



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES

[2] KANTATEN BWV 148 - 151

*Bringet dem Herrn Ehre seines Namens / Man singet mit Freuden vom Sieg /
Nach dir, Herr, verlanget mich / Süßer Trost, mein Jesus kömmt*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

BWV 148: Südwest-Tonstudio, Stuttgart. BWV 149: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg. BWV 150,151: Sonopress Tontechnik, Gütersloh

Musik- und Klangregie/Producer/Directeur de l'enregistrement/Director de grabación:

Richard Hauck (BWV 148-151), Wolfram Wehnert (BWV 150, 151)

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 148: September/Dezember 1977. BWV 149: Juni 1983/Februar 1984. BWV 150: Juni/Juli 1970. BWV 151: Februar 1971.

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

Dr. Andreas Bomba

English translation: Christine Bainbridge, Alison Dobson-Ottmers

Traduction française: Micheline Wiechert, Sylvie Roy

Traducción al español: Julian Aguirre Muñoz de Morales, Elsa Bittner, Mario Videla, Raúl Neumann,

Dr. Miguel Carazo

© 1970/71/77/83/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: <http://www.bachakademie.de>

Johann Sebastian



(1685 – 1750)

KANTATEN · CANTATAS · CANTATES**Bringet dem Herrn Ehre seines Namens BWV 148 (18'22)**

Bring to the Lord honor for His name's sake • Rendez gloire au nom de l'Eternel • Llevad gloria al nombre del Señor

Helen Watts - alto • Kurt Equiluz - tenore • RobRoy McGregor - Tromba • Günther Passin - Oboe • Dietmar Keller - Oboe da caccia • Kurt Erzold - Fagotto • Albert Boesen - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149 (19'06)

They sing now of triumph with joy • Des chants de joie célèbrent la victoire • Se canta con alegría por la victoria

Arleen Augér - soprano • Mechthild Georg - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Hannes, Wolfgang & Bernhard Läubin - Tromba • Norbert Schmitt - Timpani • Diethelm Jonas, Hedda Rothweiler, Daisuke Mogi - Oboe • Christoph Carl - Fagotto • Stefan Trauer, Jakoba Hanke - Violino • Harro Bertz, Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Michael Behringer - Cembalo

Nach dir, Herr, verlangt mich BWV 150 (15'21)

For Thee, Lord, is my desire • Je me languis de toi, Seigneur • De Ti, Señor, tengo añoranza

Magdalene Schreiber - soprano • Margret Jetter - alto • Peter Maus - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151 (18'09)

Comfort sweet, my Jesus comes • Ô doux réconfort, Jésus arrive • Dulce consuelo, llega mi Jesús

Nobuko Gamo-Yamamoto - soprano • Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Peter-Lukas Graf - Flauto • Ingo Goritzki - Oboe d'amore • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei • Frankfurter Kantorei (BWV 151) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 148 „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ 18:22

No. 1	Coro:	Bringet dem Herrn Ehre seines Namens	1	3:54
		<i>Tromba, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T):	Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören	2	5:12
		<i>Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit	3	1:36
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (A):	Mund und Herze steht dir offen	4	5:56
		<i>Oboe d'amore I+II, Oboe da caccia, Fagotto, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (T):	Bleib auch, mein Gott, in mir	5	0:52
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral:	Amen zu aller Stund	6	0:52
		<i>Tromba, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 149 „Man singet mit Freuden vom Sieg“ 19:06

No. 1	Coro:	Man singet mit Freuden vom Sieg	7	4:23
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (B):	Kraft und Stärke sei gesungen	8	2:26
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Recitativo (A):	Ich fürchte mich vor tausend Feinden nicht	9	0:47
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (S):	Gottes Engel weichen nie	10	5:18
		<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (T):	Ich danke dir, mein lieber Gott, dafür	11	0:47
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Aria (Duetto A,T):	Seid wachsam, ihr heiligen Wächter	12	3:24
		<i>Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 7	Choral:	Ach Herr, laß dein lieb Engelein	13	2:01
		<i>Tromba I-III, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“ 15:21

No. 1	Sinfonia		14	1:24
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Coro:	Nach dir, Herr, verlanget mich	15	3:42
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Aria (S):	Doch bin und bleibe ich vergnügt	16	1:37
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Coro:	Leite mich in deiner Wahrheit	17	2:06
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Aria (Terzetto A, T, B):	Zedern müssen von den Winden	18	1:24
		<i>Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Coro:	Meine Augen sehen stets zu dem Herrn	19	2:11
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 7	Coro:	Meine Tage in dem Leide	20	2:57
		<i>Violino I+II, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 151 „Süßer Trost, mein Jesus kömmt“ 18:09

No. 1	Aria (S):	Süßer Trost, mein Jesus kömmt	21	9:45
		<i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Recitativo (B):	Erfreue dich, mein Herz	22	1:31
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 3	Aria (A):	In Jesu Demut kann ich Trost	23	5:17
		<i>Oboe d'amore, Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Recitativo (T):	Du teurer Gottessohn	24	0:56
		<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Choral:	Heut schleußt er wieder auf die Tür	25	0:40
		<i>Flauto, Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		

Total Time BWV 148 - 151

71:00

BWV 148

1. Coro

*Bringet dem Herrn Ehre seines Namens,
betet an den Herrn im heiligen Schmuck!*

2. Aria

Ich eile, die Lehren
Des Lebens zu hören
Und suche mit Freuden das heilige Haus.
Wie rufen so schöne
Das frohe Getöse
Zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!

3. Recitativo

So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,
So schrei ich, Gott, zu dir.
Denn alle meine Ruh
Ist niemand außer du.
Wie heilig und wie teuer
Ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!
Da preis ich deine Macht
In der Gemeinde der Gerechten.
O! wenn die Kinder dieser Nacht
Die Lieblichkeit bedächten!
Denn Gott wohnt selbst in mir.

1. Chorus

*Bring to the Lord honor for his name's sake,
worship ye the Lord with holy display.*

2. Aria

I hasten to hear now
The lessons for living
And seek out with gladness that holiest house.
How lovely a summons
Of sounds of glad music
To praise the Almighty the sanctified make!

3. Recitativo

Like as the hart for cooling waters cries,
So I cry, God, to thee.
For as my only rest
There is no one but thee.
How holy and precious
Is, Master, this thy Sabbath feast day!
I'll praise here all thy might
Within the confines of the righteous.
Oh, would the children only this
Night's loveliness consider,
For God doth dwell in me.

1

1. Chœur

*Rendez gloire au nom de l'Éternel,
priez le Seigneur dans des ornements sacrés.*

2

2. Air

Je me hâte d'entendre
Les enseignements de la vie
Et je cherche avec plaisir la maison sacrée.
Quels beaux accents radieux
Les bienheureux font-ils retentir
À la louange du Très-Haut!

3

3. Récitatif

Comme le cerf brame après l'eau vive,
Et crie vers toi, mon Dieu,
Car nul en dehors de toi
N'est mon repos.
Quelle est la sainteté, quel est le prix
De ta fête du Sabbat, Très-Haut!
Je célèbre alors ta puissance
Dans la communauté des justes.
Oh! si les enfants de ces ténèbres
Considéraient cette grâce,
Puisque Dieu même habite en moi.

1. Coro

*Llebad gloria al nombre del Señor,
adorad al Señor en su hermoso santuario.*

2. Aria

Yo me doy prisa para escuchar
Las lecciones de la vida
Y busco con alegría la casa santa.
¡Qué bien resuenan
Los alegres sonos
En alabanza del Altísimo!

3. Recitativo

Así como el ciervo brama por agua fresca,
Así yo clamo, Dios, a Ti.
Pues todo mi sosiego
No es nadie sino Tú.
¡Qué santa y qué valiosa
Es, Altísimo, Tu Fiesta sabática!
Alabo tu poder
En la comunidad de los justos.
¡Oh! Si los niños consideraran
La hermosura de esta noche,
Pues Dios mismo vive en mí.

4. Aria

Mund und Herze steht dir offen,
Höchst, senke dich hinein!
Ich in dich, und du in mich;
Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen
Soll mein Ruhebetze sein.

5. Recitativo

Bleib auch, mein Gott, in mir
Und gib mir deinen Geist,
Der mich nach deinem Wort regiere,
Daß ich so einen Wandel führe,
Der dir gefällig heißt,
Damit ich nach der Zeit
In deiner Herrlichkeit,
Mein lieber Gott, mit dir
Den großen Sabbath möge halten!

6. Choral

Amen zu aller Stund
Sprech ich aus Herzensgrund;
Du wollest uns tun leiten,
Herr Christ, zu allen Zeiten,
Auf daß wir deinen Namen
Ewiglich preisen. Amen.

4. Aria

Voice and heart to thee are open,
Master, merge thyself with them!
I in thee, and thou in me;
Faith and love and trust and patience
Shall my bed of rest now be.

5. Recitativo

And bide, my God, in me
And me thy Spirit give;
May it within thy word so rule me
That I may act in all my dealings
As thou dost seek of me,
So that I may in time
Within thy majesty,
My dearest God, with thee
That mighty Sabbath feast then honor.

6. Choral

Amen at ev'ry hour
I'll say with deepest faith;
Be willing thou to guide us,
Lord Christ, at ev'ry moment,
So that we for thy name's sake
Forever praise thee. Amen.

4

4. Air

Ma bouche et mon cœur te sont ouverts,
Très-Haut, descends en eux!
Moi en toi, et toi en moi;
Que la foi, l'amour, l'indulgence et l'espoir
Soient mon lit de repos.

5

5. Récitatif

Reste également en moi, mon Dieu,
Et donne-moi ton esprit
Qui me régira selon ta parole
Afin que ma conduite soit
Telle qu'elle te plaira
Afin que, après mon heure,
Dans ta gloire,
Mon Dieu bien-aimé, avec toi,
Je puisse observer le grand Sabbath.

6

6. Choral

Ainsi soit-il, à toute heure,
Voilà mes paroles du fond du cœur;
Veuilles-tu nous guider,
Seigneur Jésus-Christ, en tous temps,
Afin que nous glorifions éternellement
Ton nom. Amen.

4. Aria

La boca y el corazón están abiertos para Ti.
¡Altísimo, ¡sumérgete en ellos!
Yo en Ti, y Tú en mí;
Fe, amor, confianza y esperanza,
Serán mi lecho de sosiego.

5. Recitativo

Permanece, mi Dios, también en mí,
Y dame Tu espíritu,
Que me gobierne según Tu palabra,
Para que yo tenga una conducta,
Que a Ti te sea grata,
Y que después del tiempo,
En Tu esplendor, mi amado Dios,
Pueda contigo celebrar
El gran Sabbath.

6. Coral

Amén a toda hora
Expreso desde lo profundo de mi corazón;
Quieras Tú guiarnos,
Señor Cristo, en todos los tiempos,
Para que alabemos tu nombre
Por toda la eternidad. Amén.

1. Coro

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten:

Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte des Herrn ist erhöht, die Rechte des Herrn behält den Sieg.

2. Aria

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamm, das bezwungen
Und den Satanas verjagt.
Der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
Durch des Lammes Blut gekommen.

3. Recitativo

Ich fürchte mich
Vor tausend Feinden nicht,
Denn Gottes Engel lagern sich
Um meine Seiten her;
Wenn alles fällt, wenn alles bricht,
So bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Roß und Wagen
Und ganze Herden Engel zu.

1. Chorus

They sing now of triumph with joy in the tents of all the righteous:

The right hand of God the triumph wins, the right hand of God is exalted, the right hand of God the triumph wins!

2. Aria

Might and power be now sung to
God, the victim which is slaughtered
And hath Satan now made flee,
Who us day and night accused.
Triumph's praise is to the godly
Through the lamb's own blood forthcoming.

3. Recitativo

I have no fear
Before a thousand foes,
For God's angels are encamped
Round me on ev'ry side;
Though all should fall, though all collapse,
I'll be ne'erless untroubled.
How could I ever lose my courage?
God shall send me more horse and chariots
And brimming hosts of angels here.

7

1. Chœur

*Des chants de joie célèbrent la victoire dans les tentes des justes:
la droite du Seigneur préserve la victoire,
la droite du Seigneur est élevée, la droite du
Seigneur préserve la victoire.*

2. Air

Chantez la force et la puissance de Dieu,
L'agneau qui a vaincu
Et chassé Satan
Qui nous poursuivait jour et nuit.
Le sang de l'agneau a apporté
La gloire et la victoire aux pieux.

3. Récitatif

Je ne crains point
Les milliers d'ennemis,
Car les anges de Dieu reposent
À mes côtés;
Lorsque tout succombera, lorsque tout se brisera,
Je conserverai le calme.
Comment pourrais-je perdre courage?
Dieu m'envoie encore un char et son coursier
Et des légions entières d'anges.

8

1. Coro

*Se canta con alegría por la victoria en las moradas de los justos:
¡el derecho del Señor obtiene la victoria,
el derecho del Señor es ensalzado, el derecho del
Señor obtiene la victoria!*

2. Aria

Alabadas sean la fuerza y el poder
De Dios, del cordero que ha vencido
Y a Satanás desterrado,
Quien día y noche nos acusaba.
Honra y victoria han obtenido los piadosos
Por la sangre del cordero.

3. Recitativo

A mil enemigos
No temo,
Pues que los ángeles de Dios acampados
Se hallan de mi parte;
Cuando todo caiga y destruido sea
La serenidad conservaré.
¿Acaso podré fracasar?
También Dios corcel y carro me envía
Y ejércitos de ángeles.

4. Aria

Gottes Engel weichen nie,
 Sie sind bei mir allernden.
 Wenn ich schlafe, wachen sie,
 Wenn ich gehe,
 Wenn ich stehe,
 Tragen sie mich auf den Händen.

5. Recitativo

Ich danke dir,
 Mein lieber Gott, dafür.
 Dabei verleihe mir,
 Daß ich mein sündlich Tün bereue,
 Daß sich mein Engel drüber freue,
 Damit er mich an meinem Sterbetage
 In deinen Schoß zum Himmel trage.

6. Aria (Duetto)

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
 Die Nacht ist schier dahin.
 Ich sehne mich und ruhe nicht,
 Bis ich vor dem Angesicht
 Meines lieben Vaters bin.

7. Chorale

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
 Am letzten End die Seele mein
 In Abrahams Schoß tragen,
 Den Leib in sein Schlafkämmerlein

4. Aria

God's own angels never yield,
 They are present all about me.
 At my sleeping, they keep watch,
 At my going,
 At my rising,
 In their hands do they support me.

5. Recitativo

I give thee thanks,
 O my dear God, for this;
 And grant to me as well
 That I for all my sins feel sorrow,
 For which my angel know such gladness
 That he shall upon my day to perish
 Into thy heav'nly bosom carry.

6. Aria (Duet)

Be watchful, O ye holy watchmen,
 The night is nearly spent.
 My yearning shall no rest give me
 Till I 'force the countenance
 Of my loving Father stand.

7. Chorale

Ah Lord, let this thine angel dear
 At my last hour this soul of mine
 In Abraham's lap carry.
 My body in its resting place

10

4. Air

Les anges de Dieu ne reculent jamais,
 À tout moment, ils sont auprès de moi.
 Quand je dors, ils veillent,
 Quand je pars,
 Quand je me lève,
 Ils me portent sur leurs mains.

11

5. Récitatif

Je t'en rends grâce,
 Mon Dieu bien-aimé;
 Permets-moi pourtant
 De me repentir de mes péchés,
 Afin que mon ange se réjouisse,
 Afin qu'il m'emporte, au jour de ma mort,
 Vers les cieux jusque dans ton sein.

12

6. Air (Duo)

Soyez vigilants, saints gardiens,
 La nuit est presque passée.
 Je me languis et ne trouverai plus le repos
 Jusqu'à ce que je me trouve devant la face
 De mon cher Père.

13

7. Chorale

Ah! Seigneur, laisse les chers angelots
 Porter mon âme à l'heure suprême
 Dans le giron d'Abraham,
 Déposer mon corps dans sa petite chambre

4. Aria

Los ángeles de Dios nunca retroceden,
 Por siempre junto a mí se hallarán.
 Cuando duermo vigilan,
 Cuando camino,
 Cuando me levanto
 De la mano me llevan.

5. Recitativo

Te doy gracias
 Amado Dios, por eso;
 Concédeme
 Que de mi pecaminoso obrar me arrepienta,
 Que mi ángel de ello se alegre,
 Para que en el día en que la muerte me llegue
 Al cielo, a Tu seno, me lleve.

6. Aria (Duetto)

Estad vigilantes, celestiales guardas,
 La noche pronto acabará.
 No anhelaré paz
 Hasta que frente
 A mi amado Padre me encuentre.

7. Coral

¡Señor haz que tu amado ángel
 Al final de los días mi alma
 Al seno de Abraham lleve,
 Y el cuerpo en su dormitorio

Gar sanft ohn einge Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

In quiet, free of woe and pain,
Sleep till the day of judgment!
And then from death awaken me,
That with mine eyes I may see thee
In total joy, O Son of God,
My Savior and my throne of grace!
Lord Jesus Christ, O hear me now, o hear me now,
I will thee praise eternally!

Pour qu'elle repose sans tourment ni peine
Jusqu'au jour du Jugement Dernier!
Ressuscite-moi de la mort alors
Pour que mes yeux te contemplent
Au comble de la joie, ô Fils de Dieu,
Mon Sauveur et trône de grâce!
Seigneur Jésus-Christ, exauce-moi, exauce-moi,
Je te glorifierai éternellement!

Dulcemente, sin dolor ni pena
Hasta el juicio final repose!
¡De la muerte resucítame,
Que mis ojos Te contemplen
Por ventura, oh Hijo de Dios,
Salvador mío y trono de la Gracia!
¡Señor Jesucristo, escúchame, escúchame,
Pues eternamente adorarte quiero!

BWV 150

1. Sinfonia

2. Coro

*Nach dir, Herr, verlangst mich. Mein Gott, ich hoffe
auf dich. Laß mich nicht zuschanden werden, daß sich
meine Feinde nicht freuen über mich.*

3. Aria

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Obgleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

1. Sinfonia

2. Chorus

*For thee, Lord, is my desire. My God, my hope is in
thee. Let me not confounded be now, so that all my foes
may not triumph over me.*

3. Aria

I am and shall be e'er content,
Though here in time may bluster
Cross, storm and other trials,
Death, hell and what must be.
Though mishap strike thy faithful liege,
Right is and shall be ever right.

14

1. Sinfonie

2. Chœur

*Je me languis de toi, Seigneur. Mon Dieu, j'espère en toi. Fais
que je ne me couvre pas de honte, que mes ennemis ne se
moquent de moi.*

3. Air

Je suis et je reste pourtant heureux
Même si ici-bas se déchaînent
La détresse, les tempêtes et autres épreuves,
La mort, l'enfer et ce qui y ressemble.
Si l'accident frappe le serviteur fidèle,
Cela est juste et reste juste à jamais.

1. Sinfonía

2. Coro

*De Ti Señor, tengo añoranza. En Ti mi Dios,
espero. No dejes que me frustre, para que no
se alegren de ello mis enemigos.*

3. Aria

Estoy y estaré sereno,
A pesar de la furia,
De la tormenta, de mi cruz y otras pruebas;
Muerte, infierno y lo que sobrevenga,
Aunque la desgracia castigue al fiel siervo,
La justicia es y será eternamente justa.

4. Tutti

*Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich;
denn du bist der Gott, der mir hilfst, täglich harre
ich dein.*

5. Aria

Zedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Oftmals werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
Achtet nicht, was widerbellet,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

6. Coro

*Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;
denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.*

7. Tutti

Meine Tage in dem Leide
Endet Gott dennoch zur Freude.
Christen auf den Dornenwegen
Führen Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschentutz;
Christus, der uns steht zur Seiten,
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

4. Tutti

*Lead thou me in thy true pathways and teach thou me;
for thou art the God who saves me; daily I
await thee.*

5. Aria

Cedars must before the tempest
Oft much stress and torment suffer,
Often are they e'en laid low.
Thought and deed to God entrust ye,
Heeding not what howls against you,
For his word tells otherwise.

6. Chorus

*These mine eyes are looking e'er to the Lord,
for he shall pluck my foot from the net's confinement.*

7. Tutti

All my days which pass in sadness
Endeth God at last in gladness;
Christians on the thorny pathways
Follow heaven's pow'r and blessing.
May God bide my faithful shield,
May I heed not mankind's spite;
Christ, he who now stands beside us,
Helps me daily win the battle.

17

4. Tutti

*Guide-moi dans ta vérité et instruis-moi; car tu es le Dieu qui
m'aide, en qui j'espère quotidiennement.*

5. Air

Les cèdres doivent souvent subir
Les désagréments des vents,
Souvent même ils sont renversés.
Remettez-vous dans le conseil de Dieu,
Ne prenez pas garde à ce qui se rebelle,
Car sa parole nous enseigne toute autre chose.

6. Chœur

*Je lève mes yeux constamment vers le Seigneur,
car c'est lui qui retirera mes pieds du filet.*

7. Tutti

Mes jours de souffrance,
Dieu les transformera en joie;
La force et la bénédiction du ciel
Guident les chrétiens sur le chemin semé d'épines.
Si Dieu reste mon précieux trésor,
Je ne fais pas cas des épreuves des hommes;
Jésus-Christ, lui qui est à nos côtés,
M'aide quotidiennement à sortir victorieux de ce
combat.

18

4. Tutti

*Guíame en tu verdad y enséñame; pues
tú eres el Dios que me ayuda, a Ti espero cada día.*

5. Aria

Los cedros muchas veces deben soportar
Grandes molestias por los vientos
Y a menudo son volteados.
Poniendo pensamientos y acciones en Dios,
No prestéis atención a las contrariedades,
Pues su Palabra otra cosa nos enseña.

6. Coro

*Mis ojos están fijos en el Señor,
pues Él librará mi pie de la trampa.*

7. Tutti

Mis días de sufrimiento,
Dios los hará terminar en alegría;
A los cristianos guiarán, por los espinosos caminos,
La fuerza y la bendición del Cielo.
Con Dios como mi más fiel tesoro
No me pesa la cruz del hombre.
Cristo, que está a nuestro lado,
Me ayuda diariamente a vencer.

1. Aria

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren.
Herz und Seele freuet sich,
Denn mein liebster Gott hat mich
Nun zum Himmel auserkoren.

2. Recitativo

Erfreue dich, mein Herz,
Denn itzo weicht der Schmerz,
Der dich so lange Zeit gedrückt.
Gott hat den liebsten Sohn,
Den er so hoch und teuer hält,
Auf diese Welt geschicket.
Er läßt den Himmelsthron
Und will die ganze Welt
Aus ihren Sklavenketten
Und ihrer Dienstbarkeit erretten.
O wundervolle Tat!
Gott wird ein Mensch und will auf Erden
Noch niedriger als wir und noch viel ärmer werden.

3. Aria

In Jesu Demut kann ich Trost,
In seiner Armut Reichtum finden.
Mir macht desselben schlechter Stand
Nur lauter Heil und Wohl bekannt,
Ja, seine wundervolle Hand
Will mir nur Segenskränze winden.

1. Aria

Comfort sweet, my Jesus comes
Jesus now is born amongst us!
Heart and soul with joy are filled,
For my dearest God hath me
Now for heaven's prize elected.

2. Recitativo

Rejoice then, O my heart,
For now shall yield the pain
Which hath so long a time oppressed thee.
God hath his precious Son,
Whom he so high and dear doth hold,
Into this world committed:
He leaves the heav'nly throne
And would now all the world
From its own chains of slav'ry
And its own servitude deliver.
O deed most wonderful!
God is made man and on earth desires
E'en lowlier than we to live and much more humbly.

3. Aria

In Jesus' meekness can I strength,
Within his poverty find riches.
To me doth this his poor estate
Nought but pure health and wealth reveal,
Yea, his own wonder-working hand
Shall nought but wreaths of blessing make me.

21

1. Air

Ô doux réconfort, Jésus arrive,
Jésus est né pour nous!
Le cœur et l'âme s'en réjouissent
Car mon Dieu bien-aimé
M'a destiné au ciel.

22

2. Récitatif

Réjouis-toi, mon cœur,
Car se dissipera la douleur
Qui t'a si longtemps accablé.
Dieu a envoyé le Fils bien-aimé
Qu'il aime et apprécie tant,
Sur la terre.
Il quitte le trône céleste
Et veut sauver le monde entier
De ses chaînes de l'esclavage
Et de ses servitudes.
Ô quel acte merveilleux!
Dieu devient homme et s'abaisse sur terre
Encore plus bas que nous et encore plus pauvre.

23

3. Air

Dans l'humilité de Jésus, je peux trouver le réconfort,
Dans sa pauvreté, la richesse.
Ce même état mauvais ne se mue
Qu'en salut et bien-être,
Oui, sa merveilleuse main
Ne tresse que des couronnes de grâces pour moi.

1. Aria

¡Dulce consuelo, llega mi Jesús
Dulce consuelo, Jesús ya ha nacido!
Corazón y alma se regocijan
Pues mi amadísimo Dios
Me ha escogido para el cielo.

2. Recitativo

Alégrate, corazón mío,
Pues ya cede el dolor,
Que durante tanto tiempo te ha agobiado.
Dios ha enviado a este mundo
Al querido Hijo,
A quien tanto aprecia.
Él abandona el trono celestial
Y desea liberar al mundo entero
De las cadenas de esclavitud
Y de su servidumbre.
¡Oh maravillosa proeza!
Dios se encarna y en la tierra
Desea ser más humilde y aun más pobre que nosotros.

3. Aria

En la humildad de Jesús puedo encontrar consuelo,
En su pobreza, riqueza.
Su miseria me anuncia
Solamente salvación y bienestar,
Pues su mano maravillosa
Sólo quiere tejermé guirnaldas de bendiciones.

4. Recitativo

Du teurer Gottessohn,
Nun hast du mir
Den Himmel aufgemacht
Und durch dein Niedrigsein
Das Licht der Seligkeit zuwege bracht.
Weil du nun ganz allein
Des Vaters Burg und Thron
Aus Liebe gegen uns verlassen,
So wollen wir dich auch
Dafür in unser Herze fassen.

5. Choral

**Heut schleußt er wieder auf die Tür
Zum schönen Paradeis;
Der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr und Preis.**

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen. Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

4. Recitative

Thou precious Son of God,
Thou hast for me now
Heaven opened wide.
And through thy humble life
The light of blessedness o'er us now brought.
Since thou now, thou alone,
The Father's keep and throne,
Because thou didst love us, relinquished.
We would in turn as well
For this within our hearts now hold thee.

5. Choral

**Today he opens new the door
To that fair paradise;
The cherub stands no more in front,
God be laud, grace and praise.**

The texts printed here may deviate slightly from the texts heard in the recordings. This is due to the fact that at the time of Helmuth Rilling's complete recording many Bach cantatas had not yet been published in the "Neue Bachausgabe", so that material from the old "Bach-Gesamtausgabe" had to be used. The texts printed here, and those found in Alfred Dürr's "Die Kantaten von Johann Sebastian Bach" (latest edition: Kassel 1995) are from the "Neue Bachausgabe".

24

4. Récitatif

Ô toi, précieux fils de Dieu,
Tu m'as ouvert
Les portes du ciel à présent
Et par l'humilité
Tu as réussi à ouvrir la voie à la lumière du salut éternel.
Puisque tu as été abandonné tout seul
Sans la forteresse ni le trône du Père
Par amour à notre rencontre,
Nous voulons te prendre aussi
Dans nos cœurs pour cette raison.

5. Choral

**Aujourd'hui il ouvre à nouveau la porte
Du beau paradis,
Le chérubin ne se trouve plus devant,
Dieu soit loué, louange et gloire.**

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

4. Recitativo

Oh caro Hijo de Dios,
Ahora me has
Abierto el Cielo
Y a través de tu humillación,
Has logrado la luz de la bienaventuranza.
Puesto que sólo por amor a nosotros,
El castillo paterno y el trono,
Has abandonado,
Queremos a cambio
Acogerme en nuestro corazón.

5. Coral

**Ahora abiertas están de nuevo
Las puertas del hermoso paraíso,
El querubín no está más de guardia,
Loado sea Dios, honrado y alabado.**

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

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens BWV 148

Entstehung: unbekannt, vielleicht zum 19. September 1723 oder zum 23. September 1727

Bestimmung: 17. Sonntag nach Trinitatis

Text: Enge Beziehungen zum Gedicht „Weg, ihr irdischen Geschäfte“ von Christian Friedrich Henrici (Picander) in: „Sammlung Erbaulicher Gedancken auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage“, Leipzig 1724/25. Satz 1: Psalm 29,2. Satz 6 untextiert überliefert, Melodie „Auf meinen lieben Gott“, Johann Regnart 1576

Gesamtausgaben: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

Wie soll der Mensch den Sabbat heiligen? Jenen Tag, an dem Gott, dem Schöpfungsbericht der Bibel zufolge, von seiner Arbeit ausruhte? In der globalisierten Arbeitswelt wird eine Aussage wie „Wie heilig und wie teuer ist, Höchster, deine Sabbatsfeier“ (Satz 3) mehr und mehr in Frage gestellt. Um dieses Problem, das Bachs Musik eine zusätzliche aktuelle Dimension verleihen könnte, geht es in der Kantate freilich nicht. Vielmehr nimmt der Text die Frage zum Ausgang, ob am Sabbat wenigstens gute Werke getan werden dürfen. Das Evangelium des Sonntags (Luk. 14, 1-11) hatte vom Disput über die Heilung eines Wassersüchtigen durch Jesus am Sabbat berichtet. Die wahre Ruhe, zu diesem Schluß kommt der Text, ist die Versenkung des Menschen allein in Gott.

Die Herkunft und Entstehung dieses Textes ist nicht gesichert und läßt deshalb nur alternative Vermutungen über die Entstehung der Kantate zu. Auffällig sind die Ähnlichkeiten zu dem im Kopf genannten, 1725 veröffentlichten Gedicht Picanders. Sollte es sich beim Kantatentext um eine Vor- oder Urfassung des Gedichtes handeln, ist die Kantate Bachs erstem Leipziger Jahrgang zuzuordnen; sollte Picander sein Gedicht später in den Kantatentext umgeformt haben, wäre die Kantate frühestens 1727 oder später entstanden.

Deutlich zu erkennen ist jedoch, daß Bach die festliche instrumentale Besetzung der Kantate mit Trompete und drei Oboen dem Text entnimmt, und zwar dem eingangs formulierten Bild vom „Herrn im heiligen Schmuck“. Die Trompete stellt im Vorspiel zum Eingangsschor an erster Stelle das thematische Material vor, setzt sofort nach der homophonen, ersten Präsentation des Textes diese Motivik fort, überhöht damit auch den zweiten homophonen Abschnitt und spielt in den beiden kurzen Chorfügen eine zusätzliche, fünfte Stimme. Der damit vorbereiteten „Freude“ im heiligen Haus, dem „Eilen“ dorthin sowie dem „frohen Getöse“ gibt Bach im folgenden Satz Ausdruck durch den konzertanten Charakter, den das Duett von Solo-Violine und Tenor hervorruft.

Danach schlägt die Kantate mystische Töne an: in dem streicherbegleiteten Alt-Rezitativ (Nr.3), das mit dem uralten Gedanken der symbolischen Vermählung „Gott in mir“ schließt. In der von den drei Oboen festlich eingekleideten Sopran-Arie Nr. 4 verzichtet Bach beim Einsatz der Gesangsstimme häufig auf den Continuo-Baß - ein Zeichen für die Lösung der Seele von den irdischen Dingen. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ in der Matthäus-Passion BWV 244 (Satz 49, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74). Der textlos überlieferte Schlußchoral wird in dieser Aufnahme, dem Vorschlag Werner Neumanns folgend, mit dem Text der 6. Strophe des Liedes „Auf meinen Lieben Gott“ (Lübeck vor 1603) gesungen.

*

Man singet mit Freuden vom Sieg BWV 149

Entstehung: zum 29. September 1729 (oder 1728?)

Bestimmung: Michaelisfest

Text: Picander 1728. Satz 1: Psalm 118, 15-16. Satz 7: Strophe 3 des Liedes „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ von Martin Schalling (1569)

Gesamtausgaben: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Drei Kantaten haben sich erhalten, die Bach für das im 18. Jahrhundert noch wichtige Fest des Erzengels Michael komponierte: Die vorliegende BWV 149, „Herr Gott, dich loben alle wir“ BWV 130 (Vol. 41) und „Es erhub sich ein Streit“ BWV 19 (Vol. 6; zum Fest an sich vgl. die dortigen Einführungstexte). Dazu kommt das Fragment „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50 (Vol. 17). Für zwei dieser Kantaten hat Bach auf einen Text Picanders zurückgegriffen, nämlich BWV 19 und die vorliegende. Hier ist die Ähnlichkeit der Motive unverkennbar, insbesondere die im reformatorischen Denken ansonsten weniger zentrale Rolle der Engel als Mittler zwischen Gott und den Menschen. Im Schlußchoral dieser Kantate werden die Engel, gleichsam als Konsequenz aus dem siegreichen Kampf gegen den Satan, gebeten, die Seele in den Himmel zu tragen – ähnlich wie am Schluß der Johannes-Passion (BWV 245, Vol. 75). In der zuvor komponierten Kantate BWV 19 hatte Bach die Melodie dieses Liedes der Tenor-Arie „Bleib, ihr Engel, bleibt bei mir“ (Nr. 5) als instrumentales Zitat beigegeben – die Auflösung des „theologischen Ratespiels“, der Suche nach dem passenden Text also, liefert er hier.

Der Eingangsschor ist eine Parodie des Schlußsatzes der Jagdkantate BWV 208 (Vol. 65). Die Hörner ersetzt Bach durch Trompeten und Pauken; der Chorsatz wird, dem Text „Freude“ entsprechend, melismatisch erweitert und, dem Bibelwort als Textgrundlage angemessen, polyphon aufgelockert. Von „Kraft und Stärke“ handelt die folgende Baß-Arie; sie wird

*

durch entsprechend ausgreifende Motivik bewegt. In der Sopran-Arie Nr. 4 manifestieren sich Glaube und Überzeugung im festen Rhythmus, gelöste Fröhlichkeit im tänzerischen Charakter. Und Bach findet großartige musikalische Bilder auf Texten wie „Wenn ich schlafe, wachen sie“ – tiefe Führung der Stimme, Herabfahren der Streicher als Symbol des Engelschutzes – oder „Tragen sie mich auf den Händen“ – allmähliche, aber stetige Aufwärtsbewegung, wie sie auch die Schlußzeile des folgenden Rezitativs bekräftigt.

Der letzten Arie (Nr. 6) dieser Kantate gibt Bach einen munter-hüpfenden Charakter. Und er verwendet das Fagott als Solo-Instrument – eine echte Rarität! Beides muß sich bei Bach aus Gedanken des Textes herleiten lassen. Ein abgedunkeltes Abbild der Nacht, eine Aufforderung zum Wachbleiben? Dies versucht auch das eng verbundene Duett der Wächter, bevor im Schlußchoral vom „Schlafkammerlein“ die Rede ist. Hier wird der Hörer erneut Zeuge von Bachs Kunst des Choralatzes. Die Grundtonart C-Dur mutiert auf die Worte „Am letzten End“ (in Tenor und Baß) nach Fis – dem „Diabolus in musica“. „Qual und Pein“ lösen in den beiden genannten Stimmen Bewegung aus, gipfelnd im „Diabolus“ im übermäßigen Abstand. „Vom Tod erwecke mich“ findet Ausdruck in einer aufwärtsstrebenden Tenor-Linie. Schließlich kommt es zu einer kaum mehr erwarteten, aber formal und inhaltlich begründeten Wirkung, wenn Bach die Trompeten und Pauken in den beiden letzten Takten das Wort „ewiglich“ mit einem Tusch überhöhen läßt.

Nach dir, Herr, verlange mich BWV 150

Entstehung: um 1708/10 (oder früher?)

Bestimmung: unbekannt

Text: Dichter unbekannt. Sätze 2, 4 und 6: Psalm 25, 1, 2, 5 und 15

Gesamtausgaben: BG 30: 303 – NBA I/41

Diese Kantate ist zu den Frühwerken Bachs in dieser Gattung zu zählen. Die fehlende handschriftliche Überlieferung hat zu dem immer wieder zu Zweifeln an ihrer Echtheit geführt. Vielleicht haben wir es sogar mit Bachs erster Kantate überhaupt zu tun. Sie könnte bereits in Arnstadt entstanden sein, wo Bach wahrscheinlich verpflichtet war, auch Figuralmusik aufzuführen (dazu Christoph Wolff, *Die Welt der Bach-Kantaten I*, S. 19 ff.), und könnte ebenso, wie Martin Petzoldt sehr plausibel vermutet (Bachstätten aufsuchen, Leipzig 1992, S. 135 ff.), am Sonntag Jubilate, dem 19. April 1708, in Mühlhausen wieder zur Aufführung gekommen sein.

Wie die meisten der frühen Kantaten Bachs beginnt auch dieses Stück mit einer instrumentalen Sinfonia, in der das Instrumentarium (zwei Violinen, keine Viola, Fagott als Blasinstrument) sowie das musikalische Material und der Grundaffekt des folgenden Chorsatzes vorgestellt wird. Dieser zeigt sich zuerst im „passus duriusculus“, einer chromatisch absteigenden Linie, die zusammen mit einem vorausgehenden Oktavsprung aufwärts den Gedanken des Textes ausdrücken. Für die weiteren Textabsätze findet Bach andere Motive, sodaß dieser Satz die für Bachs frühe Kantaten typische Kleinteiligkeit erhält. Die folgende Sopran-Arie (Nr. 3) wird von den Streichern begleitet; für die Worte „Toben, Kreuz, Sturm und andre Proben“ wählt Bach abbildende Figuren. Zur Andeutung eines *Da Capo*, der Grundform der barocken Arie also, kommt es bei der Wiederaufnahme des Streicherritornells zum Schluß.

Der folgende Chorsatz (Nr. 4) folgt wieder dem Muster der abschnittsweise aneinandergereihten Komposition. Den Text betonen die vom Baß ausgehende, in den Violinen gipfelnde, aufwärtsstrebende Linie zu Beginn („Leite mich in deiner Wahrheit“) sowie langgehaltene Töne („Harre!“). Ein bewegter ContinuoBaß mag im folgenden Chorsatz die Winde abbilden, vor denen die Zedern Ungemach empfinden; wie ein Echo bleibt am Ende das Fagott allein. Die Form Präludium und Fuge (unterstützen die vielen Tonrepetitionen und Oktavsprünge den Begriff „stets“?) faßt den folgenden Chorsatz, bevor die Kantate in Form einer Ciacona, einem Variationssatz über gleichbleibendem Baß zu Ende geht; das Thema dieser Chaconne liegt dem Finale der vierten Sinfonie des Bach-Verehrers Johannes Brahms zugrunde.

*

Süßer Trost, mein Jesus kömmt BWV 151

Entstehung: zum 27. Dezember 1725

Bestimmung: 3. Weihnachtstag

Text: Georg Christian Lehms 1711. Satz 5: Strophe 8 des Liedes „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ von Nikolaus Herman (1560).

Gesamtausgaben: BG 32: 3 – NBA I/3

Geringer Umfang und Besetzung dieser Kantate tragen dem Umstand Rechnung, daß am 3. Weihnachtstag selbst im kirchenmusikalisch so reichlich versorgten Leipzig auch bescheidenere Mittel ihren Zweck erfüllen konnten; kurioserweise wird der Eingangssatz dieser Kantate auch in unserer Zeit auführungspraktischen Erwägungen dienstbar gemacht, indem er Aufführungen der ersten drei Teile des Weihnachts-Oratoriums BWV 248 verlängern und den dort ansonsten wenig in Erscheinung tretenden Solo-Sopran beschäftigen hilft.

Von einer minderen Compositionsleistung Bachs kann hingegen keine Rede sein. „Süßer Trost“, der einleitende Gedanke, findet Ausdruck in der reich verzierten Flöten-Solostimme und im ruhig-gesetzten *molt'adagio*-Charakter, dem die bewegte, koloraturenreiche Freude des *vivace*-Mittelteils entgegentritt. Das andere Solo-Instrument, die Oboe d'amore, führt in der zweiten Arie (Nr. 3) dieser Kantate die zusammen mit den Streichern gebildete, obligate Instrumentalstimme an. Tritt die Alt-Stimme hinzu, schweigen Violinen und Violen. Man könnte daran denken, daß Bach durch die Beschränkung in Fülle den im Text angesprochenen Gegensatz „Armut-Reichtum“ darstellen wollte. Dieser Konzentration der Botschaft des christlichen Weihnachtsfestes verleiht der Schlußchoral, mit Blick aufs Paradies, eine zusätzliche, hoffnungsvolle Perspektive.

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 integrealem 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.

Bring to the Lord honour for his name's sake BWV 148

Composed for: unknown, perhaps 19 September 1723 or 23 September 1727

Performed on: 17th Sunday after Trinity

Text: Closely connected with the hymn “Weg, ihr irdischen Geschäfte/*Away you earthly tasks*” by Christian Friedrich Henrici (Picander) in: “Sammlung Erbaulicher Gedancken auf die gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tage/*Collection of Edifying Thoughts for normal Sundays and Feastdays*”, Leipzig 1724/25. 1st movement: Psalm 29, verse 2, 6th movement, traditionally without words, melody “Auf meinen lieben Gott/*To my dear God*”, Johann Regnart 1576

Complete editions: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

How should man keep the Sabbath holy, the day on which – according to the story of the creation in the bible – God rested from his labours? In the global working environment, a statement like “Wie heilig und wie teuer ist, Höchster, deine Sabbatsfeier/*How holy and precious is, Master, this thy Sabbath feast day*” is being questioned more and more (movement 3). This cantata is admittedly not about this problem, i.e. that Bach's music might contain an aspect of modern relevance, but rather about the libretto using the question as a starting point, as to whether at least good works should be allowed to be performed on the Sabbath. The gospel for Sunday (Luke 14, 1-11) had narrated the dispute over the fact that Jesus healed a person suffering from dropsy on the Sabbath. The libretto comes to the conclusion that true rest is merely contemplation of God by man.

The origin of this libretto is not watertight, and consequently opens up the floodgates to alternative assumptions concerning the origin of the cantata. The similarities to the hymn by Picander, published in 1725, and referred to in the heading, are

quite conspicuous. If the cantata libretto were to be a previous or original version of the hymn, this Bach cantata can be classified as originating during his first year in Leipzig. If Picander were to have revised his hymn later to form the cantata libretto, the cantata would have originated in 1727 at the earliest, or later.

What is clearly recognisable, however, is that Bach extracts the festive instrumental composition of the cantata from the libretto with trumpet and three oboes, i.e. the image formed at the beginning of the “Herrn im heiligen Schmuck/*Lord with holy display*”. The trumpet introduces the subject-matter first of all, as a prelude to the entry of the choir. It then continues this theme immediately after the homophone, first presentation of the libretto, thus raising the second homophone extract, and plays an additional ‘fifth voice’ in the two short choral fugues. Bach expresses the “Freude/*gladness*” awaiting in the sacred house, the “Eilen/*hastening*” there and the “frohen Getönes/*sounds of glad music*” in the following movement by the concertante character of the duct of solo violin and tenor.

Then the cantata adopts mystical notes in the string-accompanied contralto recitative (No. 3) that closes with the ancient concept of the symbolic marriage “Gott in mir / *God in me*”. In the soprano aria No. 4, accompanied by the florid ornamentation of the three oboes, Bach frequently omits the basso continuo when using the singing voice – symbolising the severing of the soul from earthly things. In this connection it recalls the aria “Aus Liebe will mein Heiland sterben / *My Redeemer wants to die of love*” in the St. Matthew Passion, BWV 244 (49th movement, EDITION BACHAKADEMIE Vol. 74). Upon the suggestion of Werner Neumann, the final chorale, which is traditionally libretto-free, will be sung in this recording with the libretto to the 6th verse of the hymn “Auf meinen Lieben Gott / *To my dear God*” (Lübeck before 1603).

They sing now of triumph with joy BWV 149

Composed for: 29 September 1729 (or 1728?)

Performed on: Michaelmas

Text: Picander 1728. 1st Movement: Psalm 118, 15-16. 7th Movement: verse 3 of the hymn “Herzlich lieb hab ich dich, o Herr/I love thee sincerely, o Lord” by Martin Schalling (1569)
Complete editions: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Three of the cantatas that Bach composed for the feast of the archangel Michael, which was still considered important in the 18th century, have survived: This one (BWV 149), “Herr Gott, dich loben alle wir/Lord God, we praise thee ev’ry one BWV 130 (Vol. 41) and “Es erhob sich ein Streit/There arose a great strife” BWV 19 (Vol. 6; in terms of the feast, compare the introductory texts there). The fragment “Nun ist das Heil und die Kraft/Now is salvation and strength” has been added, BWV 50 (Vol. 17). Bach resorted to a text by Picander for two of these cantatas, i.e. BWV 19 and this one. Here the similarity of theme is unmistakable, especially the central role of the angel as the mediator between God and man, which was otherwise less central during the Reformation. In the final chorale of this cantata, the angels are bidden to transport the souls heavenwards, as a consequence, as it were, of the victorious struggle against Satan, and is similar to the end of the St. John Passion BWV 245, Vol. 75. In cantata BWV 19, composed beforehand, Bach had assigned the melody of this hymn to the tenor aria “Bleib, ihr Engel, bleibt bei mir/Stay thou angels, stay with me” (No. 5) as an instrumental passage – here he supplies the solution to the “theological guessing game”, i.e. the search for the relevant text.

The opening chorus is a parody of the final movement of the *Hunting Cantata* BWV 208 (Vol. 65). Bach used trumpets and timpani as a substitute for the horns; the choral movement has been extended melodically, according to the libretto – “joy” – and broken up in the polyphonic style, in line with the word

of the bible as the basic libretto. The subsequent bass aria deals with “might and power”; it moves along with correspondingly long drawn-out themes. In the soprano aria No. 4, belief and conviction are manifested in the sold rhythm, and a release of joy in the in the dancelike character. Bach also finds magnificent musical images for texts like “Wenn ich schlafe, wachen sie/At my sleeping, they keep watch” – deep wielding of the voice, and the descending sound of the string instruments symbolising the angel’s protection- or “Tragen sie mich auf den Händen/In their hands do they support me” – the gradual but continuous upward move-ment, also reinforcing the final lines of the subsequent recitative.

The last aria (No. 6) of this cantata is given a lively ‘hopping’ character by Bach. He also uses the bassoon as a solo instrument – a genuine rarity! With both Bach, have to be derived from the ideas in the libretto. A dim portrayal of night, and a request to keep watch? The closely-linked duet by the guards also attempts this, before there is a mention of “Schlafkammerlein / resting place” in the final chorus. At this point the listener is again provided with evidence of Bach’s skill with choral movements. The fundamental C-major key is transposed to the key of F sharp at the words “Am letzten End / At my last hour” (in the tenor and bass line)- the “Diabolus in musica”. “Qual und Pein / Woe and pain” trigger dynamism in both the forgoing voices, culminating in “Diabolus” at augmented intervals. “Vom Tod erwecke mich / from death awaken me” is expressed in the tenor line, which is striving upwards. This finally results in a really unexpected yet justified effect in terms of form and content, when Bach allows the trumpets and timpani to underline the words “ewiglich/eternally” with a fanfare in the last two bars.

*

For thee, Lord, is my desire BWV 150

Composed for: around 1708/10 (or earlier?)

Performed on: unknown

Text: Writer unknown. 2nd, 4th and 6th movements: Psalm 25, 1, 2, 5 and 15

Complete editions: BG 30: 303 – NBA I/41

This cantata is regarded as one of Bach’s earlier works in this genre. Also, the fact that the manuscript has not been handed down repeatedly casts doubt on its authenticity. Perhaps it might even be Bach’s very first cantata. It could have originated in Arnstadt where Bach was probably obliged to perform florid ornamental music too (see Christoph Wolff, *Die Welt der Bach-Kantaten/The world of Bach cantatas* I, p. 19 onwards), and could equally, as Martin Petzoldt very plausibly supposes (Bachstätten aufsuchen/Visiting Bach sites, Leipzig 1992, p. 135 onwards), have been performed again for Sunday Jubilate, 19 April 1708, in Mühlhausen.

Like most of Bach’s early cantatas, this piece also begins with an instrumental sinfonia (overture), in which the instruments (two violins, no viola, and bassoon as the wind instrument) the musical material, and the basic feel of the subsequent choral movement are introduced. This is shown first of all in the “passus duriusculus”, a chromatically descending line, which in conjunction with a preceding jump an octave higher expresses the idea of the libretto. Bach finds other themes for the other paragraphs of text, so that this movement contains the small sections typical of Bach’s early cantatas. The subsequent soprano aria (No. 3) is accompanied by the string section; Bach finds figures to depict the words “bluster, cross, storm and other trials”. To indicate a *Da Capo*, i.e. the basic form of the baroque aria, it concludes with a resumption of the string ritornello.

The subsequent choral movement (4th) again follows the pat-

tern of the composition, being strung together in a series of sections. The opening line (“Leite mich in deiner Wahrheit/lead thou me in thy true pathways”), emanating from the bass, soars upwards, culminating in the violins, and places emphasis on the libretto in conjunction with the longheld notes on the word “harrel/await”. A dynamic basso continuo possibly represents the winds in the subsequent choral movement, which trouble the cedars; the bassoon is alone at the end like an echo. The prelude and fugue form (do the many repetitions of notes and octave springs “always” support the concept?) takes over the subsequent choral movement, before the cantata finishes in the form of a ciaccona, a variation of the movement with the bass remaining the same; the theme of this chaconne forms the basis of the finale of the fourth symphony by Johannes Brahms, a great admirer of Bach.

Comfort sweet, my Jesus comes BWV 151

Composed for: 27 December 1725

Performed on: 3rd day of Christmas

Text: Georg Christian Lehms 1711. 5th movement : verse 8 of the hymn "Lobt Gott, ihr Christen / Praise God, you Christians one and all" by Nikolaus Herman (1560).

Complete editions: BG 32: 3 – NBA 1/3

The humble scope and 'casting' of this cantata make allowances for the fact that even in Leipzig with such a rich provision of sacred music, more modest means could also be used to fulfil the same purpose on the 3rd day of Christmas; curiously, the opening movement of this cantata is also used in performances nowadays for practical reasons, because it lengthens performances of the first three sections of the Christmas Oratorio BWV 248 and helps to keep the solo soprano occupied, who would not otherwise be very much in evidence.

On the other hand, there is absolutely no evidence to suggest that this Bach composition is of any lesser quality. "Süßer Trost/Comfort sweet", the introductory idea, is expressed in the rich coloratura of flute and solo voice and in the quiet arrangement of the *molt'adagio*, which counteracts the dynamic, coloratura-rich joy of the *vivace* middle section. In the second aria (no. 3) of this cantata, the other solo instrument, the oboe d'amore, leads the cultured, obligate instrumental-style voice in conjunction with the string section. When the contralto voice is added, the violins and violas fall silent. With the restriction on 'abundance', it is almost as if Bach wanted to portray the opposite, "the riches of poverty", indicated in the libretto. This concentration on the message of the Christian Feast of Christmas imparts an additional aspect of hope to the final chorus, and the prospect of paradise.

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.

Rendez gloire au nom de l'Eternel BWV 148

Création: date inconnue, probablement vers le 19 septembre 1723 ou le 23 septembre 1727.

Destination: 17^{ème} dimanche après la Trinité.

Texte: on y trouve une étonnante similitude avec le poème «Parlez, affaires terrestres» de Christian Friedrich Henrici (Picander) dans le: «Recueil de pensées édifiantes au sujet des dimanches et jours fériés habituels», Leipzig 1724/25. 1^{er} mouvement: psaume 29,2. Pour le 6^{ème} mouvement, nous ne disposons pas de texte, mélodie «À mon Dieu bien-aimé», Johann Regnart 1576

Éditions complètes: BG 30: 237–NBA I/23: 255

Comment l'homme doit-il honorer le sabbat ? Le jour où Dieu, d'après le texte biblique sur la création, se reposait de son travail ? Dans le monde moderne du travail, une phrase telle que «Quelle est la sainteté quel est le prix de ta fête du Sabbat, Très-Haut» (3^{ème} mouvement) est de plus en plus remise en question. Dans cette cantate, il ne s'agit certainement pas de ce problème, et pourtant, la musique de Bach aurait pu y conférer une dimension actuelle supplémentaire. Au contraire, le texte nous confronte avec une question: est-il au moins possible d'accomplir de bonnes actions le jour du sabbat? L'évangile du dimanche (Saint Luc 14, 1-11) rapporte la dispute au sujet d'un hydropique ; Jésus l'avait guéri le jour du sabbat. La véritable sagesse, c'est à cette conclusion que mène le texte, est l'abandon de l'homme seul en Dieu.

Ni l'origine ni la composition de ce texte ne sont établies avec certitude et ne permettent donc que différentes suppositions quant à la composition de la cantate. Ce qui frappe, ce sont les similitudes avec le poème de Picander cité en tête et publié en 1725. Au cas où le texte de la cantate serait une première version ou une version initiale du poème, la cantate serait à situer dans la première année que Bach passa à Leipzig ; mais si Pi-

cander a adapté postérieurement son texte à celui de la cantate, cela signifierait que celle-ci a été composée au plus tôt en 1727 ou même ultérieurement.

Toutefois, il est évident que, pour l'instrumentation solennelle de la cantate, utilisant des trompettes et trois hautbois, Bach s'est inspiré du texte, et plus particulièrement du thème du début, celle du «Seigneur dans des ornements sacrés». Dans le prélude du chœur d'introduction, la trompette fait tout d'abord apparaître le matériel thématique, elle s'accroche ensuite à ce motif dès la première ébauche homophone du texte, venant ainsi également souligner le second passage homophone et ajouter une cinquième voix supplémentaire aux deux brèves fugues chorées. Dans le mouvement suivant, Bach exprime le «plaisir» ainsi préparées dans la maison sacrée, la «hâte» de s'y rendre ainsi que la les «accents radieux» par un caractère concertant, celui que confère le duo du violon solo et du ténor.

Ensuite, la cantate entame des notes mystiques: dans le récitatif pour alto (N° 3) accompagné par les instruments à corde, qui se termine par la pensée immémoriale de l'union symbolique «Dieu en moi». Dans l'air du soprano (N° 4) solennellement accompagnée par trois hautbois, Bach renonce souvent à la basse continue dans l'utilisation des voix chantées – un signe que l'âme se dégage de l'élément terrestre. Ce contexte rappelle l'aria «Mon Sauveur souhaite périr d'amour» dans la Passion selon Saint Mathieu BWV 244 (Phrase 49, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74). Dans cet enregistrement, le choral final, normalement sans texte, est chanté en empruntant les paroles de la 6^{ème} strophe du cantique «À mon Dieu bien-aimé» (Lübeck avant 1603), selon l'idée de Werner Neumann.

Des chants de joie célèbrent la victoire BWV 149

Création: vers le 29 septembre 1729 (ou 1728 ?)

Destination: Saint Michel

Texte: Picander 1728. 1^{er} mouvement: psaume 118, 15-16. 7^{ème} mouvement: 3^{ème} strophe du cantique «Oh Seigneur, je t'aime de tout mon cœur» de Martin Schalling (1569)

Éditions complètes: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Parmi les cantates que Bach a composées pour la fête de l'archange Saint Michel, qui jouait encore un rôle très important au 18^{ème} siècle, trois ont été conservées: Le présente Cantate (BWV 149) «Seigneur Dieu, nous te louons tous» BWV 130 (vol. 41) et «Un conflit s'enflamma» BWV 19 (vol. 6, pour la fête en soi, cf. les textes d'introduction). Vient s'y ajouter le fragment «A présent le salut et la puissance» BWV 50 (vol. 17). Pour deux de ces cantates Bach a utilisé un texte de Picander, à savoir la BWV 19 et la présente. Ici, la similitude des motifs est évidente, notamment le rôle de l'ange en tant que médiateur entre Dieu et l'homme, plutôt peu courant dans la pensée reformatrice. Dans le choral final de cette cantate, en quelque sorte conséquence de la lutte victorieuse contre Satan, les anges sont priés de porter l'âme au ciel – tout comme à la fin de la Passion selon Saint Jean (BWV 245, vol. 75). Dans la cantate BWV 19 composée antérieurement, Bach avait ajouté la mélodie de ce cantique de l'air pour ténor «Restez, vous les anges, restez près de moi» (N° 5), une sorte de citation instrumentale – fournissant donc ici la solution de la «devinette théologique», de la recherche du texte approprié.

Le choral d'introduction est une parodie du mouvement final de la cantate «Seule la chasse joyeuse me convient» BWV 208 (vol. 65). Bach introduit, à la place des cors, des trompettes et des timbales; le choral est commenté – conformément au texte «Joie» – par une paraphrase assouplie par un motif polyphonique, suivant la parole biblique, fondement du texte. L'air

pour basse qui suit évoque la «Force et la Puissance»; il doit son élan à un motif de grande envergure. Dans l'aria pour soprano N° 4, la croyance et la persuasion se manifestent par un rythme régulier, l'allégresse insouciance par un caractère dansant. Et Bach compose de merveilleuses images musicales sur des textes tels que «quand je dors, ils veillent» – confié aux voix basses, glissando, des instruments à archet, symboles de la protection angélique – ou «ils me portent sur leurs mains» – mouvements ascendants progressifs mais constants, ainsi que vient le confirmer la dernière ligne du récitatif suivant.

Bach confère au dernier air (N° 6) de cette cantate un caractère vivant et sautillant. Et il utilise le basson comme instrument solo – une véritable exception! Dans les deux cas, Bach s'est certainement inspiré de la pensée du texte. Une image ténébreuse de la nuit, une invitation à veiller? Il tente ceci également dans le duo des veilleurs, qui suit immédiatement, s'y essaie également, avant qu'il ne soit question de «petite chambre» dans le choral final. Ici, l'auditeur est à nouveau le témoin du grand talent dont Bach a toujours fait preuve dans le mouvement choral. D'ut majeur, la tonalité de base, sur les mots «A l'heure suprême» (pour le ténor et la basse) il évolue vers le fa dièse – le «Diabolus in musica». Dans les deux voix évoquées, le «tourment et la peine» provoquant un mouvement, parvenant à leur apogée dans le «Diabolus» avec un intervalle excessif: «Resuscite-moi de la mort» trouve son expression dans une ligne ténor ascendante. C'est alors qu'est introduit un effet que personne n'attendait plus, mais qui se justifie au point de vue de la forme et du contenu, lorsque Bach donne aux trompettes et aux timbales un léger *sfzando* au mot «éternellement» dans les deux dernières mesures.

Je me languis de toi Seigneur BWV 150

Création: vers 1708/10 (ou à une date antérieure ?)

Destination: inconnue

Texte: poète inconnu. 2ème, 4ème et 6ème mouvements: psau-
me 25, 1, 2, 5 et 15

Éditions complètes: BG 30 : 303 – NBA I/41

Cette cantate est à compter parmi les premières oeuvres que Bach a composées dans ce genre. À défaut d'un legs olographe, un doute a toujours persisté au sujet de son authenticité. Il s'agit peut-être de la toute première cantate de Bach. Elle aurait pu avoir déjà été composée à Arnstadt, où Bach était probablement obligé d'exécuter de la musique figurée (voir à ce sujet Christoph Wolff, *Le Monde des Cantates de Bach I*, p. 19 et suiv.) et pourrait tout aussi bien, ainsi que le supposait très justement Martin Petzold (Sur les traces commémoratives de Bach, Leipzig 1992, p. 135 et suiv.) avoir été à nouveau exécutée à Mühlhausen le 19 avril 1708, le troisième dimanche après Pâques.

Ainsi que la plupart des premières cantates de Bach, cette oeuvre débute aussi avec un prélude symphonique, dans laquelle sont présentés les instruments (deux violons, pas de viole, un basson comme instrument à vent) ainsi que le matériel musical et l'émotion centrale du choral qui suit. Celle-ci s'exprime principalement dans le «passus duriusculus», une ligne chromatique descendante qui, précédée d'un saut à l'octave supérieure, révèle la pensée du texte. Pour les autres passages de texte, Bach a trouvé des motifs différents, ce mouvement conserve donc la légèreté typique des premières cantates de Bach. L'air suivant, pour soprano (N° 3), est accompagné par les instruments à archet; pour les mots «se déchainent la détresse, les tempêtes et autres épreuves», Bach trouve des effets remarquables. Finalement, lorsque les instruments à archet reprennent leur ritournelle, se profile un *Da Capo*, la forme fondamentale de l'air baroque.

Le choral suivant (N° 4) suit à nouveau l'exemple de la composition par passages consécutifs. La ligne ascendante du début («Guide-moi dans ta vérité») partant d'une voix de basse et atteignant son point culminant dans les violons, ainsi que des notes soutenues («j'espère») viennent souligner le texte. Dans le choral suivant, une basse continue animée parvient à imiter les vents devant lesquels fléchissent les cèdres; à la fin, comme un écho, le basson reste seul. La forme du prélude et de la fugue (les nombreuses répétitions de notes et les sauts d'octave accentuent la notion de «continuité») encadre le choral consécutif, avant que la cantate ne s'achève à la manière d'une chaconne, une variation sur basse continue; C'est du thème de cette chaconne que s'est inspiré Johannes Brahms, grand admirateur de Bach, pour le final de sa quatrième symphonie.

*

Ô doux réconfort, Jésus arrive BWV 151

Création: vers le 27 décembre 1725

Destination: 3ème jour de Noël

Texte: Georg Christian Lehms 1711. 5ème mouvement: 8ème strophe du cantique «Louez Dieu, vous les chrétiens» de Nikolaus Herman (1560)

Éditions complètes: BG 32: 3 – NBA I/3

La sobriété de la distribution et du registre instrumental de cette cantate tient compte du fait que, même à Leipzig, si abondamment choyée dans le domaine de la musique sacrée, on se contentait d'oeuvres plus modestes pour le 3ème jour de Noël; ce qui surprend, c'est qu'à notre époque, malgré les considérations de pratique d'exécution moderne, le mouvement d'introduction de cette cantate est encore utilisé pour allonger l'exécution des trois premières parties de l'oratorio de Noël BWV 248 et sollicite ainsi le soprano solo dont les apparitions seraient plutôt rares.

Il n'est, par contre, pas question d'une composition médiocre de Bach. «Ô doux réconfort», la pensée introductrice, s'exprime dans la voix solo de la flûte vivement colorée et dans le caractère paisible et posé du *molto adagio* auquel s'oppose, au coeur de la partition, la joie vivante et riche en coloratur du *vivace*. Dans le second air (N° 3) de cette cantate l'autre instrument solo, le hautbois d'amour, conduit la ligne mélodique de rigueur, assujettie à celle des cordes. Les violons et les violes se taisent dès que la voix alto s'y joint. On pourrait presque penser que Bach voulait symboliser le contraste évoqué dans le texte «pauvreté-richesse» en limitant l'ampleur. Cette concentration du message de la fête de Noël chrétienne accordée au choral final, en même temps que l'attente du paradis, une perspective supplémentaire, empreinte d'espoir.

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 300^{ème} 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 relevait l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique : „Les cantates religieuses de Bach ... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...“. C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'aujourd'hui un vœu cher à Rilling.

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments „historiques“ pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la „pratique d'exécution historique“ pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdura même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subirent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi-génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'EDITION BACH-AKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le but de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Llevar gloria al nombre del Señor BWV 148

Génesis: desconocido, quizás para el 19 de septiembre de 1723 ó para el 23 de septiembre de 1727

Destino: domingo XVII después de la fiesta de la Santísima Trinidad

Texto: estrecha relación con el poema „Alejájos, asuntos terrenales“ de Christian Friedrich Henrici (Picander) en: „Colección de pensamientos edificantes para los domingos y festivos habituales“, Leipzig 1724/25. Movimiento 1: salmo 29,2. Movimiento 6 transmitido sin texto, melodía „En mi amado Dios“, Johann Regnart 1576

Ediciones completas: BG 30: 237 – NBA I/23: 255

¿Cómo habrá de santificar el hombre al sábado, ese día en el que Dios descansó de su labor según el relato bíblico de la creación? En el mundo globalizado del trabajo se pone cada vez más en tela de juicio una afirmación como la siguiente: „¿Qué santa y qué valiosa es, Altísimo, Tu Fiesta sabática!“ (movimiento 3). Desde luego, en esta cantata no se pretende dilucidar esta cuestión que podría tener una dimensión adicional de actualidad en la música de Bach. Por el contrario, el texto toma como punto de partida la cuestión de si en sábado pueden hacerse obras buenas por lo menos. El Evangelio del domingo (Lucas 14, 1-11) había relatado la disputa en torno a la curación de un hidrópico por obra de Jesús en un sábado. El verdadero descanso es la inmersión del ser humano únicamente en Dios. Esta es la conclusión a la que llega el texto.

No está garantizado el origen ni la procedencia de este texto, y por eso únicamente permite enunciar suposiciones alternativas sobre el origen de esta cantata. Llamen la atención las semejanzas con el poema de Picander citado más arriba, que se publicó en 1725. Si el texto de la cantata consistía en una versión anterior u original del poema, habrá que atribuir la cantata al pri-

mer curso de Bach en Leipzig; si Picander reformó posteriormente el poema en el texto de la cantata, ésta habría sido compuesta como muy pronto en 1727 ó incluso más tarde.

Sin embargo, queda muy claro que Bach toma del texto la festiva cobertura instrumental de la cantata con una trompeta y tres oboes, basándose en la imagen formulada al principio del „Señor en su hermoso santuario“. La trompeta presenta primeramente el material temático en el preámbulo del coro de entrada, continuando inmediatamente después de la primera presentación homófona del texto este conjunto de motivos, con lo cual viene a reforzar también el segundo fragmento homófono y a interpretar en las dos breves fugas corales una quinta voz adicional. En el siguiente movimiento Bach da expresión a la „alegría“ así preparada, que reina en la casa santa, así como al „Yo me doy prisa“ para ir hacia ella, y al „los alegres sonos“, sirviéndose del carácter concertante que provoca el dueto del solo de violín y el tenor.

A continuación la cantata entona unas notas místicas: en el recitativo de contralto acompañado de instrumentos de arco (nº 3) que termina con la primitiva idea del matrimonio simbólico „Dios en mí“. En el aria de soprano número 4 tan solemnemente ataviada por los tres oboes, Bach renuncia frecuentemente al bajo continuo cuando utiliza la voz cantora, lo que representa un signo del desprendimiento del alma respecto a las cosas terrenales. Recordemos en este contexto el aria „Por amor quiere morir mi Salvador“ contenida en la Pasión según san Mateo BWV 244 (movimiento 49, EDITION BACHAKADEMIE vol. 74). El coral de cierre que se nos ha transmitido sin texto se canta en esta grabación – siguiendo la propuesta de Werner Neumann – con el texto de la sexta estrofa del cántico „En mi amado Dios“ (Lübeck antes de 1603).

Se canta con alegría por la victoria BWV 149

Génesis: para el 29 de septiembre de 1729 (ó de 1728?)

Destino: fiesta de San Miguel Arcángel

Texto: Picander 1728. Movimiento 1: salmo 118, 15-16. Movimiento 7: estrofa 3 del cántico “Te amo de corazón, oh Señor” de Martin Schalling (1569)

Ediciones completas: BG 30: 263 – NBA I/30: 99

Se han conservado tres cantatas que Bach compuso para la festividad – todavía importante en el siglo XVIII – de San Miguel Arcángel: La presente cantata (BWV 149) “Señor Dios, a Ti todos te alabamos” BWV 130 (vol. 41) y “Tuvo lugar una lucha” BWV 19 (vol. 6; sobre la festividad en sí misma remitimos a los correspondientes textos introductorios). A ello se añade el fragmento “Son ahora la salvación y la fuerza” BWV 50 (vol. 17). Para dos de estas cantatas recurrió Bach a un texto de Picander, a saber: para la que nos ocupa y para la BWV 19. Aquí es inconfundible la similitud de los motivos, especialmente el papel de los ángeles como mediadores entre Dios y los hombres (que por lo demás no ocupa un puesto central en el pensamiento de la Reforma). En el coral final de esta cantata y como consecuencia inmediata de su victoriosa lucha contra Satán se suplica a los ángeles que lleven el alma al cielo... como se hace al final de la Pasión según San Juan (BWV 245, vol. 75). En la cantata previamente compuesta, BWV 19, Bach añadió como cita instrumental la melodía de este cántico al aria de tenor “Quedáos, ángeles, quedáos conmigo” (nº 5), con lo que aporta la solución del “misterio teológico” de la búsqueda del texto adecuado.

El coro de entrada es una parodia del movimiento final de la cantata de caza BWV 208 (vol. 65). Bach sustituye las trompas por trompetas y tímboles; el movimiento coral se amplifica melismáticamente como corresponde al texto – “alegría” – asignándose a las palabras bíblicas como base textual dándole un atractivo polifónico. En la subsiguiente aria para bajo se habla

del “la fuerza y poder”; este aria se ve impulsada por el correspondiente conjunto de motivos a punto de aplicación. En el aria de soprano número 4 se manifiestan la fe y el convencimiento en el ritmo firme, mientras que el júbilo desenfado lo hace con un cierto carácter de danza. Y Bach encuentra grandiosas figuras musicales que colocar a textos como “cuando duermo vigilar”, aportando una profunda conducción de las voces, una exaltación de los instrumentos de arco como símbolo de la protección angelical... o el que dice “De la mano me llevan” aplicando un movimiento ascendente paulatino pero ininterrumpido, tal como aparece en trazos más reforzados en el verso final del recitativo siguiente.

Al aria número 6, última de esta cantata, imprime Bach un carácter exultante y animado utilizando el fagot como instrumento para solo, circunstancia que constituye una auténtica rareza. Ambas cosas deben ser en Bach consecuencias derivadas del texto. Una imagen oscurecida de la noche, tal vez la exigencia de mantenerse en vigilia: esto es lo que intenta a su vez el dueto íntimamente relacionado con la idea de los guardianes, antes de mencionarse en el coral final el “dormitorio”. Aquí vuelve a ser el oyente testigo del arte bachiano del movimiento coral. La tónica en do mayor experimenta un cambio ante las palabras “al final de los dios” (en el tenor y en el bajo) para pasar a fa sostenido – al “Diabolus in musica”. “Tormentos y penas” vienen a desencadenar en las dos voces citadas un movimiento que culmina en el “Diabolus” a una distancia exagerada. “de la muerte resucita me” halla su expresión en una línea ascendente de tenor. Por último se produce un efecto ya apenas esperable pero que tenía su fundamento en el fondo y en la forma, cuando Bach hace que las trompetas y los tímboles de los dos últimos compases enfaticen con un toque muy marcado la expresión “eternamente”.

*

De Ti, Señor, tengo añoranza BWV 150

Génesis: hacia 1708/10 (ó tal vez antes)

Destino: desconocido

Texto: poeta desconocido. Movimientos 2, 4 y 6: salmo 25, 1, 2, 5 y 15

Ediciones completas: BG 30: 303 – NBA I/41

Esta cantata se cuenta entre las obras tempranas de Bach dentro de este género. La ausencia de tradición escrita ha dado pábulo reiteradamente a ciertas dudas sobre su autenticidad. Tal vez nos encontremos incluso ante la primera de todas las cantatas de Bach. Hasta podría tener su origen en Arnstadt, donde al parecer Bach estaba obligado a componer también música figurativa (cfr. a este respecto Christoph Wolff, El mundo de las cantatas de Bach I, pág. 19 ss), y así mismo podría haberse interpretado otra vez – tal como plausiblemente sospecha Martin Petzoldt (A la búsqueda de los lugares de Bach, Leipzig 1992, pág. 135 ss.) – en el domingo Jubilate, 19 de abril de 1708, en Mühlhausen.

Igual que la mayoría de las primeras cantatas de Bach, también esta pieza comienza con una sinfonía instrumental en la que se presenta el instrumental (dos violines, ninguna viola y un fagot como instrumentos de aire) y el material musical junto con el afecto básico del movimiento coral siguiente. Este instrumental se manifiesta ante todo en el “passus duriusculus”, una línea cromáticamente descendente que junto a un intervalo de octava precedente expresa la idea contenida en el texto. Para los pasajes siguientes del mismo encuentra Bach otros motivos, de modo que este movimiento exhibe el típico fraccionamiento de las primeras cantatas de Bach. La siguiente aria de soprano (nº 3) va acompañada de instrumentos de arco; para las palabras “furia, de la tormenta de mi cruz y otras pruebas” encuentra Bach figuras alegóricas. A la indicación de un *Da Capo*, la forma básica del aria barroca, se llega al final con la recuperación

del ritornello de instrumentos de arco.

El siguiente movimiento coral (nº 4) vuelve a seguir el modelo de la composición seriada consecutivamente tramo a tramo. Acentúan el texto tanto la línea ascendente que parte del bajo y culmina en los violines al comienzo (“Guíame en tu verdad”), así como las notas de larga duración “espero”. Un enérgico bajo de continuo puede venir a representar en el siguiente movimiento coral los vínculos ante los que se sienten incómodos los cedros; como un eco se mantiene al final el fagot en solitario. La forma de preludio y fuga (¿sirven de apoyo las numerosas reiteraciones tonales y los intervalos de octava al concepto “permanentemente”?) envuelve al movimiento coral siguiente antes de que la cantata finalice en forma de Ciacona o movimiento de variación sobre el bajo que se mantiene inalterado; el tema de esta chacona sirve de base para el final de la cuarta sinfonía del gran admirador de Bach que fue Johannes Brahms.

*

Dulce consuelo, llega mi Jesús BWV 151

Génesis: para el 27 de diciembre de 1725

Destino: tercera jornada de Navidad

Texto: de Georg Christian Lehmann 1711. Movimiento 5: estrofa octava del cántico "Alabad a Dios, cristianos, todos a una" de Nikolaus Herman (1560).

Ediciones completas: BG 32: 3 – NBA I/3

La poca extensión y la escasa cobertura de esta cantata confirman el hecho de que el tercer día de Navidad pudieran cumplirse los objetivos utilizando unos medios bien modestos, incluso en aquella ciudad de Leipzig tan profusamente equipada en cuanto a música sacra se refiere; por curioso que parezca, el movimiento de entrada de esta cantata se ha servido, hasta en nuestros días, de consideraciones prácticas acerca de su interpretación, contribuyendo así a prolongar las consideraciones de las tres primeras partes del Oratorio de Navidad BWV 248 y a dar cobertura al solo de soprano que tan pocas veces hace su aparición.

Pero esto no significa que podamos hablar de un menor rendimiento de Bach como compositor. "Dulce consuelo", que es la idea introductoria, halla su expresión en la voz de solo de flauta ricamente engalanada, y en el carácter tranquilo y reposado del *molto adagio* con el que contrasta la jubilosa alegría tan abundante en cromatismo, de la pieza central *vivace*. El otro solo instrumental, el oboe d'amore, nos introduce en la segunda aria (nº 3) de esta cantata ante la voz instrumental obligada y formada junto con los instrumentos de arco. Al añadirse la voz de contralto, callan los violines y las violas. Podríamos pensar que Bach pretendía representar mediante la limitación de la plenitud, el antagonismo riqueza-pobreza a que alude el texto. A esta concentración del mensaje de las cristianas fiestas de Navidad imprime el coral final una perspectiva adicional cargada de esperanza con la mirada puesta en el Paraíso.

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 (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirige su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: "las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrcos 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 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.



Helmuth Rilling