



CANTATES · KANTATEN · CANTATAS

[3] KANTATEN BWV 7-9

*Christ unser Herr zum Jordan kam / Liebster Gott, wann werd ich sterben?
Es ist das Heil uns kommen her*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:
Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

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

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

Aufnahmezeit/Date of recording/Date de l'enregistrement/Fecha de la grabación:
Februar 1979 (BWV 7), Februar/Oktober 1979 (BWV 8), Februar 1984 (BWV 9)

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

English translation: Alison Dobson-Ottmes
Traduction française: Sylvie Roy
Traducción al español: Dr. Miguel Carazo

© 1979/84 by Hänssler-Verlag, Germany
© 1998 by Hänssler-Verlag, Germany

Johann Sebastian

BACH
(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS

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

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

„Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue“

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Manfred Clement, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore / Oboe da caccia • Kurt Etzold - Fagotto • Walter Forchert,
Martin Krauth - Violino • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard -
Organo / Cembalo

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

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

Arlene Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso
Bernhard Schmid - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Hedda Rothweiler, Klaus Kärcher - Oboe d'amore •
Martin Ostertag - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo / Cembalo

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

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

Ulrike Sonntag - soprano • Gabriele Schreckenbach - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso
Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Christoph Carl - Fagotto • Georg Egger -
Violino • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo •
Martha Schuster - Cembalo

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

HELMUTH RILLING

BWV 7 „Christ unser Herr zum Jordan kam“

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

Total Time BWV 7 22:04

BWV 8 „Liebster Gott, wann wird ich sterben“

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

Total Time BWV 8 16:55

BWV 9 „Es ist das Heil uns kommen her“

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

Total Time BWV 9 20:30

Total Time BWV 7, 8, 9 59:29

1. Coro

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

2. Aria

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

3. Recitativo

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

1. Chorus

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

2. Aria

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

3. Recitativo

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

1

1. Chœur

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

2

2. Air

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

3

3. Récitatif

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

1. Coro

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

2. Aria

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

3. Recitativo

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

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

4. Aria

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

5. Recitativo

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

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

4. Aria

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

5. Recitativo

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

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

4. Air

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

5. Récitatif

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

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

4. Aria

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

5. Recitativo

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

6. Aria

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

7. Choral

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

6. Aria

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

7. Choral

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

6

6. Aria

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

7

7. Choral

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

6. Aria

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

7. Coro

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

1. Coro

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

2. Aria

Was willst du dich, mein Geist entsetzen,
 Wenn meine letzte Stunde schlägt?
 Mein Leib neigt täglich sich zur Erden,
 Und da muß seine Ruhstatt werden,
 Wohin man soviel tausend trägt.

3. Recitativo

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

1. Chorus

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

2. Aria

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

3. Recitativo

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

8

1. Chœur

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

9

2. Air

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

10

3. Récitatif

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

1. Coro

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

2. Aria

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

3. Recitativo

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

4. Aria

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

5. Recitativo

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

6. Choral

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

4. Aria

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

5. Recitative

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

6. Chorale

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

11

4. Air

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

12

5. Récitatif

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

16

6. Choral

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

4. Aria

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

5. Recitativo

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

6. Coral

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

1. Chorus

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

2. Recitative

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

14

1. Chœur

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

15

2. Récitatif

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

1. Coro

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

2. Recitativo

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria (Duetto)

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

16**3. Air**

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

17**4. Récitatif**

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

18**5. Air**

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

3. Aria

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

4. Recitativo

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

5. Aria

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

6. Recitativo

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

7. Choral

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

6. Recitative

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

7. Choral

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

19

6. Récitatif

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

20

7. Choral

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

6. Recitativo

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

7. Coro

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

Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 7

Entstehung: zum 24. Juni 1724

Bestimmung: Fest Johannis des Täufers

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

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

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

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

Das Figurenwerk der Solovioline wird gerne als Wellenspiel des Jordanflusses gedeutet. Auch das Continuo, die Ripienviolin und die Viola bilden ein solches Wellenmotiv ab.

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

Liebster Gott, wann wird ich sterben BWV 8

Entstehung: zum 24. September 1724

Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis

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

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

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

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

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

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

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

Es ist das Heil uns kommen her BWV 9

Entstehung: um 1732 / 35

Bestimmung: 6. Sonntag nach Trinitatis.

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

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

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

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

Sehr auffällig erscheint im Folgenden der inhaltliche Kontrast zwischen den Rezitativen und Arien. Alle drei Rezitative weist

Bach dem Baß-Solisten zu; Alfred Dürr hat vorgeschlagen, dieses auffällige Verfahren als eine Art Predigt aufzufassen, die lediglich von zwei eingeschobenen, besondere Aspekte betrachtenden Arien unterbrochen wird.

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

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 beschritten. Gewiß ist die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis unabdingbar, um die Musik zum Sprechen zu bringen. Die Rekonstruktion isolierter Aspekte, meint Rilling, nützt jedoch wenig, wenn es darum geht, dem modernen, in jeder Beziehung anders geprägten Hörer den Sinn dieser Musik zu vermitteln. Dieses Ziel blieb immer bestehen, auch wenn Elemente wie Emotionalität, Dynamik, Artikulation und Phrasierung, die den Affekt und den Sinn des vertonten Wortes erhellen, sich verändert haben. In gleichem Maße gilt dies für die Aufnahmetechnik. Sie hat über die Jahre zwischen integralem Raumklang und struktureller Durchhörbarkeit der Musik verschiedene Wege zur Abbildung gefunden.

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und 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 Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Christ did our Lord to Jordan come BWV 7

Composed for: 24 June 1724

Performed on: Feast of St. John the Baptist

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

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

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

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

Bach wrote the three arias of this cantata for bass, tenor and

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

Dearest God, when will my death be? BWV 8

Composed for: 24 September 1724

Performed on: 16th Sunday after Trinity

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

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

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

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

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

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

Now is to us salvation come BWV 9

Composed: around 1732 / 35

Performed on: 6th Sunday after Trinity.

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

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

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

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

In the following movements we find remarkable topical contrasts between the recitatives and arias. Bach attributes all three recitatives to the bass soloist; Alfred Dürr suggested that this striking method could be seen as a kind of sermon,

interrupted only by two inserted arias focusing on particular aspects.

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

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.

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

Création: pour le 24 juin 1724

Destination: Fête de Jean-Baptiste

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

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

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

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

passages le mouvement du chœur dans ce mouvement qui commence par une introduction instrumentale à douze mesures. L'œuvre figurative des violons solistes est souvent comprise comme image du jeu des vagues du Jourdain. Le continuo, les violons tutti et les violes illustrent aussi ce motif des vagues.

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

Ô mon Dieu, quand mourrai-je BWV 8

Création: pour le 24 septembre 1724

Destination: le seizième dimanche après la Trinité

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

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

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

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

demeurent“. Le récitatif qui suit est une fois encore au service des questions soucieuses qui ne s'intéressent pas seulement au destin de la propre âme, mais aussi au destin des biens et des proches; Bach clôture ce mouvement sur les dominantes - ce qui est chez lui le signe qu'il désire là utiliser une forme interrogative musicale.

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

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

Le Salut nous est venu BWV 9

Création: vers 1732 / 35

Destination: le sixième dimanche après la Trinité.

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

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

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

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

Le contraste du contenu entre les récitatifs et les airs paraît très spectaculaire dans ce qui suit. Bach attribue tous les trois

récitatifs au soliste basse ; Alfred Dürr en a proposé l'interprétation suivante: ce comportement frappant devrait être compris comme une sorte de sermon qui n'est interrompu que par les deux aspects particuliers insérés des airs contemplatifs.

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

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'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 BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Cristo, nuestro Señor, al Jordán fue BWV 7

Génesis: del 24 de junio de 1724

Destino: festividad de San Juan Bautista

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

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

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

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

segmento y comienza con una introducción instrumental de compás de 12. La formación de figuras del solo para violín se suele interpretar como el movimiento de las olas del río Jordán. También el continuo, los violines de relleno y la viola ejecutan un motivo semejante.

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

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

Génesis: 24 de septiembre de 1724

Destino: décimo sexto domingo después de la Trinidad

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

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

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

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

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

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

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

Ha venido la Salud a nosotros BWV 9

Génesis: 1732 / 35

Destino: sexto domingo después de la Trinidad.

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

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

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

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

En adelante llama poderosamente la atención el contraste de contenido entre los recitativos y las arias. Los tres recitativos son

asignados por Bach al bajo solista; Alfred Dürr ha interpretado este modo de proceder cual la ejecución de un sermón que tan sólo llega a ser interrumpido por dos especiales aspectos añadidos de las contemplativas arias.

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

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) dirigió 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 eclesásticas 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 BACH-AKADEMIE 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.