



CANTATES · KANTATEN · CANTATAS

[1] KANTATEN BWV 1-3

*Wie schön leuchtet der Morgenstern/ Ach Gott, vom Himmel sieh darein
Ach Gott, wie manches Herzeleid*

Aufnahme/Recording:

Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg, Germany

Aufnahmeleitung/Recording supervision:

Richard Hauck

Aufnahmeort/Place of recording:

Gedächtniskirche Stuttgart, Germany

Aufnahmezeit/Date of recording:

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

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers

© 1980/87 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS**„Wie schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 1 (22'55)****“How Beauteous beams the morning star”**

Inga Nielsen - soprano · Adalbert Kraus - tenore · Philippe Huttenlocher - basso

Johannes Ritzkowski, Friedhelm Pütz - Corno · Dietmar Keller, Hedda Rothweiler - Oboe da caccia · Kurt Etzold - Fagotto · Wolfgang Rösch, Walter Forchert - Violino · Gerhard Mantel - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso · Hans-Joachim Erhard - Cembalo, Organo

„Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ BWV 2 (18'00)**“Ah God, from heaven look on us”**

Helen Watts - alto · Aldo Baldin - tenore · Walter Heldwein - basso

Gerhard Cichos, Jan Swails, Hermann Josef Kahlenbach - Tromboni · Fumiaki Miyamoto - Oboe · Kurt Etzold - Fagotto · Wilhelm Melcher - Violino · Johannes Fink - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso · Hans-Joachim Erhard - Cembalo, Organo

„Ach Gott, wie manches Herzeleid“ BWV 3 (24'40)**“Ah God, how oft a heartfelt grief”**

Arleen Augér - soprano · Gabriele Schreckenbach - alto · Lutz-Michael Harder - tenore

Philippe Huttenlocher - basso

Bernhard Schmid - Corno · Gerhard Cichos - Trombone · Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore · Kurt Etzold - Fagotto · Jakoba Hanke - Violoncello · Thomas Lom - Contrabbasso · Bärbel Schmid - Organo · Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

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

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

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

Total Time BWV 1, 2, 3	65:56
------------------------	-------

1. Coro

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

2. Recitativo

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

1 1. Chorus

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

2 2. Recitative

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

1. Chœur

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

2. Récitatif

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

3. Aria

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

4. Recitative

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

5. Aria

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

3. Air

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

4. Récitatif

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

5. Air

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

6. Choral

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

6

6. Chorale

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

6. Choral

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

6. Coral

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

7

1. Chorus

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

8

2. Recitative

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

1. Chœur

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

2. Récitatif

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

9

3. Aria

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

10

4. Recitative

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

11

5. Aria

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

3. Air

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

4. Récitatif

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

5. Air

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

6. Choral

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

12

6. Chorale

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

6. Choral

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

6. Coral

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

1. Coro

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

2. Recitativo e Choral

Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut

Tenor

So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet
Und weder Gott noch Himmel achtet,

Zwingen zu dem ewigen Gut!

Alt

Da du, o Jesu, nun mein alles bist,
Und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.

Wo soll ich mich denn wenden hin?

Sopran

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

Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

Baß

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

13

1. Chorus

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

14

2. Chorale and Recitative

How hard it is for flesh and blood

tenor

It but for earthly goods and vain things striveth
And neither God nor heaven heedeth,

To be forced to eternal good!

alto

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

Where shall I then my refuge take?

sopran

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

To thee, O Jesus, I incline.

bass

Who in thy help and in thy counsel trusts
Indeed hath ne'er on false foundation built;
Since thou to all the world art come to help us.
And hast our flesh upon thee taken,
Thy dying shall redeem us
From everlasting ruin.
So savor now a spirit ever faithful
The Saviour's graciousness and favor.

1. Chœur

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

2. Choral et récitatif

Avec quelles difficultés, la chair et le sang

ténor

Qui n'aspirent qu'aux vanités terrestres
Et qui ne respectent ni Dieu ni Ciel,

Se laissent contraindre sur la voie du Bien éternel !

alto

Toi, Ô Jésus, Tu es mon tout,
Et pourtant ma chair est si rebelle

À qui puis-je m'adresser?

soprano

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

Ô Jésus, mon cœur se dirige vers toi.

basse

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

1. Coro

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

2. Recitativo y coro

¡Cuan difícilmente la carne y los huesos

tenor

Que sólo el vano mundo persiguen
Y ni a Dios ni al Cielo contemplan

Al eterno Bien accederán!

alto

Pues que Tú, Jesús, mi todo eres,
Mas mi carne es tan rebelde,

¿adonde he de volverme?

soprano

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

A tí, oh Jesús, te busco.

bajo

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

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

5. Aria (Duetto)

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

15 3. Aria

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

16 4. Recitative

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

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

17 5. Aria (duet)

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

3. Air

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

4. Récitatif

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

Si la détresse et le dénuement m'assaillent de tous côtés,
Mon Jésus sera mon trésor et ma richesse.

5. Air (duetto)

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

3. Aria

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

4. Recitativo

Mi cuerpo y mi espíritu consumirse pueden,
Mas si Tú, Jesús, mío eres
Y yo tuyo soy,
A nada importancia doy.
Tu fiel Palabra
Y Tu amor inmenso
E inmutablemente eterno
En mí la alianza primera así mantienen
Que de gozo mi pecho anegan
Al temor de la muerte
y al horror de la tumba venciendo.

5. Aria (duó)

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

6. Choral

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

18

6. Chorale

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

6. Choral

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

6. Coral

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

Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1

Entstehung: zum 25. März 1725

Bestimmung: Fest Mariä Verkündigung

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

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

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

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

In den letzten sieben Wochen vor Ostern, der Fastenzeit, war Figuralmusik in den Kirchen Leipzigs untersagt. Unterbrochen wurde diese Periode allerdings durch das Fest Mariä Verkündigung, wenn der 25. März in die Fastenzeit fiel. Zu diesem Fest entstand die Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Die Melodie Philipp Nicolais geht zurück auf zwei mittelalterliche Weisen: die lateinische Hymne „Ecce domini nomen Emmanuel“ und ihre jüngere deutsche Version „Groß und

Herr ist Gottes Nam Emanuel“; Nicolais Werk besteht in der melodischen Erweiterung zur Sext am Anfang und dem Tonleiterabstieg am Ende. Das Lied gehörte eigentlich zum Epiphaniastag, die Liederbücher der Bachzeit empfehlen es jedoch auch für das Fest Mariä Verkündigung sowie für den ersten Adventssonntag, da der Text deutliche Hinweise auf die Lesungen vom Kommen des Heilands enthält. So verwendet Bach Strophen dieses Liedes auch in den Adventskantaten BWV 36 und BWV 61.

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

Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2

Entstehung: zum 18. Juni 1724

Bestimmung: 2. Sonntag nach Trinitatis

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

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

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

das die Stimmen stützende colla-parte-Spiel. BWV 7 dann wird von einem Konzertsatz italienischer Art für Violine und Orchester eingeleitet, während BWV 135 mit einer großangelegten Choralfantasie beginnt.

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

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 3

Entstehung: zum 14. Januar 1725

Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphania

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

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

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

Der einleitende Satz ist „Adagio“ überschrieben und von klagendem, expressivem Charakter. Zwei Oboi d'amore, Streichersatz und Continuo geben das thematische Material vor, das die drei vokalen Oberstimmen benutzen, um die jeweilige Choralzeile (Melodie aus „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“) vorzuimitieren. Vorgetragen wird der Cantus firmus dann vom Baß und einer verstärkenden Posaune -

neben BWV 2 und BWV 96 (Alt), BWV 7 (Tenor) und BWV 135 (Baß) eine der Ausnahmen im Choralkantaten-Jahrgang, in dem Bach ansonsten den Cantus firmus der Sopranstimme zuweist.

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

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 und bis heute einzige 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 vereinzelt 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 Schallplatteinspielungen 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.

Auch die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegelt eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalisten. 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 Schallplatten-geschichte, 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.

How beauteous beams the morning star BWV 1

Composed for: 25 March 1725

Performed on: Annunciation of the Blessed Virgin Mary

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

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

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

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

suggested it for the Annunciation and for the first Sunday in Advent, as the text contains clear references to readings of the Saviour's coming. Hence Bach also uses verses of this hymn in his Advent cantatas BWV 36 and BWV 61.

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

Ah God, from heaven look on us BWV 2

Composed for: 18 June 1724

Performed on: 2nd Sunday after Trinity

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

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

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

BWV 135 commences with an elaborate chorale fantasia. Presumably contemporary listeners won't have noticed the encyclopaedic aspect of the cantatas, especially as the performance venue alternated every Sunday between Thomas Church and Nikolai Church. But they probably did hear Bach's determination to tackle the chorale. He didn't just leave it at a motetto-style opening and a simple final movement, but added strains and motifs of the melody to the other movements, as well. In the secco recitative no. 2 the text evokes the spirit of the chorale, so that Bach adds the corresponding melody in the form of an arioso and lets the continuo play in the canon. And in the central section of the following concerto aria the alto solo copies the chorale melody down to the last line of the text. The opposing lines of the oboes and strings and the continuo in the last aria are sometimes interpreted as a musical image of the cross that makes "the word's great truth", thereby confirming it and translating it into the reality of Christian faith.

Ah God, how oft a heartfelt grief BWV 3

Composed for: 14 January 1725

Performed on: 2nd Sunday after Epiphany

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

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

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

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

firmus in the soprano.

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

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 and hitherto only 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.

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

Création : pour le 25 mars 1725

Destination : Fête de l'Annonciation

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

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

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

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

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

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

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

Création : pour le 18 juin 1724

Destination : Deuxième dimanche après la Trinité

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

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

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

mencer la cantate suivante BWV 2 par un mouvement de motet dans lequel toutes les lignes du choral sont imitées au préalable avant que le registre contralto interprète la mélodie sous forme de longues notes. À cet endroit, les instruments se limitent à jouer le colla parte soutenant les voix. La BWV 7 est alors introduite par un mouvement concertant en style italien pour violons et orchestre, alors que la BWV 135 commence avec une fantaisie chorale de grande envergure. Il est fort probable que l'aspect encyclopédique de cette musique soit passé inaperçu aux oreilles de l'auditeur contemporain, d'autant plus que les cantates étaient été exécutées en alternance un dimanche sur deux à l'église St. Thomae et St. Nikolai. Ce qu'il entendit cependant, était la nette préoccupation que Bach avait à composer le choral. Il ne se contenta pas ici de travailler le motet au départ et la modeste composition de la fin, mais il laissa entrevoir également dans les autres phrases des passages et des motifs du genre du chant. Dans le récitatif secco n° 2, Bach donne aux textes apparentés au choral la mélodie adaptée sous forme d'un arioso et laisse le continue accompagner en canon. Dans la partie centrale de l'air suivant concertant, le solo du contralto récite la mélodie de choral sur les dernières lignes du texte. Les lignes suivant un sens opposé des hautbois et des cordes ainsi que du continue dans le dernier air, ont été de temps en temps interprétées comme image musical de la croix par laquelle « la Parole se fait vérité », ce qui confirme donc que la Pa-role a été transférée dans la réalité de la foi chrétienne.

Ô Seigneur, quelle affliction BWV 13

Création : pour le 14 janvier 1725

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

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

Cette cantate fait également partie du cycle des cantates chorales commencé le 11 juin 1724. Un cantique de 18 strophes de Martin Moller qui renoue avec un hymne latin du Moyen Âge, le «Jesu dulcis memoria» dans lequel Jésus est décrit comme consolation et aide, est à la base de cette cantate. Il est un peu surprenant que le texte de ce cantique n'ait pas de rapports avec l'évangile lu ce jour concernant le mariage de Cana et le premier miracle accompli par Jésus. Ce rapport manque également dans les deux autres cantates que Bach composa pour ce jour (BWV 155 de l'époque de Weimar, BWV 13 pour 1726). En contrepartie, les textes des trois cantates reflètent les tourments de la vie et le chemin plein d'afflictions que le chrétien a parcouru avant d'arriver au ciel. Cet aspect se rapporte probablement à la lecture de l'épître du jour : «Réjouissez-vous en espérance. Soyez patients dans l'affliction. Persévérez dans la prière» (Romains 12, 6 -16). Bach a utilisé le choral ou quelques strophes tirées de ce choral dans d'autres cantates : dans la BWV 44 de l'année 1724 et en tant que choral de titre dans la BWV 58 de 1727.

Le mouvement d'introduction est intitulé «Adagio» et a un caractère expressif et plaintif. Deux oboi d'amore, un ensemble d'instruments à cordes et continue joue le thème que les trois registres aigus utilisent pour imiter

au préalable chaque vers du choral (mélodie tiré du «O Jesu Christ, meins Lebens Licht»). Ensuite le Cantus firmus est interprété par la basse et renforcé par un trombone -à côté de BWV 2 et de BWV 96 (contralto), BWV 7 (ténor) et BWV 135 (basse) une des exceptions dans le cycle des cantates chorales dans lesquelles Bach attribue normalement le Cantus firmus au registre soprano. Dans le récitatif suivant où tous les registres participent, le choral sonne comme une phrase intégrée et à quatre voix séparant les registres solos les uns des autres, le premier vers étant joué comme motif ostinato en continuo. L'air suivant image certains mots du texte comme «tourments infernaux», «peur terrible» et «joie céleste» en alternance avec des sauts d'intervalles en figures fortement chromatiques et plutôt mélodieuses. Ces émotions marquent également le récitatif qui suit. Avant la phrase chorale finale modeste, Bach a introduit un duo où il essaie à nouveau d'imager les couples textuels qui s'opposent comme les mots «souds», «m'accablent» et «pleine joie». Enfin la croix portée trouve son expression dans de longues notes intermédiaires et dans des modulations dans les tonalités riches en dièses, fa dièse mineur et ut dièse mineur. Ce ne serait pas la première fois que Bach n'aura pas présenté une telle symbolique de façon voyante, mais en laissant au lecteur de la partition et des registres le rôle de la faire.

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 et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique 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 décrit 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'à 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 BACH-AKADEMIE. 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.

Cuan hermoso brilla el lucero de la mañana BWV1

Génesis: 25 de marzo de 1725

Destino: festividad de la Anunciación de María

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

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

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

Durante las siete semanas anteriores a Pascua, la Cuaresma, quedaba prohibida la música figurativa en las iglesias de Leipzig. Este período, en todo caso, quedaba interrumpido por la festividad de la Anunciación

de María siempre que el 25 de marzo cayera en Cuaresma. Con motivo de esta fiesta surgió la cantata „Cuan hermoso brilla el lucero de la mañana". La melodía de Philipp Nicolai se relaciona doblemente a la Edad Media, ya que se remonta tanto al himno latino „Ecce domini nomen Emmanuel" como a su más temprana versión alemana „Groß und Herr ist Gottes Nam Emanuel". La obra de Nicolai consiste en la ampliación melódica inicial de la sexta y en el descenso de la gama tonal en la conclusión. La canción, en realidad, está destinada a la festividad de la Epifanía del Señor, sin embargo los cancioneros de la época de Bach la recomendaban igualmente para la festividad de la Anunciación de María y para el primer domingo de Adviento, ya que el texto contiene precisas indicaciones en relación a las lecturas de la venida del Salvador. Así pues, empleo Bach también estrofas de esta canción en las cantatas de Adviento BWV 36 y BWV 61.

La composición de Bach comienza con una gran y festiva adaptación para coral que se inserta en un ampuloso período instrumental concertado para dos violines, dos cornos, dos oboes, arco y continuo. De diferente manera imitan las voces inferiores el can tus firmus ejecutado por la soprano, mientras que ambas voces de violín, con sus figuraciones, confieren al período un fulgor comparable al mismo brillo del lucero de la mañana. El aria para soprano (período 3) une la alta voz con el bajo tono de los imprecindibles oboes da caccia y cabe comprenderse como representación del „creyente pecho" ("gläubigen Brust") y de una imagen de plenitud transcrita en ritmo. El aria para tenor (período 5) es configurada por Bach cual período de danza, ya que su tema es la música misma.

Oh Dios, mira desde el cielo BWV 2

Génesis: 18 de junio de 1724

Destino: segundo domingo después de la festividad de la Trinidad

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

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

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

extiende a la configuración formal de los mismos períodos iniciales. La cantata BWV 20 (y, por ende, el ciclo anual completo) se inicia con una magnífica obertura en estilo francés. Comienza Bach la siguientes cantata, la BWV 2, con un movimiento de motete en el que se prefiguran todas las frases de la coral antes de que la voz de alto llegue a ejecutar la melodía en largos tonos. Los instrumentos se limitan aquí al juego de la parte de colla en apoyo de las voces. La cantata BWV 7 se inicia entonces con un período de concierto a la manera italiana para violín y orquesta, mientras que la BWV 135 comienza con una amplia fantasía coral. Probablemente al oyente contemporáneo no se llamará la atención el enciclopédico carácter de esta música, toda vez que estas cantatas fueron ejecutadas alternativamente un domingo en St. Thomae y otro en St. Nikolai. Como quiera que sea, al público difícilmente habría quedado inadvertida la clara voluntad de Bach de dedicarse afanosamente a la música coral. Nuestro autor no se conformó a estos respectos con la adaptación en forma de motete del prelude y el escueto período para la conclusión, sino que incorpora segmentos y motivos a la manera del lied también en los de-más períodos. En el recitativo secco segundo compuso la melodía tras el fondo de las frases textuales semejantes a corales y en la forma de arioso dejando acompañar al continuo en forma de canon. También en la parte central de la siguiente aria concertante, en la última frase textual, cita la voz de alto en solo la melodía de la coral. La líneas entre-cruzadas de los oboes, instrumentos de arco y continuo de la última aria han sido frecuentemente interpretadas como imagen de la cruz: connotación de fe cristiana que efectivamente se trasluce en la expresión "En la cruz la Verdad de la Palabra percíbese" („das Wort bewährt erfunden"...).

Oh Dios, qué dolor de corazón BWV 3

Génesis: 14. de enero de 1725

Destino: segundo domingo después de la festividad de la Epifanía

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

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

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

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

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

Grabación completa de Helmuth Rilling 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 y hasta ahora única 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 desde 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) dirige 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 textos 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 valiosísimo 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 mediante 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 una 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 BACH-AKADEMIE 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.