expression.

Partie I

1. Chœur

Laisse, princesse, laisse encore un rayon
Jaillir de la voûte étoilée de Salem
Et vois quels torrents de larmes
Nous versons sur ta tombe.

2. Récitatif

Ta Saxe, ta Meissen bouleversée,
Figées devant le caveau royal;
Les yeux versent des larmes, la langue s'exclame:
Mon chagrin est indescriptible!
Auguste, prince et pays, se lamentent ici,
La noblesse geint, la bourgeoisie porte le deuil,
Combien le peuple a-t-il déploré ton décès
Dès qu'il en reçut la nouvelle!

3. Air

Taisez-vous, taisez-vous, gracieuses cordes!
Aucun son ne saurait reproduire
La détresse des provinces
Devant la mort – ô mot douloureux – de leur mère chérie!

Parte I

1. Coro

Deja Reina, deja que un rayo más
Reluzca desde la estrellada bóveda de Salem.
Y mira con cuántas lágrimas
El sepulcro anegamos.

2. Recitativo

Toda tu Sajonia y tu consternada Meissen
Tu sepulcro real anonadadas miran;
Los ojos lágrimas vertiendo, la lengua diciendo:
¡Mi dolor inmenso es!
¡Aquí laméntase Augusto, el príncipe y la nación,
La nobleza sufre, los ciudadanos lloran,
¡Cómo te sintió el pueblo
Cuando de Tu destino supo!

3. Aria

¡Callad, callad nobles cuerdas!
Que ningún tono el dolor de los lugares
Por la muerte de la amada madre
Oh doliente palabra-expresar puede.

4. Recitativo

Der Glocken bebendes Getön
Soll unsrer trüben Seelen Schrecken
Durch ihr geschwungnes Erze wecken
Und uns durch Mark und Adern gehn.
O, könnte nur dies bange Klingen,
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäerwelt
Ein Zeugnis unsres Jammers bringen!

5. Aria

Wie starb die Heldin so vergnügt!

Wie mutig hat ihr Geist gerungen,
Da sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh er ihre Brust besiegt.

6. Recitativo

Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben
In unverrückter Übung sehn;
Unmöglich konnt es denn geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.
Ach selig! wessen großer Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Gruft und Särgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.

4. Recitative 4

The tolling of the trembling bells
Shall our lamenting souls' great terror
Through their rebounding bronze awaken
And pierce us to the very core.
Oh would that now this anxious peeling,
Which on our ears each day doth shrill,
To all the European world
A witness of our grief might render!

5. Aria 5

How died our Lady so content!

How valiantly her spirit struggled,
For her the arm of death did vanquish
Before it did her breast subdue.

6. Recitative 6

Her living let the art of dying
With ever steadfast skill be seen;
It would have been impossible
Before her death that she grow pallid.
Ah, blessed he whose noble soul
Doth raise itself above our nature,
At crypt and coffin doth not tremble,
When him hie maker dalls to part.

4. Récitatif

Que le tintement frémissant du glas
Éveille l'effroi dans nos âmes attristées
Par ses vibrations d'airain
Et nous transperce la moelle et les veines.
Ô puisse ce tintement angoissé
Qui résonne chaque jour à nos oreilles,
Apporter à l'Europe entière
Un témoignage de notre détresse!

4. Recitativo

El elevado sonido de las campanas
Ha de espantar a nuestras turbadas almas
Con su vibrante metal
Por médula y venas penetrando.
¡Oh si acaso este contrito sonido
Que el oído cada día con sus estrío nos lastima
A todo rincón de Europa
Un mensaje de nuestro lamento llevar pudiera!

5. Air

Quelle sérénité sur le visage de l'héroïne à l'heure
de sa mort!
De quel courage a fait preuve son esprit,
Car elle a maîtrisé l'étreinte de la mort
Avant même que celle-ci ne triomphe d'elle.

5. Aria

¡Cuán serena murió la heroína!

Cuán valiente la agonía de su espíritu fue,
Que al brazo de la muerte venció
Antes que él su pecho venciera.

6. Récitatif

Elle eut l'occasion d'exercer instamment
L'art de mourir durant toute sa vie;
Il était alors impossible
Qu'elle palisse devant la mort.
Ah, bienheureux celui dont l'esprit est assez grand
Pour s'élever au-dessus de la nature,
Pour ne pas trembler devant le caveau et le cercueil
Lorsque son créateur lui fait quitter ce monde.

6. Recitativo

Su vida fue un ininterrumpido
Ejercicio del buen morir:
Imposible, pues,
Que palideciera ella ante la muerte.
¡Ay bienaventurada! Cuyo gran espíritu
Sobre la naturaleza se eleva
Ante la sepultura y el sarcófago no temblando
Cuando su creador le ordena se despida.

7. Coro

An dir, du Fürbild großer Frauen,
An dir, erhabne Königin,
An dir, du Glaubenspflegerin,
War dieser Großmut Bild zu schauen.

Pars secunda
Nach gehaltener Trauerrede

8. Aria

Der Ewigkeit saphirnes Haus
Zieht, Fürstin, deine heitern Blicke
Von unsrer Niedrigkeit zurücke
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glanz von hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht
Und unsre Sonne finster macht,
Hat dein verklärtes Haupt umsponnen.

9. Recitativo

Was Wunder ists? Du bist es wert,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du mußtest allen Schmuck gewinnen,
Der deine Scheitel itzt verklärt.
Nun trägst du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein perlenreines Unschuldskleid
Und spottest der verlaßnen Krone.

Soweit der volle Weichselstrand,
Der Niester und die Wahrte fließet,

7. Chorus 7

In thee, thou model of great women,
In thee, illustrious royal queen,
In thee, thou keeper of the faith,
The form of kindness was to witness.

Part II
After the funeral oration

8. Aria 8

Eternity' sapphiric house,
O Princess, these thy cheerful glances
From our own low estate now draweth
And blots out earth's corrupted form.
A brilliant light a hundred suns make.
Which doth our day to mid of night
And doth our sun to darkness turn,
Hath thy transfigured head surrounded.

9. Recitative 9

What wonder this? This thou has earned,
Thou model of all queens forever!
For thou wast meant to win the glory
Which hath transfigured now thy head.
Before the lamb's own throne thou wearest
Instead of purple's vanity
A pearl-white robe of purity
And scornest now the crown forsaken.

As far the brimming Vistula,
The Dniester and the Warth are flowing,

7. Chœur

Toi, modèle de la grandeur des femmes
Toi, sublime reine,
Toi, servante de la foi,
Tu nous a montré cette grandeur d'âme.

Partie II
Après le discours funèbre

8. Air

La maison de saphir de l'éternité
Retient, princesse, tes regards sereins,
Les éloignent de notre bassesse
Et efface l'image souillée de la terre.
Le puissant éclat de cent soleils
Qui transforme nos jours en nuit profonde
Et assombrit notre soleil,
Couronne ton front transfiguré.

9. Récitatif

Pas de quoi en être surpris! Tu en es digne,
Toi, modèle de toutes les reines!
Tu devais remporter tous les bijoux
Qui transfigurent à présent ton front.
Tu portes maintenant, devant le trône de l'agneau,
Au lieu du pourpre de la vanité,
Une robe d'innocence aussi pure que les perles
Et tu te moques de la couronne abandonnée.

Sur toutes les rives de la Vistule,
Là où coulent la Neisse et la Warta,

7. Coro

En ti modelo de femenina grandeza,
En ti excelsa reina,
En ti celosa sirvienta de la fe
Se contemplaba la imagen de esta nobleza de corazón.

Parte II
Tras el sermón fúnebre

8. Aria

La eternidad de la morada de zafiro
Vuelve, oh Señora, tu alegre mirada
De nuestra bajeza
Y te compensa de toda terrenal inmundicia.
Un potente brillo de cientos de soles
Que nuestro día en noche
Y nuestro sol en oscuridad convierte
Tu excelsa cabeza adorna.

9. Recitativo

¿Qué milagro es este? ¡Digna eres,
Tú, modelo de todas las reinas!
Tú has obtenido todos los ornatos
De modo que a tu cabeza un nimbo circunda.
Ahora llevas ante el trono del cordero
En lugar del púrpura de la vanidad
Un atuendo de inocencia limpio como las perlas
Y la abandonada corona desprecias.

Por donde se extienden las orillas del Vístula,
Del Neiser y del Warta,

Soweit sich Elb' und Muld' ergießet,
Erhebt dich beides, Stadt und Land.

Dein Torgau geht im Trauerkleide,
Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt;
Denn da es dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weide.

As far the Elb' and Muld' are streaming,
Extol thee both, the town and land.

Thy Torgau walketh now in mourning,
Thy Pretzsch is weary, pale, and weak;
For with the loss it hath in thee,
It looseth all its vision's rapture.

10. Coro

Doch, Königin! du stirbest nicht,
Man weiß, was man an dir besessen;
Die Nachwelt wird dich nicht vergessen,
Bis dieser Weltbau einst zerbricht.
Ihr Dichter, schreibt! wir wollen's lesen:
Sie ist der Tugend Eigentum,
Der Untertanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen.

10. Chorus 10

Not, royal queen! Thou shalt not die;
We see in thee our great possession;
Posterity shall not forget thee,
Till all this universe shall fall.
Ye poets, write! For we would read it:
She hath been virtue's property,
Her loyal subjects joy and fame
Of royal queens the crown and glory.

BWV 199

1. Recitativo

Mein Herze schwimmt im Blut,
Weil mich der Sünden Brut
In Gottes heilgen Augen
Zum Ungeheuer macht;
Und mein Gewissen fühlet Pein,
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhenker sein.

Verhaßte Lasternacht!
Du, du allein
Hast mich in solche Not gebracht!
Und du, du bösen Adamssamen,

1. Recitative 11

My heart is bathed in blood,
For now my sins' great brood
Within God's holy vision
A monster makes of me.
And now my conscience feels the pain:
For me my sins can nought but hell's own hangmen be.

O hated night of sin!
Thou, thou alone
Hast brought me into such distress;
And thou, thou wicked seed of Adam,

Sur les cours de l'Elbe et de la Mulde,
Villes et campagne propagent tes éloges.

Ton Torgau porte l'habit de deuil,
Ton Pretzsch s'affaiblit, se pétrifie et s'exténue;
Car t'ayant perdue,
Il perd ce qui était son plaisir des yeux.

10. Chœur

Pourtant, ô reine, tu ne meurs pas,
On sais ce que l'on possédait avec toi;
La postérité ne t'oublieras pas
Jusqu'à ce que s'écroule l'édifice de l'univers.
Vous, poètes, à vos plumes! nous voulons lire:
Elle possédait la vertu,
Elle était la joie et la renommée de ses sujets,
La gloire de ses reines.

1. Récitatif

Mon cœur baigne dans le sang
Parce que mes méprisables péchés
Aux yeux sacrés de Dieu,
Ont fait un monstre de moi.
Et ma conscience souffre
Parce que les péchés ne sont que des bourreaux de l'enfer.

Maudite nuit remplie de vices!
Toi, toi seule,
Tu m'as plongé dans une telle détresse;
Et toi, pernicieuse semence d'Adam,

Y tan lejos como desembocan el Elba y el Mulda
Ensálzante ciudad y campo.

Tu Torgau está de luto,
Tu Pretzsch inerte, inmóvil y apagada se encuentra;
Pues que perdiéndote
El remanso de la vista han perdido.

10. Coro

¡Pues bien reina, no has muerto,
Se sabe quién se tiene teniéndote a ti!
La posteridad no te olvidará
Hasta que esta construcción del mundo perezca.
Poetas escribid, que leerlo queremos:
El bien de la virtud es ella,
El gozo y gloria de sus vasallos,
Ornato de entre las reinas.

1. Recitativo

Mi corazón nada en sangre
Pues la consecuencia de mis pecados,
Me ha hecho un monstruo
Ante los ojos de Dios.
Y mi conciencia sufre
Porque mis pecados están en mano de los verdugos infernales.
¡Maldita noche viciosa!
Tú, sólo tú,
Me has sumido en tal desgracia;
¡Y tú, pérfido engendro de Adán,

Raubst meiner Seelen alle Ruh
Und schließest ihr den Himmel zu!
Ach! unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Will ferner mehr kein Trost befeuchten;
Und ich muß mich vor dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

Dost rob my soul of all its peace
And shuts to it the heav'nly gate!
Ah! What unheard-of pain!
My dried and wasted heart
Will after this no comfort moisten,
And I must hide myself before him
Before whom very angels must conceal their faces.

2. Aria

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
Und ihr nassen Tränenquellen
Könnt ein sichres Zeugnus stellen
Wie mein sündlich Herz gebüßt.

2. Aria 12

Silent sighing, quiet mourning,
Ye may all my pains be telling,
For my mouth is tightly closed.
And ye humid springs of weeping
Could a certain witness offer
To my sinful heart's remorse.

Recitativo

Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,
Die Augen heiße Quellen.
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

Recitative

My heart is now a well of tears,
My eyes are heated sources.
Ah God! Who will give thee then satisfaction?

3. Recitativo

Doch Gott muß mir genädig sein,
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Tränen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage
Und voller Wehmut sage:
„Gott sei mir Sünder gnädig!"
Ach ja! sein Herze bricht,
Und meine Seele spricht:

3. Recitative 13

But God to me shall gracious be,
For I my head with ashes,
My countenance with tears am bathing,
My heart in grief and pain am beating
And filled with sadness say now:
"God be this sinner gracious"!
Ah yes! His heart shall break
And my own soul shall say:

Tu dérobes toute paix à mon âme
Et lui verrouilles la porte des cieux!
Hélas ! Quelle douleur inouïe!
Mon cœur desséché
Qu'aucune consolation ne désaltèrera
Et je dois me cacher de celui
Devant lequel mêmes les anges dissimulent leur visage.

Me has robado la paz del alma
Y me has cerrado la puerta del cielo!
¡Ah, dolor indecible!
Mi corazón reseco
No puede ser reconfortado;
Y yo debo ocultarme de Aquel,
Delante de quien los propios ángeles esconden su rostro.

2. Air

Soupirs muets, plaintes étouffées,
À vous d'exprimer ma douleur,
Car ma bouche reste fermée.
Et vous, sources nourries par mes larmes,
Vous saurez témoigner
Du repentir de mon cœur qui a péché.
Récitatif
Mon cœur est à présent une fontaine de larmes,
Mes yeux des sources brûlantes.
Hélas, mon Dieu, qui saura te donner satisfaction?

2. Aria

Suspiros ahogados, lamentos mudos,
Podéis expresar mi dolor,
Pues mi boca está cerrada.
Y vosotras, húmedas vertientes de lágrimas
Podéis testimoniar fielmente,
Cómo se arrepiente mi corazón pecador.
Recitativo
Mi corazón es ahora una fuente de lágrimas,
Mis ojos, calientes vertientes.
¡Ah, Dios! ¿Quién podrá aplacarte?

3. Récitatif

Pourtant Dieu se montre indulgent envers moi
Parce que je lave ma tête dans la cendre,
Le visage dans les larmes,
Que mon cœur se brise sous le repentir et la douleur
Et s'écrie en proie à la mélancolie:
«Dieu, fais grâce au pécheur que je suis!»
Eh bien, son cœur se brise
Et mon âme dit:

3. Recitativo

Pero Dios será misericordioso conmigo,
Pues me lavo la cabeza con cenizas,
Y el rostro con lágrimas,
Mi corazón se destroza de remordimientos y pena
Y desbordante de dolor dice:
"¡Dios, ten piedad de este pobre pecador!"
¡Ah, sí! Su corazón se rompe
Y mi alma dice:

4. Aria

Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.
Ich bekenne meine Schuld,
Aber habe doch Geduld,
Habe doch Geduld mit mir!

5. Recitativo

Auf diese Schmerzensreu
Fällt mir alsdenn dies Trostwort bei:

6. Choral

Ich, dein betrübtes Kind,
Werf alle meine Sünd,
So viel ihr' in mir stecken
Und mich so heftig schrecken,
In deine tiefen Wunden,
Da ich stets Heil gefunden.

7. Recitativo

Ich lege mich in diese Wunden
Als in den rechten Felsenstein;
Die sollen meine Ruhstatt sein.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

4. Aria 14

Deeply bowed and filled with sorrow
I lie, dearest God, 'fore thee.
I acknowledge all my guilt,
But have patience still with me,
Have thou patience still with me!

5. Recitative 15

Amidst these pains of grief
To me comes now this hopeful word:

6. Chorale 16

I, thy sore-troubled child,
Cast ev'ry sin of mine,
All ye which hide within me
And me so fiercly frighten,
Into thine own deep wounds now,
Where I've e'er found salvation.

7. Recitative 17

I lay myself into these wounds now
As though upon a very crag;
They shall be now my resting place.
Upon them will I firm in faith be soaring,
In them content and happy singing:

4. Air

Plein de repentir et bien bas,
Je me prosterne devant toi, ô Dieu très cher.
Je confesse ma faute,
Mais garde patience,
Sois encore indulgent avec moi!

4. Aria

Profundamente inclinada y llena de remordimiento,
Yazgo, amadísimo Dios, frente a Ti.
Reconozco mi culpa,
¡Pero sé paciente
Sé paciente conmigo!

5. Récitatif

Devant ce douloureux repentir,
Me reviennent ces paroles de consolation :

5. Recitativo

Sumido en este dolor
Recuerdo arrepentido unas palabras de consuelo:

6. Choral

Moi, ton enfant affligé,
Jette tous mes péchés,
Aussi nombreux en mon sein
Et aussi effrayants soient-ils,
Dans tes profondes plaies,
Car c'est là que j'ai toujours trouvé le salut.

6. Coral

Yo, tu hijo afligido,
Arrojo fuera de mí los pecados,
Que numerosos se alojan en mí
Y tanto me espantan;
En tu profunda tribulación,
Siempre hallé la dicha.

7. Récitatif

Je m'allonge dans ces plaies
Comme dans un roc confortable;
Qu'elles soient ma dernière demeure.
Je veux y vibrer dans la foi
Et puis chanter heureux et gaiement:

7. Recitativo

Me acostaré en esas heridas
Como sobre la roca firme;
Serán mi lugar de reposo.
En ellas me sumergiré con fe
Y nuevamente contento y feliz cantaré:

8. Aria

Wie freudig ist mein Herz,
Da Gott versöhnet ist
Und mir auf Reu und Leid
Nicht mehr die Seligkeit
Noch auch sein Herz verschließt.

8. Aria 18

How joyful is my heart,
For God is reconciled
And for my grief and pain
No more shall me from bliss
Nor from his heart exclude.

BWV 200

Aria

Bekennen will ich seinen Namen,
Er ist der Herr, er ist der Christ,
In welchem aller Völker Samen
Gesegnet und erlöset ist.
Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
Der Herr ist meines Lebens Licht.

Aria 19

Acknowledge will I his name's honor,
He is the Lord, he is the Christ,
In whom the seed of ev'ry nation
Salvation and redemption hath.
No death robs me of confidence:
The Lord is of my life the light.

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. Air

Comme mon cœur est joyeux,
Car Dieu est réconcilié
Et après le repentir et la peine,
Il ne ferme plus les accès au salut
Ni ceux de son cœur.

8. Aria

Cuán alegre está mi corazón
Pues Dios se reconcilió con él
Y por mi remordimiento y dolor
Nunca más me cerrará la felicidad,
Ni tampoco su corazón.

Air

Je veux professer son nom,
Il est le Seigneur, il est le Christ
Grâce auquel les graines de tous les peuples
Sont bénies et rachetées.
Aucune mort ne me dérobera ma confiance:
Le Seigneur est la lumière de ma vie.

Aria

Proclamar quiero Su nombre,
El es el Señor, El es el Cristo,
En quien la simiente de todos los pueblos
Bendita y salvada es.
La muerte no me roba la confianza:
El Señor la luz de mi vida es.

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.

Laß, Fürstin! laß noch einen Strahl BWV 198

Entstehung: zum 17. Oktober 1727
Bestimmung: Tod der Königin/Kurfürstin Christiane Eberhardine
Text: Johann Christoph Gottsched, 1727
Gesamtausgaben: BG 13[3]: 3 – NBA I/38: 181

Dieses Stück ist keine Kirchenkantate im Sinne einer sonntäglichen Predigtmusik. Jedoch nimmt es in Bachs Schaffen eine einzigartige Stellung ein. Nicht nur wegen der außergewöhnlichen Qualität der Musik an sich, sondern, weil es den „homo politicus" Johann Sebastian Bach und das gesellschaftliche Leipziger Umfeld wie bei kaum einem anderen Stück beleuchtet. Wären wir nur über andere Werke und ihre Aufführungen so gut unterrichtet wie über die „Trauer-Ode", die einen historischen Überrest ersten Ranges darstellt!

Um dies zu verstehen, ist ein Blick auf die sächsische Geschichte notwendig. Im Mai 1697 war Kurfürst Friedrich August I. zum römisch-katholischen Glauben übergetreten. Eigentlich ein Affront gegen sein Land, dem Land Luthers und dem Kernland der Reformation! Daran änderte auch nichts das sogleich erlassene Dekret, nach dem alle Untertanen „ohne alle Eintrag, Hinderniß und Beschwerden" bei ihrem Glauben bleiben könnten. Hintergrund der Konversion war der erklärte Wille des sächsischen Herrschers, es anderen Reichsfürsten – etwa denen in Bayern, Hannover und Preußen – gleichzutun und Ruhm und Macht durch die Übernahme weiterer Titel und Ämter zu mehren. August „der Starke" blickt begehrlich zum polnischen Thron, der jedoch traditionell nur mit einem katholischen Bewerber besetzt wurde. Mit dem Wechsel der Konfession war diese Hürde genommen. Aus Friedrich August I. wurde 1697 König August II. von Polen.

Auch die Ehepolitik des kursächsischen Hauses hatte die Mehrung des Einflusses zum Ziel. Die Heirat des Kurfürsten mit Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, einer Nichte des „Großen Kurfürsten" Friedrich Wilhelm I., im Jahre 1693 war ein ähnlicher Schritt wie die Ehe des aus dieser Verbindung hervorgehenden Kurprinzen Friedrich August II. mit der habsburgischen Prinzessin Maria Josepha. Diesem seit 1733 regierenden, kunstbeflissenen, in politischen Dingen jedoch wenig erfolgreichen Fürsten und seiner Familie widmete Bach einige Huldigungskantaten (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 64 und 68); Friedrich August (er nannte sich als polnischer König August III.) war auch der Adressat des mit der Zusendung der Missa von 1733 (s. Vol. 70) verbundenen Gesuchs Bachs um den Titel eines Hofcompositeurs.

Christiane Eberhardine war ihrem Gemahl kaum mehr verbunden als in einer Zweck- und Interessensehe üblich. August „der Starke" kränkte sie durch permanente Treulosigkeit; die Fürstin zog sich auf Schloß Pretzsch (an der Elbe, zwischen Dessau und Torgau) zurück und behielt den lutherischen Glauben bei. Ihrer Frömmigkeit wegen verehrte das Volk sie als „Betsäule Sachsens". Zudem fanden die protestantisch gebliebenen Leipziger in ihr eine Identifikationsfigur für das Selbstbewußtsein der Messe- und Handelsstadt in Konkurrenz zur Residenz in Dresden. Die Fürstin, die sich bis zuletzt weigerte, (katholischen) polnischen Boden zu betreten, starb am 5. September 1727.

Über die Einhaltung der obligatorischen Landestrauer hinaus beschlossen die Leipziger, für die Kurfürstin eine Gedenkfeier abzuhalten; Hans-Joachim Schulze, Direktor des Bach-Archivs, unterstrich bei der Leipziger Bach-Konferenz im Januar 2000 die Bedeutung dieser Veran-

staltung, indem er von einer Art „Staatsakt“ sprach. Auf Initiative eines Studenten namens Hans Carl von Kirchbach richtete die Universität diese Feier in der Pauliner-, der 1968 von der damaligen DDR-Führung gesprengten Universitätskirche aus. Die Komposition der Musik hätte damit eigentlich dem Universitätsmusikdirektor Johann Gottlieb Görner zugestanden – die Trennung dieses Amtes von dem des städtischen Musikdirektors war schon vor Bachs Berufung nach Leipzig beschlossen und Görner, dem Organisten an der Nicolaikirche, übertragen worden. Bach wiederum sah sich in seinen Rechten und auch Einkünften beschnitten und forderte in mehreren Eingaben an die Stadt und sogar an den Kurfürsten, das alte Recht wiederherzustellen. Görner bekam schließlich die normalen Sonntagsgottesdienste zugewiesen, Bach die Fest- und Feiertage. Görner protestierte auch gegen die Entscheidung, Bach mit der Komposition der Trauermusik zu beauftragen. Kirchbach hatte wiederum den Kurfürsten als Auftraggeber eingeschaltet, nicht die Universitätsbehörden. Görner forderte zumindest finanzielle Genugtuung, Kirchbach zahlte ihm schließlich 12 Reichstaler Entschädigung.

Bachs Interesse bestand gewiß auch darin, mit dem von Görner geleiteten „Collegium musicum“ musizieren zu können, ein Interesse, das erst nachließ, als er 1729 das andere derartige Ensemble, das von Georg Balthasar Schott an der „Neuen Kirche“ unterhaltene Collegium musicum übernehmen konnte.

Den Text für die Trauermusik bestellte Kirchbach bei keinem geringeren als Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), Professor für Poesie und Beredsamkeit an der Leipziger Universität, Aufklärer und Vorkämpfer für die deutsche Sprachkunst und, wie Kirchbach, Mitglied der „Deutschen Gesellschaft“. Gottsched lieferte neun achtzeilige Strophen; Bach beendete seine Komposition zwei Tage vor der Aufführung, am 15. Oktober 1727. Zeit für diese Arbeit gewann er dadurch, daß während der Landestrauer (bis zum 6. Januar 1728) Musikaufführungen in Sachsen generell verboten waren.

Die neun Strophen von Gottscheds Ode verteilt Bach auf seine zehnsätzige, von einer Trauerrede unterbrochene Komposition recht frei. Im Eingangschor vertont er lediglich vier Zeilen der ersten Strophe. Hier läßt Bach das reichhaltig verwendete Instrumentarium (Flöten, Oboen, Streicher, Gamben, Laute) in verschiedenen Chören auftreten. Der rhythmisch punktierte, homophon-deklamatorische Satz ist zweiteilig angelegt, beide Teile vertonen alle vier Verse des Texts.

Zum folgenden Rezitativ zieht Bach die zweite Hälfte der ersten und die erste Hälfte der zweiten Strophe heran. Den Klagegesang der Sopranstimme und ihr tränendes Auge sekundieren die Streicher mit ausdrucksvollen Seufzerfiguren und Wellenbewegungen. Die anschließende Sopran-Arie vollendet die zweite Strophe; die mitspielenden „holden Saiten“ führen die Aufforderung des Textes aus und verstummen beim Einsatz der Gesangsstimme.

Das folgende Rezitativ (Nr. 4) ist ein Wunderwerk! Bach läßt „der Glocken bebendes Getön“ von den hohen Flöten bis zum tiefen Continuo in unterschiedlichen zeitlichen Intervallen schwingen; diese außerordentliche Kunst wandte er in seinem Kantatenwerk insgesamt achtmal, mannigfaltig differenziert an, beginnend bei Kantate BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“, Satz 4 (nach einer Zusammenstellung von Prof.Ulrich Prinz zur „Sommerakademie Johann Sebastian Bach“, Stuttgart 1999). Danach erinnern sich Gamben und Laute im Verein mit der Alt-Stimme zu den ersten vier Zeilen der

Strophe 4 in wehmütiger Intimität des Mutes der Landesfürstin. Rezitativ Nr. 6 läßt Bach von den Oboen d'amore begleiten; aufsteigende Continuofiguren mögen die Aussage unterstreichen, nach der ein „großer Geist sich über die Natur erhebet" und deshalb selig ist.

Vor der Tenor-Arie (Nr. 8), die den zweiten Teil eröffnet, schreibt Bach eine Chorfuge. Auch dieser Chorsatz ist zweiteilig. Der alte, erhabene Stil mag sich auf das Bild der „erhabnen Königin" als Bewahrerin des Glaubens beziehen. Von einem „starken Glanz von hundert Sonnen" und dem „verklärten Haupt" spricht Gottsched in der sechsten Strophe seiner Ode (Satz 8). Auch die „heitern Blicke" mögen zum lichten, von Flöten und Oboen gestützten Charakter des Satzes beitragen.

Sechzehn Textzeilen vertont Bach im letzten Rezitativ (Nr. 9). Möglich, daß er auch den Baß eigentlich mit Rezitativ und Arie bedenken wollte und dies (aus Zeitgründen?) nicht mehr schaffte. Dafür läßt Bach das Stück dort, wo der Text mit Flußnamen die Trauer geographisch zu umreißen versucht, in ein Arioso münden; schließlich treten die Bläser hinzu, um den Verlust der „Augen Weide", den die Ortschaften Pretzsch und Torgau erlitten haben, harmonisch einzutrüben.

Beschlossen wird die Trauermusik von einer Chor-Arie. Der tänzerische, einer Gigue ähnliche Charakter überwindet die Trauer und betont das für die Nachwelt unvergeßliche Vermächtnis der Königin. Originell der Einfall, den Chor, nach der Aufforderung „Ihr Dichter, schreibt! wir wollens lesen", den Text „Sie ist der Tugend Eigentum, der Untertanen Lust und Ruhm" unisono vortragen zu lassen.

Die Presse berichtete, „wie nun, bis alle ihre Sitze eingenommen, mit der Orgel praeambulieret, und die von Herrn Gottscheden gefertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgetheilet war, also ließ sich darauf die Trauer-Music, so dießmal der Herr Capellmeister, Johann Sebastian Bach, nach italiänischer Art componiret hatte, hören." Und die Leipziger *Stats- und Gelehrte Zeitung* berichtet, es sei „dabey ein Wohl-invenirtes Trauer-Gerüste zu sehen" gewesen, „welches mit allerley Inscriptionibus, Chronostychiis und Emblematibus ausgezieret gewesen" – in der Anwesenheit von „Fürstlichen Personen, hohen Ministres, Cavalliers und andern Fremden".

Bach hat die Rahmensätze eineinhalb Jahre später, in der Trauermusik für seinen ehemaligen Dienstherren, den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen BWV 244a wiederverwendet, nebst einigen Sätzen aus der Matthäus-Passion, dem zweiten wichtigen Werk dieses Jahres 1727. Ferner übernahm er die Sätze 1, 3, 5, 8 und 10 wohl in die 1731 aufgeführte Markus-Passion; hierauf deutet der gleichartige Textbau hin, während die Musik dieses Stüks samt Aufführungsmaterialien verschollen sind und bis auf den heutigen Tag zu mancherlei Spekulation Anlaß gibt.

*

Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199

Entstehung: vermutlich 1713, spätestens zum 12. August 1714
Bestimmung: 11. Sonntag nach Trinitatis
Text: Georg Christian Lehms, 1711. Satz 6: Strophe 3 des Liedes "Wo soll ich fliehen hin" von Johann Heermann (1630)
Gesamtausgaben: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Bei diesem Stück handelt es sich um eine „Cantata" im eigentlichen Sinn – ein Stück für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung. Bach, der zum Zeitpunkt der Komposition das Kantatenhandwerk gerade erst erlernte, nutzt die Beschränkung zu einer fesselnden, charakterstarken und ausdrucksvollen Musik.

Das einleitende Rezitativ – wie die meisten Rezitative dieser Kantate – unterlegt er mit Streicherklang. Damit unterstreicht er den affektgeladenen Text, der von Sünden, Lastern und Schmerzen spricht. „Stumme Seufzer, stille Klagen", der Beginn des Textes in Satz 2 sind Stichworte für ein von der Oboe geführtes Lamento. Die Weiträumigkeit der Melodik mag dem Ausmaß der Sprachlosigkeit des Sünders entsprechen. Ungewöhnlich, daß Bach vor dem Da Capo einige Rezitativtakte einschiebt.

Danach entschließt sich der Sünder (in Rezitativ Nr. 3) zu Reue und Wehmut und kann sich deshalb (in Nr. 4) feierlicher Ruhe hingeben. Auf- und Abbewegungen im Continuo lassen das textbezogene Bild des Bückens vor Gott entstehen.

Satz 6 ist eine Choralbearbeitung; die Viola solo – keine häufige Erscheinung bei Bach! – paraphrasiert im Ritornell die gesamte Choralmelodie. Das letzte Rezitativ (Nr. 7) zeigt an, daß für den Glaubenden die Ruhstatt in der Höhe liegt und lädt ein, „vergnügt und fröhlich" zu singen. Dies geschieht, schwingend im freudigen Dreier-Takt, in der abschließenden Arie. So entwickelt sich die mit einem barock-drastischem Sündengemälde beginnende Kantate zu einem Manifest geglaubter Gewißheit. Publiziert wurde sie erst 1912 und ist deshalb nicht in der alten Bach-Gesamtausgabe enthalten.

*

Bekennen will ich seinen Namen BWV 200

Entstehung: um 1742
Bestimmung: Mariae Reinigung (?)
Text: Dichter unbekannt (Anlehnung an Lk. 2, 29-32)
Gesamtausgaben: NBA I/28.1: 189

Diese Arie ist vermutlich Teil einer umfangreicheren Komposition aus den Jahren nach 1735. Der Text paraphrasiert den Lobgesang des Simeon und liefert damit das Argument für die kirchenjahreszeitliche Zuordnung; die Arie für zwei Solo-Violinen und Sopran ist von schwungvoll-fröhlichem Charakter. Entdeckt wurde das Stück erst 1924, publiziert 1935.

DEUTSCH

Tradition, Wandel, Aktualität

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

Im Jahre 1970 begann Helmuth Rilling mit seinen Ensembles, wenig bekannte Kantaten Johann Sebastian Bachs für die Schallplatte aufzunehmen. Aus diesem Unternehmen entwickelte sich bis zum Vorabend von Bachs 300. Geburtstag im Jahre 1985 die erste Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks. Die künstlerische Leistung Helmuth Rillings und die editorische des Hänssler-Verlages wurden seinerzeit sogleich mit dem „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet.

In einem grundlegenden Aufsatz beschrieb Rilling damals die Erfahrungen mit einem solch großen Projekt. „Was mich am meisten beeindruckte, war, daß von den vereinzelten Kantaten der frühen Jahre über die in vierwöchigem Abstand komponierten Werke der Weimarer Zeit zu den jetzt für fast jeden Sonntag neu geschaffenen Kantaten der ersten Leipziger Amtsjahre und den schließlich wieder in größerem Abstand entstehenden Spätwerken keine Kantate der anderen gleich ist“.

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte ...“. Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen.

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten. Dieser resultiert aus den einschlägigen Forschungen und der Praxis. Gleichwohl hat Rilling mit einleuchtenden Gründen den Weg zum „historischen“ Instrumentarium nicht beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integralem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalsolisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Let, Princess, let still one more glance BWV 198

Composed for: 17 October 1727
Performed on: Funeral of Queen Christiane Eberhardine of Saxony
Text: Johann Christoph Gottsched, 1727
Complete editions: BG 133: 3 – NBA I/38: 181

This piece is not a church cantata in the sense that it was written for a church service. But it holds a unique position among Bach's works. Not just because of the extraordinary quality of its music but because it shows us the "homo politicus" in Johann Sebastian Bach and the social fabric of Leipzig like almost no other composition. If only we had as much information about other works and the circumstances of their performance as for the Funeral Ode, which is a first-class historical relic!

To understand this, one needs to take a brief look back into Saxon history. In May 1697 Elector Frederick August I. had converted to the Roman Catholic faith. This was an affront to his own nation, the land of Luther and core state of the reformation! And not even the hastily issued decree according to which all subjects could retain their faith "without registration, obstruction or complaint" could compensate for this. The reason for his conversion was the Saxon ruler's avowed intention to emulate other monarchs – such as those of Bavaria, Hanover and Prussia – and enhance his fame and glory by accepting further titles and offices. August "the Strong" coveted the Polish throne, which was traditionally in Catholic hands. By changing his denomination, he cleared this hurdle. In 1697 Frederick August I became King August II of Poland.

Even the nuptial strategy of the royal Saxon house aimed to increase his influence. The elector's marriage to Christiane Eberhardine of Brandenburg-Bayreuth, a niece of the "Great Elector" Frederick William I, in 1693 served similar purposes as the marriage of their own son, Frederick August II, to Habsburg Princess Maria Josepha. Bach dedicated some homage cantatas (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. Edition Bachakademie vol. 64 and 68) to the art-loving but politically unsuccessful prince, who ruled from 1733, and his family; Frederick August (who styled himself King August III of Poland) was also the recipient of Bach's application enclosed with the Missa of 1733 (s. vol. 70) for the post of royal musical director.

Christiane Eberhardine had not much more affection for her husband than usual in an arranged marriage. August "the Strong" offended her by his constant unfaithfulness; the princess withdrew to Pretzsch Castle (on the Elbe, between Dessau and Torgau) and retained her Lutheran faith. Due to her piety the people worshiped her as "Saxony's pillar of prayer". Moreover, the still Protestant population of Leipzig saw her as a symbol of the self-confidence of the trade fair and commercial town of Leipzig against its royal competitor Dresden. The princess who refused to set foot on (Catholic) Polish ground till her death, passed away on 5 September 1727.

In addition to national mourning, the people of Leipzig decided to hold a commemoration service for the electress; Hans-Joachim Schulze, director of the Bach Archives, stressed the importance of this event at the Leipzig Bach Conference in January 2000, by calling it a kind of "state occasion". On the initiative of a student named Hans Carl von Kirchbach the university organised this service in St. Paul's, the university church de-

molished in 1968 under the GDR regime. So, in fact, the university's director of music Johann Gottlieb Görner would have been entitled to compose the music – a resolution to separate this position from that of the municipal director of music had already been adopted before Bach's appointment in Leipzig, and Görner, the organist of Nikolai church, had been appointed for the position. Bach, however, felt restricted in his rights and income and demanded in various petitions to the town and even the elector that the old rights be restored. Görner was finally assigned the regular Sunday services, Bach all feast and holidays. Görner protested against the decision to commission Bach to compose the funeral music. Kirchbach, in turn, had made the elector step in to order the composition and not the university authorities. Görner demanded at least some financial recompense, Kirchbach finally paid him a compensation of 12 thaler.

Bach was definitely interested in being able to perform with Görner's collegium musicum, an interest he only lost when he finally took over another ensemble of this type in 1729, Georg Balthasar Schott's collegium musicum at the New Church.

Kirchbach ordered the libretto to the funeral music from no lesser than Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), professor of poetry and rhetoric at Leipzig University, a supporter of the Enlightenment, champion of German literature and, like Kirchbach, a member of the *Deutsche Gesellschaft*. Gottsched wrote nine eight-line verses; Bach finished his composition two days before its performance, on 15 October 1727. The fact that all musical performances were generally forbidden during state mourning (until 6 January 1728) in Saxony gave Bach time for his composition.

Bach distributed the nine verses of Gottsched's ode rather freely over the ten movements of his composition interrupted by a funeral speech. In the opening chorus he only used four lines of the first verse. Here Bach divides his rich cast (flutes, oboes, strings, gambas, lute) into different choruses. The rhythmically accentuated, homophonic-declamatory movement has two parts, both of which use all four lines of the text.

For the following recitative, Bach uses the second half of the first and the first half of the second verse. The lament of the soprano voice and its weeping eye are accompanied by the strings in expressive sighing figures and undulations. The following soprano aria completes the second verse; the accompanying "lovely lyres" meet the request of the text and fall silent when the singing voice sets in.

The following recitative (no. 4) is a miracle! Bach lets the "tolling of the trembling bells" ring from the high flutes to the deep continuo at different intervals; in his cantatas he used this extraordinary device eight times in multiple variations, starting with cantata BWV 161 *Komm, du süße Todesstunde* (Come, oh death, thou sweetest hour), movement 4 (according to a compilation of Prof. Ulrich Prinz at the Johann Sebastian Bach Summer Academy, Stuttgart 1999). This is followed by gambas and lute in unison with the alto voice commemorating the courage of the electress in the first four lines of verse 4 in wistful intimacy. Recitative no. 6 is accompanied by the oboes d'amore; rising continuo figures probably emphasise the text in which "a noble soul rises above our nature" and is therefore blessed.

Bach inserts a choral fugue before tenor aria (no. 8), which starts the second part. This choral movement also breaks down into two parts. The old illustrious style may

refer to the image of the "illustrious queen" as the keeper of the faith. Gottsched speaks of a "brilliant light of a hundred suns" and the "transfigured head" in the sixth verse of his ode (movement 8). And the "cheerful glances" may contribute to the light, flute and oboe-accompanied character of the movement. Bach sets sixteen lines of the text to music in the last recitative (no. 9). It's likely that he wanted to give the bass the full recitative-and-aria treatment, as well and failed to do so (for lack of time?). Instead Bach lets the piece culminate in an arioso exactly where the libretto tries to find a geographical expression of mourning by quoting river names; finally, the wind instruments fall in to stress the loss of "all its vision's rapture" of the towns of Pretzsch and Torgau in dismal harmonies.

The funeral music ends with a choir aria. The dancing, gigue-like character overcomes all grief and stresses the queen's unforgettable legacy for posterity. What an original idea to have the choir answer to the request "Ye poets, write! For we would read it" with "She hath been virtue's property, her loyal subjects joy and fame" in unison.

The press reported that "when everyone had taken their seat, proceeding with the organ, and the Funeral Ode by Mr. Gottsched had been distributed to all those present by the proctors, the funeral music was performed, this time composed by Musical Director Johann Sebastian Bach in the Italian style." And Leipzig's *Stats- und Gelehrte Zeitung* reported that "one had seen a well-invented funeral composition", "which was embellished with many *inscriptionibus, chronostychiis and emblematibus*" – in the presence of "royal personages, high ministers, cavaliers and other visitors".

Bach recycled the framing movements one and half a years later, in the funeral music for his former master, Prince Leopold of Anhalt-Köthen BWV 244a, along with some movements from the St. Matthew Passion, the second major composition of 1727. Moreover, he probably adapted movements 1, 3, 5, 8 and 10 for the St. Mark Passion performed in 1731; which is implied by the similar structure of its text, while the music and all performance materials of this composition are lost and have given rise to much speculation.

*

My heart is bathed in blood BWV 199

Composed for: probably 1713, at the latest 12 August 1714
Performed on: 11th Sunday after Trinity
Text: Georg Christian Lehms, 1711. movement 6: verse 3 of *Wo soll ich fliehen hin* by Johann Heermann (1630)
Complete editions: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

This composition is a proper "cantata" – for a singing voice with instrumental accompaniment. Bach, who was just learning how to compose cantatas at the time, used this restriction to write a piece of captivating, distinctive and expressive music.

He added strings to the introductory recitative – like most recitatives of this cantata. By doing so he emphasised the strong *affekt* of the libretto, which speaks of sins, vices and pain. "Silent sighing, quiet mourning", the first words of the text, are the cue for an oboe-led lamento. The spaciousness of the melody may correspond to the speechlessness of the sinner. It was rather unusual for

Bach to insert a few bars of recitative before the da capo. Then the sinner decides (in recitative no. 3) to resort to repentance and sorrow and indulges in it (in no. 4) in solemn peace. The up and down movement of the continuo conjures up the image from the libretto of bowing before God.

Movement 6 is a chorale arrangement; the solo viola – not often used by Bach! – paraphrases the entire chorale melody in a ritornello. The last recitative (no. 7) shows that for the believer the resting place is up on high and invites him to be "content and happy". And this happens, in joyful, lilting triple time, in the final aria. Hence, the cantata that started out as a drastic baroque tableau of sin develops into a manifesto of confirmed faith. As it wasn't published until 1912, this cantata is not included in the old *Bach-Gesamtausgabe*.

*

Acknowledge will I his name's honour BWV 200

Composed: Around 1742
Performed on: Purification of Our Lady (?)
Text: Unknown poet (after Luke 2, 29-32)
Complete editions: NBA I/28.1: 189

This aria is probably part of a larger composition from the period after 1735. The text is a paraphrase of the Canticle of Simeon and this is why it was assigned a specific time in the ecclesiastical year. The aria for two solo violins and soprano is a lilting merry piece. It was only discovered in 1924 and published in 1935.

Tradition, Change, Modernity

Helmuth Rilling's complete edition of Johann Sebastian Bach's church cantatas

Back in 1970 Helmuth Rilling and his ensembles started recording albums of Johann Sebastian Bach's lesser known cantatas. By the eve of Bach's 300th birthday in 1985 this exercise had resulted in the first complete recording of Bach's cantatas. In return for their great artistic and editorial achievement Helmuth Rilling and Hänssler Verlag were promptly awarded the "Grand Prix du Disque".

In a fundamental essay Rilling described his experience of this awesome project. "What impressed me most was that from the individual cantatas of the early years through the works composed at four-week intervals during the Weimar period and those of his first years in Leipzig, where he produced a new cantata almost every Sunday, to the late works created after yet a larger interval, no two cantatas are alike".

Today Rilling sees exploring this musical universe as the most important learning process of his musical career. "Only if you know Bach's cantatas, can you say that you really know Bach". At the same time, the founder of Stuttgart's International Bach Academy already focused attention on the historical performance venue of this music: "Bach's church cantatas ... were an integral part of the church service, for which he shared responsibility at the time. What the priest expressed in words, Bach expressed in music, commenting on the issues of each Sunday text ...". For this reason Rilling's main interest, besides the album recordings, has always been to promote live performances of Bach's cantatas in church and concerts and to invite musicians and music lovers all over the world to become involved with this music.

Rilling's complete edition of Bach's church cantatas also mirrors the constant change in performance customs brought on by research and new practices. Still, Rilling did not opt for the "original instruments" approach for understandable reasons. No matter how crucial the knowledge of "original performance practices" may be to make the music come to life, Rilling doesn't see much sense in reconstructing isolated aspects to convey the meaning of Bach's works to modern listeners who have a completely different background in every respect. The objective is still the same, even if emotionality, dynamism, continuo practice, articulation and phrasing, and many other elements that illuminate the spirit and meaning of the text have changed. This goes equally for recording technology, which has explored new ways of reproduction over the past years ranging between integral stereophonic sound and structural transparency of the music.

Even the names of the musicians contributing to this complete edition mirror half a generation of European oratorio tradition. This goes in particular for the vocal and instrument soloists. To document the tradition, change and undiminished modernity reflected by this music, the complete edition of Bach's cantatas conducted by Helmuth Rilling, a milestone in recording history, has been included in EDITION BACHAKADEMIE without making any changes. There are many good ways to arrange the cantatas on the CDs. EDITION BACHAKADEMIE's aim was to help the listener find the individual cantatas by using the order according to the Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) by Wolfgang Schmieder.

Laisse, princesse, laisse encore un rayon BWV 198

Création: pour le 17 octobre 1727
Destination: mort de la reine/princesse Christiane Eberhardine
Texte: Johann Christoph Gottsched, 1727
Éditions complètes: BG 1*33*: 3 – NBA I/38: 181

Cette pièce n'est pas une cantate d'église, dans le sens où elle ne fut pas destinée à être jouée comme musique dominicale. Cependant, elle occupe dans l'oeuvre de Bach une place unique, non seulement en raison de la qualité exceptionnelle de la musique, mais également parce qu'elle nous renseigne plus que toute autre pièce sur l'«homo politicus» Johann Sebastian Bach et sur la vie à Leipzig. Si seulement nous pouvions être aussi bien informés sur d'autres pièces et sur leur histoire que nous le sommes sur l'«Ode funèbre», vestiges historiques de premier ordre!

Pour comprendre ceci, il est nécessaire de jeter un coup d'oeil sur l'histoire de la Saxe. En mai 1697, le prince électeur Frédéric-Auguste 1er se convertit à la religion catholique romaine. Un affront à son pays, la patrie de Luther, bastion de la Réforme! Le décret qui suivra cette conversion, permettant à tous les sujets de garder leur religion «sans inscription, sans obstacle ni opposition», ne changera rien à cette situation. Un geste qui dissimule à peine le désir avoué du souverain saxon d'imiter certains princes impériaux – notamment de Bavière, de Hanovre et de Prusse – et d'accroître sa gloire et son pouvoir en s'attribuant d'autres titres et d'autres fonctions. Auguste, dit le Fort, convoite le trône de Pologne. Cependant, celui-ci n'a été jusqu'alors attribué qu'à des candidats catholiques. En se convertissant au catholicisme, le prince électeur a franchi un obstacle de taille. En 1697, Frédéric-Auguste 1*er* deviendra Auguste II, roi de Pologne.

La politique matrimoniale de la maison saxonne avait également pour objectif d'accroître l'influence du pays. Le mariage en 1693 du prince électeur avec Christiane Eberhardine de Brandebourg-Bayreuth, nièce de Frédéric-Guillaume I, dit le Grand Électeur, servira le même but que le mariage du prince électeur Frédéric-Auguste II, né de cette liaison, avec la princesse Maria Josepha de Habsbourg. Bach dédira quelques cantates à ce prince amateur d'art – qui régnera à partir de 1733, mais dont la réussite politique sera médiocre – ainsi qu'à sa famille (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; cf. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 64 et 68); c'est également à Frédéric-Auguste (il se nommera Auguste III après avoir été élu roi de Pologne) que Bach enverra la Messe de 1733 (cf. Vol. 70) en le priant de lui accorder le titre de maître de chapelle.

Christiane Eberhardine n'était pas plus obligée à Auguste, dit le Fort, que ne l'exigeait un mariage d'intérêt. Humiliée par un époux infidèle, la princesse se retirera au château de Pretzsch (sur l'Elbe, entre Dessau et Torgau) et conservera la religion luthérienne. En raison de sa piété, le peuple la respecte et la considère comme le «pilier de prière de la Saxe». En outre, les habitants de Leipzig restés protestants voient en elle l'identification d'une ville commerciale confiante et sûre d'elle face à sa concurrente, la résidence de Dresde. La princesse, qui refusera jusqu'à sa mort de fouler le sol (catholique) polonais, meurt le 5 septembre 1727.

Les habitants de Leipzig ne se contentèrent pas de respecter le deuil national de rigueur et décidèrent d'organiser une fête commémorative en souvenir de la princesse. Lors de la conférence sur Bach qui s'est tenue à Leipzig en janvier 2000, Hans-Joachim Schulze, directeur des archives Bach, a souligné l'importance de cette manifes-

tation qu'il qualifie d'«action nationale». À l'initiative d'un étudiant du nom de Hans Carl von Kirchbach, la cérémonie fut organisée par l'université dans son église Pauline, laquelle sera détruite en 1968 par le régime de l'ex-RDA. Théoriquement, c'est donc au directeur de l'université, Johann Gottlieb Görner, qu'aurait dû être confiée la composition de la musique – la distinction de cette fonction d'avec celle de directeur musical de la ville avait déjà été adoptée avant la venue de Bach à Leipzig, et Görner, organiste à l'église Saint-Nicolas, avait été investi de cette fonction. Toutefois, Bach, qui jugeait avoir été amputé de ses droits et de ses revenus, envoya plusieurs requêtes à l'administration de la ville, et même au prince électeur, exigeant que l'ancienne législation fût rétablie. Finalement, on confia à Görner la musique des messes dominicales ordinaires et à Bach celle des jours de fête et des jours de congé. Görner protesta, notamment contre la décision selon laquelle la composition de la musique funèbre devait être confiée à Bach. De son côté, Kirchbach avait fait appel au prince électeur – et non à l'administration de l'université – comme donneur d'ordre. Après en avoir fait la demande, Görner obtint finalement réparation sous la forme d'une indemnité de 12 thalers que lui versa Kirchbach.

Chez Bach, le vif intérêt qu'il portait à la composition de la musique funèbre renfermait sans aucun doute également le désir de jouer avec le «Collegium musicum» dirigé par Görner. Cette ambition ne le quittera plus jusqu'en 1729, année où il reprendra la direction de l'autre ensemble du même genre, le Collegium musicum dirigé par Georg Balthasar Schott à la «Nouvelle Église».

Kirchbach commanda le texte de la musique funèbre à nul autre que Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), professeur de poésie et d'éloquence à l'université de Leipzig, esprit éclairé et précurseur de l'art de l'expression allemande, et tout comme Kirchbach membre de la «société allemande». Gottsched livrera neuf strophes de huit vers et Bach terminera la composition le 15 octobre 1727, deux jours avant la représentation. Pour ce travail, il aura eu beaucoup de temps, étant donné que dans toute la Saxe, il était interdit à quiconque de jouer de la musique en public pendant le deuil national, lequel durera jusqu'au 6 janvier 1728.

Bach a réparti assez librement les neuf strophes de l'ode de Gottsched dans sa composition à dix mouvements, interrompue par un discours funèbre. Dans le choral d'introduction, où il ne met en musique que quatre vers de la première strophe, Bach fait intervenir l'ensemble des instruments – qu'il emploie nombreux (flûtes, hautbois, cordes, violes de gambe, luths) – en différents groupes. Le mouvement déclamatoire homophonique au rythme pointé comprend deux parties dans lesquelles Bach met en musique les quatre vers du texte.

Dans le récitatif suivant, Bach reprend la seconde moitié de la première strophe et la première moitié de la deuxième strophe. Le timbre des cordes souligne les lamentations et les pleurs de la voix soprane accompagnée de touchantes ondulations et de figures plaintives. L'air soprane suivant complète la deuxième strophe, les «gracieuses cordes» reprenant le caractère implorant du texte et se taisant dès l'entrée en action de la voix chantée.

Le récitatif suivant (n° 4) est une pure merveille! À intervalles irréguliers, Bach fait vibrer dans toutes les tonalités – des flûtes supérieures au continuo inférieur – «le tintement frémissant du glas». Il utilisera de manière différenciée cette technique hors du commun dans huit de ses cantates, à commencer par la cantate BWV 161 «Viens,

douce heure de la mort», 4ème mouvement (d'après une compilation du Prof.Ulrich Prinz pour la «Sommerakademie Johann Sebastian Bach», Stuttgart 1999). Dans les quatre premiers vers de la 4ème strophe, les violes de gambe et les luths qui accompagnent à l'unisson la voix alto, se souviennent dans un intimité empreinte de mélancolie du courage de la princesse nationale. Bach fait accompagner le récitatif n° 6 de hautbois d'amour, les figures ascendantes de la basse continue soulignant sans doute l'expression d'un «esprit (assez) grand pour s'élever au-dessus de la nature».

Bach fait précéder la seconde partie, qui débute par un air ténor (n° 8), d'un choeur à caractère de fugue, également divisé en deux parties. Il est possible que le style ancien et solennel de ce choeur se réfère à l'image de la «sublime reine» comme servante de la foi. Dans la sixième strophe de son ode, Gottsched parle de «puissant éclat de cent soleils» et de «front transfiguré» (air 8). Les «regards sereins» pourraient contribuer au caractère lumineux du mouvement, soutenu par les flûtes et les hautbois. Dans le dernier récitatif (n° 9), Bach met en musique seize vers. Aurait-t-il pensé à un air et un récitatif avec basse, sans toutefois pouvoir mettre en oeuvre cette idée (faute de temps?)? La pièce débouche sur un arioso, à l'endroit où dans le texte, l'auteur tente une esquisse géographique de l'affliction en employant des noms de fleuves. Enfin, les cuivres se regroupent afin de voiler avec harmonie la perte du «plaisir des yeux» par les localités de Pretzsch et Torgau.

La musique funèbre se termine par un choeur-air. Son caractère dansant, qui ressemble à une gigue, fait oublier la tristesse et souligne l'héritage inoubliable laissé par la reine à la postérité. Bach fait preuve d'une grande originalité en faisant exécuter à l'unisson le choeur «Elle possédait la vertu, elle était la joie et la renommée de ses sujets» après l'appel «Vous, poètes, à vos plumes! Nous voulons lire».

La presse de l'époque rapportera «Après que tous ont pris place, que l'on a écouté le prélude à l'orgue et que l'ode funèbre produite par Monsieur Gottsched a été distribuée aux invités par les serviteurs, on a écouté la musique funèbre qui a été cette fois-ci composée à l'italienne par Monsieur Johann Sebastian Bach, maître de chapelle». Quant au journal de Leipzig *Stats- und Gelehrte Zeitung*, il informera que l'on pouvait également voir une «construction funèbre sophistiquée, ..., ornée de toutes sortes d'inscriptions, de chronogrammes et d'emblèmes» – en présence de «personnes princières, de hauts ministres, de cavaliers et d'autres personnes étrangères».

Un an et demi plus tard, Bach reprendra le mouvement d'ouverture et le mouvement final dans la musique funèbre composée pour son ancien employeur, le prince Léopold d'Anhalt-Köthen, BWV 244a, en plus de quelques mouvements tirés de la Passion selon saint Matthieu, qui fut l'une des principales oeuvres de l'année 1727. En raison de la similitude que présentent les textes au niveau de la structure, on suppose que Bach reprendra également en 1731 les mouvements 1, 3, 5, 8 et 10 dans la Passion selon saint Marc. Toutefois, les notes et toutes les instructions concernant l'exécution de cette pièce ayant disparu, cette pièce fait encore aujourd'hui l'objet de bien des spéculations.

*

Mon coeur baigne dans le sang BWV 199

Création: probablement 1713, au plus tard pour le 12 août 1714
Destination: 11ème dimanche après la Trinité
Texte: Georg Christian Lehms, 1711. Mouvement 6: strophe 3 du lied «Wo soll ich fliehen hin» de Johann Heermann (1630)
Éditions complètes: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Cette pièce est une «cantata» au sens strict du terme – écrite pour voix chantée avec accompagnement instrumental. Bach, qui lors de la composition de cette pièce, commençait seulement à apprendre l'art de la cantate, utilise la restriction pour composer une musique captivante, étonnante et d'une grande force de caractère.

Le récitatif d'ouverture – comme la plupart des récitatifs de cette cantate – est soutenu par les cordes. Bach souligne ainsi le texte chargé d'émotions qui parle de péchés, de vices et de douleur. Les mots clés «soupirs muets, plaintes étouffées», qui marquent le début de l'air, annoncent un lamento pour hautbois. L'étendue de la partie mélodique pourrait bien correspondre à l'ampleur de la stupéfaction que ressent le pécheur. Fait inhabituel, Bach insère quelques récitatifs avant le da capo.

Le pécheur, en proie au repentir et à la mélancolie (récitatif n° 3), peut ensuite s'abandonner (air n° 4) au repos solennel. Des mouvements ascendants et descendants dans le continuo illustrent la prosternation devant Dieu.

Le mouvement 6 a été arrangé à partir d'un choral; l'alto seul – fait plutôt rare chez Bach! – paraphrase pendant la ritournelle l'ensemble de la mélodie du choeur. Le dernier récitatif (n° 7) qui indique que quiconque a la foi aura sa dernière demeure au paradis, invite à chanter «heureux et gaiement», dans le mouvement vibrant aux mesures allègres de l'air final. La cantate, qui commence par une évocation baroque et impitoyable des péchés, se termine donc par un manifeste de la foi religieuse. La pièce ne fut publiée qu'en 1912 et ne fait donc pas partie de l'ancienne édition complète des oeuvres de Bach.

*

Je veux professer son nom BWV 200

Création: vers 1742
Destination: Purification de la Vierge Marie (?)
Texte: auteur inconnu (emprunts à Lk. 2, 29-32)
Éditions complètes: NBA I/28.1: 189

Cet air fait vraisembablement partie d'une oeuvre plus vaste composée après 1735. Le texte paraphrase l'hymne chanté à la gloire de Dieu par Siméon et livre ainsi l'argument congruent à son classement dans l'année liturgique. L'air pour deux violons seuls et voix soprane présente un caractère joyeux et vif. La pièce ne fut découverte qu'en 1924 et publiée en 1935.

Tradition, Mutation, Actualité

Enregistrement de toutes les cantates de Johann Sebastian Bach par Helmuth Rilling

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constitua le premier enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 300ème anniversaire de Bach en 1985. L'exploit artistique de Helmuth Rilling et la prestation éditoriale de la maison d'édition Hänssler-Verlag furent récompensés, à cette époque-là, par le „Grand Prix du Disque".

Dans un traité fondamental, Rilling décrivit alors les expériences qu'il avait eu la chance de faire grâce à un projet d'une telle ampleur. „Ce qui m'avait le plus impressionné, était le fait que si l'on considère les cantates isolées des années débutantes, ensuite les œuvres composées à un rythme mensuel de l'époque de Weimar et celles qui ont été créées presque chaque dimanche au cours des premières années où il remplissait des fonctions officielles à Leipzig et enfin les dernières œuvres que Bach avaient à nouveau produites à intervalles plus espacés, aucune cantate n'est semblable à l'autre".

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. „Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach". En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique: „Les cantates religieuses de Bach ... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...". C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'aujourd'hui un vœu cher à Rilling.

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments „historiques" pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la „pratique d'exécution historique" pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'EDITION BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

FRANÇAIS

Deja, Reina, deja que BWV 198

Génesis: para el 17 de octubre de 1727
Destino: Muerte de la Reina/Princesa Electora Christiane Eberhardine
Texto: Johann Christoph Gottsched, 1727
Ediciones completas: BG 13[3]: 3 – NBA I/38: 181

Esta obra es una cantata de iglesia de las que solían componerse para acompañar el sermón de los domingos, si bien ocupa un puesto muy singular en la obra de Bach. No sólo por la extraordinaria calidad de la música, sino porque ilustra como ninguna otra composición a Johann Sebastian Bach en cuanto "homo politicus" lo mismo que el entorno social reinante en el Leipzig de ese entonces. ¡Ojalá estuviéramos tan bien informados de otras obras suyas y de sus audiciones como de la "Oda fúnebre" que constituye una reliquia histórica de primera fila!

Para entender esto basta con echar un vistazo a la historia de Sajonia. En mayo de 1697, el Príncipe Elector Friedrich August I se convirtió a la fe católica romana. ¡Ésa fue en el fondo una afrenta a su reino, a la tierra de Martín Lutero, a la cuna de la Reforma! Una afrenta que no mitigó ni siquiera el decreto promulgado acto seguido permitiendo a todos los súbditos conservar su fe "sin imposiciones, obstáculos o reclamaciones". La conversión tuvo por motivo al deseo manifiesto del monarca sajón de emular a sus homólogos de Baviera, Hannover y Prusia y multiplicar su poder y su gloria a través de nuevos títulos y cargos. Augusto "el Fuerte" dirigía miradas codiciosas al trono polaco que estaba reservado tradicionalmente a los católicos. Augusto salvó ese escollo cambiando de confesión religiosa. En 1697, Friedrich August I pasó a ser el Rey August II de Polonia.

También la política matrimonial de la Casa real tendía a multiplicar la influencia de la misma. El casamiento celebrado en 1693 entre el Príncipe elector y Christiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth, una sobrina del "Gran Príncipe elector" Friedrich Wilhelm I., fue un paso similar a las nupcias del Príncipe Elector Friedrich August II, hijo de la pareja, con la princesa Maria Josepha de la Casa de los Habsburgo. Bach dedicó varias cantatas de alabanza (BWV 205a, 206, 207a, 208a, 213, 214, 215; s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 64 und 68) a este príncipe que pasó a regir en 1733 y que amaba las artes pero fue poco afortunado en la política; Friedrich August (como Rey de Polonia se titulaba August III) fue también el destinatario de una solicitud que Bach le envió en 1733 junto con una Misa que había compuesto (v. vol. 70) con la intención de ser nombrado Maestro de Capilla de la Corte de Dresde.

Christiane Eberhardine se sentía ligada a su esposo sólo hasta donde lo exigía una unión dictada por el interés. Augusto "el Fuerte" la ofendía con adulterios permanentes; la princesa se recluyó en el Palacio Pretzsch (en las riberas del Elba, entre Dessau y Torgau), conservando su fe luterana. Su espíritu devoto le valió el sobrenombre popular de "el pilar de las oraciones de Sajonia". También los vecinos de Leipzig, fieles al protestantismo, hallaron en ella una figura que identificaba a esa ciudad que rivalizaba con la cortesana Dresde. La princesa, que se negó hasta el último a pisar suelo polaco (católico), dejó de existir el 5 de septiembre de 1727.

Los vecinos de Leizpig no se limitaron a observar el luto oficial obligatorio sino que organizaron una acto de homenaje; siglos después, durante una conferencia dedicada a Bach en enero de 2000, Hans-Joachim Schulze, director de Archivo Bach, subrayó la importancia de

aquel acto calificándolo de "acto oficial del Estado". Por iniciativa de un estudiante llamado Hans Carl von Kirchbach, la Universidad organizó el homenaje en la Iglesia de San Pablo, y fue demolida en 1968 por orden del gobierno de la fenecida RDA. La composición de esa música debía incumbir en realidad a Johann Gottlieb Görner, director musical de la Universidad, pues la separación entre este cargo y el de director musical municipal ya se había decidido antes de que Bach fuese invitado a ejercer en Leipzig y el primero en asumirlo fue Görner, organista de la Iglesia de San Nicolás. Bach, por su parte veía recortados sus derechos y sus honorarios, por lo que elevó varias peticiones al Ayuntamiento e incluso al Príncipe Elector para que restaurase la situación anterior. A Görner se le encomendaron finalmente los servicio divinos ordinarios de los domingos y a Bach, los de los días festivos y feriados. Görner protestó también contra la decisión de confiar a Bach la composición de la música fúnebre. Kirchbach, a su vez, había solicitado la intervención del Príncipe Elector a la hora de elegir compositor, no la de las autoridades universitarias. Görner demandó por lo menos una compensación financiera, a lo que Kirchbach le indemnizó con 12 táleros.

Bach sentía también vivo interés en actuar con el "Collegium Musicum" que dirigía Görner, interés que no cedió hasta que en 1729 le dejaron asumir la dirección de otro Collegium musicum similar que mantenía Georg Balthasar Schott en la "Iglesia Nueva".

Kirchbach encargó escribir la letra para la cantata fúnebre nada menos que a Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766), catedrático de poesía y retórica en la Universidad de Leipzig, racionalista, literato y miembro como Kirchbach de la "Sociedad Alemana". Gottsched entregó nueve estrofas de ocho versos cada una; Bach finalizó la composición dos días antes su estreno que tuvo lugar el 15 de octubre de 1727. Le permitió ganar tiempo fue la prohibición general de ofrecer conciertos o recitales durante el luto decretado en el reino de Sajonia. (hasta el 6 de enero de 1728).

Bach distribuyó con bastante libertad las nueve estrofas de la Oda de Gottsched en su composición de diez movimientos interrumpida por un panegírico. En el coro inaugural se limita a musicalizar cuatro versos de la primera estrofa. Bach da cabida allí a los numerosos instrumentos (flautas, oboes, cuerdas, violas da gamba, laúd) en varios coros. De ritmo punteado, este movimiento homofónico y declamatorio consta de dos partes y cada una de ellas recoge los cuatro versos.

En el recitativo siguiente, Bach recurre a la segunda parte de la primera estrofa y a la primera de la segunda. El lamento sollozante de la voz de soprano es secundado por las cuerdas con expresivos pasajes suspirantes en vaivén. El aria subsiguiente para soprano remata la segunda estrofa; las "virtuosas cuerdas" acompañantes acatan la exhortación del texto y callan al irrumpir la voz cantante.

¡El siguiente Recitativo (N° 4) es un prodigio! Bach hace tañir "el elevado sonido de las campanas" desde la agudas flautas hasta el grave bajo continuo a intervalos desiguales; este recurso artístico extraordinario se repite en Bach ocho veces en toda su obra, con lujo de matices, desde la Cantata BWV 161 "Ven, dulce hora de la muerte", movimiento 4 (según una compilación del Prof. Ulrich Prinz con ocasión de la "Academia de verano Johann Sebastian Bach", Stuttgart 1999). Seguidamente, las violas da gamba y el laúd se suman al contralto para entonar los cuatro primeros versos de la estrofa 4, recordando con íntima nostalgia la personalidad de la princesa difunta. Bach en-

comienda a los oboes el acompañamiento del Recitativo N° 6; unos pasajes ascendentes del bajo continuo dan énfasis al mensaje "Cuyo gran espíritu sobre la naturaleza se eleva" para hacer de ella una bienaventurada.

Antes del Aria para tenor (N 8) que inaugura la segunda parte, Bach compone una fuga coral que también es bipartita. El solemne estilo arcaico parece referirse a la imagen de la "excelsa Reina" como guardiana de la fe. De "un potente brillo de cientos de soles" y de "tu excelsa cabeza" habla Gottsched en la sexta estrofa de su Oda (8° movimiento). "Tu alegre mirada" parecen secundar también el carácter luminoso de este movimiento con acompañamiento de flautas y oboes. Bach musicaliza dieciséis líneas en el último Recitativo (N° 9). Es posible que Bach también pensara asignar al bajo un recitativo y un aria, pero sin que le alcanzara el tiempo. En compensación hace que la pieza desemboque en un Arioso en el pasaje del texto que incluye los nombres de los ríos; por último se vienen a sumar los instrumentos de viento para enturbiar con sus armonías el "remanso de la vista" que han perdido las localidades de Pretzsch y Torgau.

La música fúnebre culmina en un aria para coro. El carácter de danza semejante al de una giga se sobrepone al luto para realzar ante la posteridad el legado inolvidable de la Reina. Resulta original la idea de que el coro entone al unísono la frase "El bien de la virtud es ella, el gozo y gloria de sus vasallos" después de la exhortación que dice: "Poetas escribid, que leerlo queremos".

La prensa informaba del acontecimiento como sigue: "Una vez que todos hubieron tomado asiento, concluido el preámbulo del órgano y después de que los bedeles hubieron repartido la Oda Fúnebre de Sr. Gottsched entre los presentes, se dejó oír la música que había compuesto el Sr. Maestro de Capilla, Johann Sebastian Bach, al estilo italiano." Y el diario *Stats- und Gelehrte Zeitung* comenta: "Fueron unas imponentes pompas fúnebres con toda clase de inscripciones, cronósticos y emblemas y con la presencia de personajes principescos, ilustres ministros, caballeros y otras personas venidas de fuera".

Bach volvería a emplear año y medio más tarde el primer y último movimiento en la música fúnebre para su antiguo patrono, el Príncipe Leopold von Anhalt-Köthen, BWV 244a, junto con algunos movimiento de la Pasión según San Mateo, la segunda obra importante de aquel año de 1727. Recogió además los movimientos 1, 3, 5, 8 y 10 en la Pasión según San Marcos que se estrenó en 1731; así lo delata la disposición del texto, mientras que la música y todas las partituras de esta última obra se han perdido, dando pábulo a no pocas conjeturas hasta el día de hoy.

*

Mi corazón nada en sangre BWV 199

Génesis: probablemente 1713, a más tardar para el 12 de agosto de 1714
Destino: 11° domingo después del domingo de la Trinidad
Texto: Georg Christian Lehms, 1711. 6° mov. : estrofa 3 del cántico "Adónde he de huir" de Johann Heermann (1630)
Ediciones completas: NBA I/20: 3, 25, 46, 48

Se trata en este caso de una "cantata" propiamente dicha para una voz cantante con acompañamiento instrumental. Bach, que al componerla estaba apenas aprendiendo los secretos de ese oficio, aprovecha esa limitación para crear una música cautivadora, vigorosa y expresiva. El

recitativo inicial – como la mayoría de los recitativos de esta cantata – tiene como fondo el sonido de las cuerdas. Bach destaca así el emotivo texto que habla de pecados, vicios y dolores. La frase "Suspiros ahogados, lamentos mudos", que marca el inicio del texto es la señal para un lamento a cargo del oboe. La vastedad de las líneas melódicas pudiera reflejar la muda contrición del pecador. Es inusual que Bach intercale algunos compases de recitativo antes del Da Capo.

El pecador experimenta después remordimiento y pena (en el Recitativo N° 3) por lo que puede hallar reposo por fin (en N°. 4) . La ondulada línea del bajo continuo recoge la imagen del pecador postrado ante Dios como lo sugiere el texto.

El 6° movimiento es un arreglo coral: la viola solista – ¡cosa rara en Bach! – parafrasea en ritornello la melodía coral de principio a fin. El último recitativo (N° 7) indica que el reposo del creyente está en las alturas e invita a cantar "contento y feliz". Ello ocurre en el aria conclusiva que alza vuelo en un alegre compás ternario. Así, la cantata que empieza por la drástica alegoría barroca del pecador culmina en un manifiesto de certidumbre nacida de la fe. Este cantata se publicó por vez primera en 1912, por lo que no forma parte de las antiguas Ediciones Completas de Bach.

*

Proclamar quiero Su nombre BWV 200

Génesis: alrededor de 1742
Destino: Fiesta de la Purificación de María (?)
Texto: Autor desconocido (inspirado en San Lucas 2, 29-32)
Ediciones completas: NBA I/28.1: 189

Esta obra forma parte probablemente de una composición más extensa originada en los años posteriores a 1735. El texto parafrasea la alabanza de Simeón y viene a ser un indicio para la clasificación al calendario litúrgico. El aria para dos violines solistas y soprano posee un carácter alegre y animado. La pieza no fue descubierta hasta 1924 y su publicación data de 1935.

Tradición, Transformación, Actualidad

Grabación completa de Helmuth Rillings de las cantatas de iglesia de Johann Sebastian Bach

El año de 1970 comenzaron Helmuth Rilling y su grupo musical la grabación de discos de algunas cantatas poco conocidas de Johann Sebastian Bach. Esta actividad, que en sus inicios habría cabido denominar de esporádica, se convirtió en nada menos que la primera versión grabada completa de las cantatas de Bach. El trabajo concluyó el año 1985, precisamente la víspera del 300 aniversario del nacimiento de Bach. La labor artística de Helmuth Rillings y la obra editorial de la Hänssler fueron premiadas en su tiempo con el „Grand Prix du Disque".

En un escrito acerca de este proyecto, describió entonces Rilling la experiencia de acometer semejante labor: „Lo que más me impresionó fue que, de entre las cantatas de los años iniciales, pasando por las obras de la época de Weimar compuestas en intervalos de cuatro semanas, hasta las cantatas de los primeros años del cargo ejercido por Bach en Leipzig, compuestas prácticamente de domingo a domingo, y hasta las posteriores obras tardías creadas en más amplios intervalos de tiempo, ninguna se asemeja a cualquiera otra". Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach". Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationalen Bachakademie Stuttgart) dirigía su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „las cantatas de iglesia de Bach ... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los texto dominicales ...". Por este motivo no solamente le han ido en mucho a Rilling las grabaciones en disco de las cantatas de Bach, sino también, hasta el presente, las representaciones en vivo – tanto en las celebraciones eclesiásticas como en las salas de conciertos – así como invitar a los músicos de todo el mundo a que tomen contacto con esta música.

La grabación completa de las cantatas de iglesia de Bach refleja también las transformaciones de los modos en que ha sido habitual ejecutarlas, lo cual viene a ser resultado tanto de las investigaciones como de la práctica. Sea como sea, Rilling ha tenido motivos bien razonables para no sumarse a la moda consistente en el empleo de los instrumentos llamados „históricos". A pesar del valiosisimo conocimiento de la „práctica ejecutoria histórica", la reconstrucción de aspectos aislados de poco vale, en su opinión, a la hora de dejar que la música se dé a conocer en sí misma al oyente moderno y de mentalidad de todo punto diferente. Esta meta no deja de ser la meta por excelencia a conseguir, si bien la emoción, la dinámica, la articulación y la fraseología, la práctica del continuo y tantos y tanto elementos que manifiestan al afecto el sentido de la palabra pronunciada, han sufrido una evolución. En la misma medida vale lo dicho respecto de la técnica de la grabación, que, a lo largo de los años mediantes entre el espacio acústico integral y la transparencia auditiva de la música, ha seguido diferentes derroteros.

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN DE LA BACHAKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La EDICIÓN DE LA BACHAKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.

ESPAÑOL

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