



CANTATES · KANTATEN · CANTATAS

[2] KANTATEN BWV 4-6

Christ lag in Todesbanden / Wo soll ich fliehen hin / Bleib bei uns, denn es will Abend werden

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Tonstudio Teije vom Geest, Heidelberg

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

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

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

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

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

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

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

© 1979/80 by Hänssler-Verlag

© 1998 by Hänssler-Verlag



KANTATEN • CANTATAS

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

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

Edith Wiens - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Peter Schreier - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso Hans-Joachim Erhard - organo

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

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

Arleen Augér - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso

Hans Wolf - Tromba • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Christian Hedrich - Viola Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

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

“Bide with us, for it will soon be evening” • «Demeure auprès de nous, car le soir approche et le jour se meurt» •

“Permanence junto a nosotros, pues la tarde oscurece y el día declina”

Edith Wiens - soprano • Carolyn Watkinson - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso

Ingo Goritzki, Hedda Rothweiler - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert - Violino • Alfred Lessing - Violoncello piccolo • Gerhard Mantel - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

Gächinger Kantorei • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

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

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

No. 6	Recitativo (S): Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt <i>Violoncello, Organo</i>	14	1:06
No. 7	Choral: Führe auch mein Herz und Sinn <i>Tromba, Oboi I + II, Violini I + II, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Fagotto, Organo</i>	15	0:51
Total Time BWV 5			20:16

BWV 6 „Bleib bei uns“			
No. 1	Coro: Bleib bei uns <i>Oboi I + II, Oboe da caccia, Violini I + II, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	16	5:37
No. 2	Aria (A): Hochgelobter Gottessohn <i>Oboe da caccia, Violoncello, Organo</i>	17	4:04
No. 3	Choral (S): Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ <i>Violoncello piccolo, Violoncello, Organo</i>	18	4:25
No. 4	Recitativo (B): Es hat die Dunkelheit <i>Violoncello, Cembalo</i>	19	1:00
No. 5	Aria (T): Jesus, laß uns auf dich sehen <i>Violini I + II, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo</i>	20	3:04
No. 6	Choral: Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ <i>Oboi I + II, Violini I + II, Virole, Violoncelli, Contrabbasso, Organo</i>	21	0:47
Total Time BWV 6			19:06

Total Time BWV 4-6 59:18

1. Sinfonia

2. Coro [Versus I]

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

3. Duetto [Versus II]

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

1. Sinfonia

2. Chorus [Verse 1]

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

3. Duet [Verse 2]

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

1

1. Sinfonia

2

2. Chœr [Verset I]

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

3

3. Duetto [Verset II]

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

1. Sinfonía

2. Coro [Verso I]

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

3. Duetto [Verso II]

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

4. Aria [Versus III]

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

5. Coro [Versus IV]

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

6. Aria [Versus V]

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

4. Aria [Verse 3]

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

5. Chorus [Verse 4]

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

6. Aria [Verse 5]

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

4

4. Air [Verset III]

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

5

5. Chœur [Verset IV]

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

6

6. Air [Verset V]

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

4. Aria [Verso III]

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

5. Coro [Verso IV]

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

6. Aria [Verso V]

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

7. Aria (Duetto) [Versus VI]

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

8. Choral [Versus VII]

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

7. Aria (Duet) [Verse 6]

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

8. Chorale [Verse 7]

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

7

7. Air (Duetto) [Verset VI]

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

8

8. Chœur [Verset VII]

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

7. Aria (Duetto) [Verso VI]

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

8. Coral [Verso VII]

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

1. Chorus

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

9

1. Chœur

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

10

2. Récitatif

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

11

3. Air

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

4. Recitativo e Choral

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

5. Aria

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

4. Recitative with instr. chorale

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

5. Aria

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

12

4. Récitatif avec choral

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

13

5. Air

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

4. Recitativo y Coral

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

5. Aria

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

6. Recitativo

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

7. Choral

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

6. Recitative

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

7. Chorale

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

14

6. Récitatif

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

15

7. Chœur

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

6. Recitativo

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

7. Coral

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

BWV 6

1. Coro

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

2. Aria

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

3. Choral

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

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

1. Chorus

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

2. Aria

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

3. Choral

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

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

16

1. Chœur

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

17

2. Air

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

18

3. Chœur

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

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

1. Coro

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

2. Aria

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

3. Coro

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

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

6. Choral

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

4. Recitative

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

5. Aria

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

6. Choral

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

19

4. Récitatif

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

20

5. Air

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

21

6. Chœur

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

6. Coro

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

Christ lag in Todesbanden BWV 4

Entstehung: um 1707/08

Bestimmung: 1. Ostertag

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

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

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

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

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

Wo soll ich fliehen hin BWV 5

Entstehung: zum 15. Oktober 1724

Bestimmung: 19. Sonntag nach Trinitatis

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

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

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

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

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

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

Bleib bei uns, denn es will Abend werden BWV 6

Entstehung: zum 2. April 1725

Bestimmung: zum 2. Ostertag

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

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

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

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

Bekannt ist diese Kantate vor allem durch zwei Stücke geworden. Der an dritter Stelle stehende, in Trioform gesetzte Choral für Sopran (Cantus firmus), basso continuo und obligates Violoncello piccolo wurde von Bach für die Orgel bearbeitet und ist als fünfter von insgesamt sechs in die Sammlung der sogenannten „Schübler-Choräle“ eingegangen. Das erwähnte „Violoncello piccolo“ übrigens ist ein viola-ähnliches Instrument mit großem Tonumfang und erscheint bei Bach nur in einigen Kantaten der Jahre 1724 bis 1726.

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

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

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 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 beschränkt. 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 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.

Christ lay to death in bondage BWV 4

Composed: around 1707/08

Performed on: Easter Day

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

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

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

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

The sopranos hold it in long notes in verse one; the lower voices feature imitations and free figurations up to the accelerated „Hallelujah“. Verse two has an ostinato continuo

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

Where shall I refuge find BWV 5

Composed for: 15 October 1724

Performed on: 19th Sunday after Trinity

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

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

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

In the cantata the words Jesus uses in the Gospel reading, „Your sins shall be forgiven“, are related to his later sacrificial death, which released all of humanity from its sins. This happens in the first three movements and leads to the Christian revolt against the „host of hell“ and the plea for redemption. Bach uses the mentioned powers of evil (movement 5) for a particularly drastic image: The notation „*vivace*“, the moving figuration and the obligato trumpet symbolise fight and victory, while the eighth fermatas in this commotion are an order for silence. The preceding aria (no. 3) highlights another image with similarly expressive means: the fountain immortal pouring forth its abundance. Seemingly never-ending,

melismatic wave movements combined with descending triads further emphasise the burdensome sins that sink to the bottom with the „blood-streaming rivers“. The sources do not clearly specify whether the viola really is the obligato instrument Bach intended here; Alfred Dürr believes it „isn't all that improbable“ that Bach had a violoncello piccolo in mind.

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

Bide with us, for it will soon be evening BWV 6*Composed for:* 2 April 1725*Performed on:* Easter Monday

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

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

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

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

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

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

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

TRADITION, CHANGE, MODERNITY

Helmuth Rilling's complete edition of Johann Sebastian Bach's church cantatas

Bach 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.

Christ gisait dans les bras de la mort BWV 4

Création le 08/1707

Destination: le premier Jour de Pâques

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

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

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

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

l'art d'illustrer les différentes paroles ou d'éclairer la compréhension de passages du texte de manière intelligible.

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

Où est mon refuge BWV 5

Création: pour le 15 octobre 1724

Destination: le 19ème dimanche après la Trinité

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

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

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

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

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

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

Demeure auprès de nous, car le soir approche BWV 6

Création: pour le 2 avril 1725

Destination: pour le deuxième jour de Pâques

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

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

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

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

Cette cantate est devenue célèbre surtout grâce à deux morceaux. Le choral qui se trouve à la troisième place et qui prend la forme d'un trio pour soprano (cantus firmus), basse continuo et violoncelle piccolo obligé a été adapté pour l'orgue par Bach et est entré dans la collection des dites "Chorales de Schübler" à la cinquième place parmi les six chorales de cette collection. Le „violoncelle piccolo" dont il s'agit ici est

d'ailleurs un instrument ressemblant à un violon ayant un grand volume acoustique et n'apparaît que dans quelques cantates de Bach des années 1724 à 1726.

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

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

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 constituait 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'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'ÉDITION 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'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Cristo yacía en los lazos de la muerte BWV 4

Génesis: en torno a 1707/08

Destino: primer día de Pascua

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

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

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

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

versado en el arte de conferir forma expresiva a ciertas expresiones concretas o incluso a ciertos pasajes textuales completos.

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

Hacia dónde he de huir BWV 5

Génesis: 15 de octubre de 1724

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

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

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

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

En esta cantata, la frase ocasional de Jesús „Tus pecados te son perdonados“ se pone en relación con el posterior sacrificio de su vida, con el cual la humanidad toda queda liberada del pecado. Sucede esto en las tres primeras frases, a las que sigue el levantamiento del cristiano contra las „infernales huestes“ y la petición de ser salvado. Sobre todo la mención del poder demoníaco (movimiento 5) le da pie a Bach para crear un enérgico cuadro: la indicación „vivace“, la dinámica figuración y las obligadas trompetas conotan lucha y victoria, mientras

que las pausas de fusas en medio de este tumulto vienen a ser el requerimiento a guardar –justamente– silencio. La airta anterior (número 3), de un modo semejante, pone otra imagen a la luz: el abundante manar de la fuente divina. Unos movimientos ondulares aparentemente infinitos, melismático, unidos a configuraciones de tres tonos descendentes, acentúan simultáneamente la opresora carga con la que las “sangrientas corrientes” („blutigen Strömen“) descienden a las profundidades. Tras el examen de las fuentes no queda completamente claro si la viola aquí empleada es el instrumento obligatorio previsto por Bach; a Alfred Dürr no le parece „tan poco probable“ el que Bach no hubiera tenido aquí en mente al violoncello piccolo.

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

Permanece junto a nosotros, pues la tarde oscurece BWV 6

Génesis: del 2 de abril de 1725

Destino: para el segundo día de Pascua

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

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

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

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

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

“Schübler”. Sea dicho que el mencionado „violoncello piccolo“ es un instrumento semejante a la viola con gran volumen de sonido y que Bach solamente lo empleó en algunas cantatas entre los años 1724 y 1726.

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

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

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 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 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 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 eclesíásticas 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 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 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.