



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 152 - 155

*Tritt auf die Glaubensbahn / Schau, lieber Gott, wie meine Feind /
Mein liebster Jesus ist verloren / Mein Gott, wie lang, ach lange*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

BWV 152: Südwest-Tonstudio, Stuttgart. BWV 153, 154: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg. BWV 155: Sonopress Tontechnik, Gütersloh

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

Richard Hauck (BWV 152-155), Wolfram Wehnert (BWV 155)

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

Gedächtniskirche Stuttgart

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

BWV 152: März/April 1976. BWV 153,154: September 1978. BWV 155: Februar 1971

Einführungstext und Redaktion/Programme notes and editor/Texte de présentation et rédaction/

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Dr. Miguel Carazo & Association

Traduction française: Dr. Miguel Carazo & Association

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

© 1971/76/78 by Hänssler Verlag, Germany

© 2000 by Hänssler Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152 (18'45)

Walk on the road of faith • Engage-toi sur la voie de la foi • Emprise el camino de la fe

Arleen Augér - soprano • Wolfgang Schöne - basso • Hartmut Strebel - Flauto dolce • Günther Passin - Oboe • Adelheid Souchay - Viola d'amore • Alfred Lessing - Viola da Gamba • Friedemann Schulz - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Martha Schuster - Cembalo

Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153 (15'01)

Behold, dear God, how all my foes • Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis • Mira, amado Dios, cómo mis enemigos

Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154 (15'49)

My precious Jesus now hath vanished • Mon Jésus bien-aimé est perdu • Mi amado Jesús se ha perdido

Ann Murray - alto • Aldo Baldin - tenore • Walter Heldwein - basso • Allan Vogel - Oboe • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe, Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Klaus-Peter Hahn - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Mein Gott, wie lang, ach lange BWV 155 (13'03)

My God, how long, how long then • Mon Dieu, combien de temps encore • Mi Dios cuánto tiempo, cuánto

Ingeborg Reichelt - soprano • Norma Lerer - alto • Friedreich Melzer - tenore • Hanns-Friedrich Kunz - basso • Hans Mantels - Fagotto • Hannelore Michel - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ 18:45

No. 1	Sinfonia		1	3:36
	<i>Flauto dolce, Oboe, Viola d'amore, Viola da Gamba, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Aria (B):	Tritt auf die Glaubensbahn	2	3:07
	<i>Oboe, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	Der Heiland ist gesetzt	3	1:57
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (S):	Stein, der über alle Schätze	4	3:58
	<i>Flauto dolce, Viola d'amore, Violoncello, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (S, B):	Es ärgre sich die kluge Welt	5	1:30
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Duetto:	Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?	6	4:37
	<i>Flauto dolce, Oboe, Viola d'amore, Viola da Gamba, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			

BWV 153 „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“

15:01

No. 1	Choral:	Schau, lieber Gott, wie meine Feind	7	0:57
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	Mein liebster Gott, ach laß dich doch erbarmen	8	0:43
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Arioso (B):	Fürchte dich nicht, ich bin mit dir	9	2:00
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (T):	Du sprichst zwar, lieber Gott	10	1:42
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Choral:	Und ob gleich alle Teufel	11	1:03
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Aria (T):	Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter	12	2:33
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 7	Recitativo (B):	Getrost! mein Herz	13	1:51
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 8	Aria (A):	Soll ich meinen Lebenslauf	14	2:26
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 9	Choral:	Drum will ich, weil ich lebe noch	15	1:46
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 154 „Mein liebster Jesus ist verloren“

15:49

No. 1	Aria (T):	Mein liebster Jesus ist verloren	16	1:59
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Wo treff ich meinen Jesum an	17	0:41
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Choral:	Jesu, mein Hort und Erretter	18	1:02
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (A):	Jesu, laß dich finden	19	3:31
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II+ Viola unisono</i>			
No. 5	Arioso (B):	Wisset ihr nicht, daß ich sein muß	20	1:37
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Recitativo (T):	Dies ist die Stimme meines Freundes	21	2:17
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	Aria (Duetto A, T):	Wohl mir, Jesus ist gefunden	22	3:44
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 8	Choral:	Meinen Jesum laß ich nicht	23	0:58
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

BWV 155 „Mein Gott, wie lang, ach lange“

13:03

No. 1	Recitativo:	Mein Gott, wie lang, ach lange?	24	2:01
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 2	Aria (Duetto A, T):	Du mußt glauben, du mußt hoffen	25	4:35
	<i>Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (B):	So sei, o Seele! sei zufrieden!	26	2:27
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (S):	Wirf, mein Herze, wirf dich noch	27	2:58
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Choral:	Ob sichs anließ, als wollt er nicht	28	1:02
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			

Total Time BWV 152-155

62:23

1. Sinfonia**2. Aria**

Tritt auf die Glaubensbahn!
 Gott hat den Stein geleet,
 Der Zion hält und trägt,
 Mensch! Stoße dich nicht dran!
 Tritt auf die Glaubensbahn!

3. Recitativo

Der Heiland ist gesetzt
 In Israel zum Fall und Auferstehen!
 Der edle Stein ist sonder Schuld,
 Wenn sich die böse Welt
 So hart an ihm verletz,
 Ja, über ihn zur Hölle fällt,
 Weil sie boshaftig an ihn rennet
 Und Gottes Huld und Gnade nicht erkennt!
 Doch selig ist
 Ein auserwählter Christ,
 Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget,
 Weil er dadurch Heil und Erlösung findet.

4. Aria

Stein, der über alle Schätze,
 Hilf, daß ich zu aller Zeit
 Durch den Glauben auf dich setze
 Meinen Grund der Seligkeit
 Und mich nicht an dir verletze,
 Stein, der über alle Schätze!

1. Sinfonia**2. Aria**

Walk on the road of faith,
 God hath the stone established
 Which holds and beats up Zion;
 Man, stumble not thereon!
 Walk on the road of faith!

3. Recitativo

The Savior is in charge
 In Israel o'er fall and resurrection.
 The noble stone doth bear no fault
 When'er the wicked world
 So hard on it is dashed,
 Yea, over it to hell doth fall,
 For it with spite into it runneth
 And God's own grace and mercy won't acknowledge!
 But blessed is
 The chosen man of Christ,
 Who on this cornerstone his faith's foundation layeth,
 For he thereby health and redemption findeth.

4. Aria

Stone surpassing ev'ry treasure,
 Help that I may for all time,
 Through my faith, upon thee stablish
 My foudation for true grace
 And may not on thee be wounded,
 Stone surpassing ev'ry treasure!

1**1. Sinfonie****2****2. Air**

Engage-toi sur la voie de la foi
 Dieu a posé la pierre
 Qui tient et porte Sion,
 Homme, ne t'y heurte pas!
 Engage-toi sur la voie de la foi

3**3. Récitatif**

Le Sauveur est condamné
 À tomber et à ressusciter en Israël.
 La noble pierre n'en porte pas de faute
 Si le monde méchant
 Se blesse si douloureusement à elle
 Oui, tombe dans l'enfer par elle
 Car il se jette sur elle avec méchanceté
 Et la faveur de Dieu et la grâce ne connaît pas!
 Bienheureux est pourtant
 Un chrétien élu
 Qui fonde sa foi sur cette pierre d'angle,
 Car il trouvera ainsi le salut et la rédemption.

4**4. Aria**

Ô pierre, plus précieuse que tous les trésors,
 Aide-moi qu'en tout temps
 Je mise sur toi ma foi,
 Le fondement de ma félicité
 Et que je ne me blesse pas contre toi
 Ô pierre, plus précieuse que tous les trésors!

1. Sinfonía**2. Aria**

Emprende el camino de la fe,
 Dios ha colocado la piedra.
 Que a Sión sostiene y mantiene.
 ¡Hombre, no tropieces con ella!
 ¡Emprende el camino de la fe!

3. Recitativo

El Salvador fue puesto en Israel
 Para su caída y resurrección.
 ¡La noble piedra no es culpable
 Si el mundo malvado
 Se hiera tan duramente con ella,
 Y hasta cae en el infierno,
 Porque malignamente la atropella,
 Sin reconocer la misericordia y la gracia de Dios!
 Pero bienaventurado
 Aquel cristiano elegido,
 Que fundamenta su fe en esta piedra angular,
 Pues así encuentra redención y salvación.

4. Aria

¡Piedra, superior a todos los tesoros,
 Ayúdame a que en todo momento,
 Por medio de la fe, deposite en ti
 El fundamento de mi bienaventuranza
 Y no me lastime contigo!
 ¡Piedra, superior a todos los tesoros!

5. Recitativo

Es ärgre sich die kluge Welt,
 Daß Gottes Sohn
 Verläßt den hohen Ehrenthron,
 Daß er in Fleisch und Blut sich kleidet
 Und in der Menschheit leidet.
 Die größte Weisheit dieser Erden
 Muß vor den Höchsten Rat
 Zur größten Torheit werden!
 Was Gott beschlossen hat,
 Kann die Vernunft doch nicht ergründen;
 Die blinde Leiterin verführt die geistlich Blinden.

6. Duetto

Seele
 Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?
 Jesus
 Du mußt dich verleugnen und alles verlassen!
 Seele
 Wie soll ich erkennen das ewige Licht?
 Jesus
 Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!
 Seele
 Komm! lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!
 Jesus
 Komm, Seele! durch Leiden zur Freude zu gehen!

Seele
 Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!
 Jesus
 Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach!

5. Recitative

Now angry is the clever world
 That God's own Son
 Hath left his lofty throne of praise,
 Hath self in flesh and blood appareled,
 And as a mortal suffers.
 The greatest wisdom of this earth must
 Before the will of God
 The greatest folly seem now.
 For what God hath decreed
 Can merest reason never fathom;
 That blind seductress misleads the blind in spirit.

6. Duet

Soul
 How shall I, O lover of souls, now embrace thee?
 Jesus
 Thou must all abandon and thyself deny thee!
 Soul
 How shall I perceive then the eternal light?
 Jesus
 Perceive me with faith and yield not unto spite!
 Soul
 Come, teach me, O Savior, of earth to be scornful!
 Jesus
 Come, spirit, through sadness to gladness walk joyful!

Soul
 Ah, draw me, Belovèd, I'll follow thee hence!
 Jesus
 I'll give thee the crown midst grief and offense!

5

5. Récitatif

Lés têtes fortes de ce monde s'irritent
 Devant le fait que le Fils de Dieu
 Quitte le trône de gloire suprême
 Pour se faire chair et sang
 Et souffrir avec les hommes.
 La plus grande sagesse de cette terre
 Doit paraître devant le Conseil suprême
 La plus grande folie.
 Ce que Dieu a décrété
 La raison ne saurait sonder ;
 C'est une aveugle qui conduit les esprits aveugles.

6

6. Duo

Âme
 Comment puis-je t'éteindre, bien-aimé des âmes?
 Jésus
 Tu dois te renier et tout quitter!
 Âme
 Comment reconnaitrai-je la lumière éternelle?
 Jésus
 Reconnais-moi par ta foi et ne t'irrite pas!
 Âme
 Viens, apprend-moi, Sauveur, à mépriser le monde!
 Jésus
 Viens, âme, apprend à accéder à la joie
 par la souffrance!
 Âme
 Ah! entraîne-moi, bien-aimé, et je te suivrai!
 Jésus
 Je t'offrirai la couronne après l'affliction et
 l'humiliation.

5. Recitativo

Se fastidia el sabio mundo,
 Porque el Hijo de Dios
 Abandona el alto sitio,
 Se reviste de carne y sangre
 Y sufre en su humanidad.
 La mayor sabiduría de este mundo,
 Ante la voluntad del Altísimo,
 Debe convertirse en la mayor ignorancia.
 Lo que Dios ha dispuesto,
 No podrá la razón sondear;
 Cual guía ciega seduce a los ciegos de espíritu.

6. Duetto

Alma
 ¿Como he de abrazarte, amado de las almas?
 Jesús
 ¡Deberás renegar de ti y abandonar todo!
 Alma
 ¿Cómo reconoceré la luz eterna?
 Jesús
 ¡Reconóceme con fe y no te descorazonas!
 Alma
 ¡Ven, enséñame mi Salvador, a despreciar lo terrenal!
 Jesús
 ¡Ven, alma a través del sufrimiento, llegarás
 a la alegría!
 Alma
 ¡Oh amado, condúceme, así podré seguirte!
 Jesús
 ¡Te otorgaré la corona tras la congoja y
 la infamia!

BWV 153

1. Choral

Schau, lieber Gott, wie meine Feind,
Damit ich stets muß kämpfen,
So listig und so mächtig seind,
Daß sie mich leichtlich dämpfen!
Herr, wo mich deine Gnad nicht hält,
So kann der Teufel, Fleisch und Welt
Mich leicht in Unglück stürzen.

2. Recitativo

Mein liebster Gott, ach laß dich doch erbarmen,
Ach hilf doch, hilf mir Armen!
Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen,
Und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit

In kurzer Zeit
Den Garau völlig machen.

3. Arioso

*Fürchte dich nicht, ich bin mit dir. Weiche nicht, ich
bin dein Gott; ich stärke dich, ich helfe dir auch
durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.*

4. Recitativo

Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
Mir einen Trost in meinem Leiden zu.
Ach, aber meine Plage
Vergrößert sich von Tag zu Tage,

1. Chorale

Behold, dear God, how all my foes,
With whom I e'er must battle,
So cunning and so mighty are
That they with ease subdue me!
Lord, if thy grace sustain me not,
Then can the devil, flesh and world
With ease to ruin bring me.

2. Recitativo

My dearest God, ah, grant me yet thy mercy,
Ah, help me, help this wretch now!
I dwell here now midst very lions and midst serpents,
And they desire for me through rage and cruelty

With no delay
My finish to accomplish.

3. Arioso

*Fear have thou none, I am with thee. Waver not, I
am thy God; I strengthen thee, I also help thee
through this the right hand of mine own righteousness.*

4. Rectative

Thou dost assure, O God, unto my soul's repose,
Encouragement when I in sorrow lie.
Ah, yet is all my torment
From day to day now ever larger,

7

1. Choral

Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis
Afin que je ne cesse de combattre,
Sont si rusés et si puissants
Qu'ils ont facilement raison de moi!
Seigneur, si ta grâce ne me soutient pas,
Le diable, la chair et le monde
Auront la part facile et causeront ma perte.

8

2. Récitatif

Mon Dieu bien-aimé, aies donc pitié de moi,
Ah, aide-moi, aide-moi, pauvre créature!
Je vis au milieu de lions et de dragons
Et ceux-ci veulent me donner dans leur fureur
et leur férocité
En un tour de main
Le coup de grâce.

9

3. Arioso

*Ne crains rien, je suis auprès de toi. Ne recule pas, je suis ton
Dieu; je suis ta force, je te soutiendrai aussi de ma main droite,
main de justice.*

10

4. Récitatif

Certes, tu parles, Dieu bien-aimé, pour apaiser mon âme,
M'apporte réconfort dans ma douleur.
Mais hélas mon tourment
Grandit de jour en jour,

1. Coral

¡Mira, amado Dios, cómo mis enemigos
- Pues que constantemente lucho -
Son tan astutos y poderosos
Que fácilmente me confunden!
Señor, si Tu gracia no me asiste
El diablo, la carne y el mundo
Pronto a la desdicha arrastrarme pueden.

2. Recitativo

¡Mi amado Dios, apiádate,
Ay, ayúdame, ayúdame, miserable de mí!
Aquí no vivo sino entre leones y dragones
Que con ira y maldad quieren

En poco tiempo
Conmigo acabar.

3. Arioso

*No temas, que contigo estoy. No cedas, yo soy tu Dios;
yo te fortalezo, yo te ayudo también con la mano
derecha de mi Justicia.*

4. Recitativo

Tú me hablas, amado Dios, para la paz de mi alma,
Para mi consuelo en el sufrimiento.
¡Ay, mas mis miserias
De día en día aumentan,

Denn meiner Feinde sind so viel,
 Mein Leben ist ihr Ziel,
 Ihr Bogen wird auf mich gespannt,
 Sie richten ihre Pfeile zum Verderben,
 Ich soll von ihren Händen sterben;
 Gott! meine Not ist dir bekannt,
 Die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle;
 Hilf, Helfer, hilf! errette meine Seele!

5. Choral

Und ob gleich alle Teufel
 Dir wollten widerstehn,
 So wird doch ohne Zweifel
 Gott nicht zurücke gehn;
 Was er ihm fürgenommen
 Und was er haben will,
 Das muß doch endlich kommen
 Zu seinem Zweck und Ziel.

6. Aria

Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,
 Wallt, ihr Fluten, auf mich los!
 Schlagt, ihr Unglücksflammen,
 Über mich zusammen,
 Stört, ihr Feinde, meine Ruh,
 Spricht mir doch Gott tröstlich zu:
 Ich bin dein Hort und Erretter.

7. Recitativo

Getrost! mein Herz,
 Erdulde deinen Schmerz,

For of my foes the toll is great,
 My life is now their aim,
 Their bows are now for me strung tight,
 They aim now all their shafts for my destruction,
 I shall at their own hands soon perish;
 God! My distress is known to thee,
 And all the world is now my den of torture,
 Help, Helper, help! Deliver now my spirit!

5. Chorale

And though now all the devils
 Desire to stand against thee,
 Yet shall there be no question
 That God would e'er retreat;
 What he hath undertaken
 And what'er he desires,
 This must at length be finished
 To his intent and aim.

6. Aria

Storm thee, storm, afflictions' tempests,
 Rush, ye waters, down on me!
 Strike, misfortune's fires,
 Fall on me together;
 Foes, disturb ye my repose,
 If to me God this assure:
 I am thy shield and Redeemer.

7. Recitativo

Bear up, my heart,
 Endure yet all thy pain,

Car mes ennemis sont si nombreux,
 Ma vie est leur cible
 Leur arc est tendu et me vise,
 Ils dirigent leurs flèches sur moi pour me tuer,
 Je suis condamné à mourir de leurs mains;
 Dieu ! tu connais ma détresse,
 Le monde entier est devenu un enfer de martyre;
 Aide-moi, toi qui es secourable, aide-moi, sauve mon âme!

5. Choral

Et même si tous les diables
 Voudraient te résister,
 Dieu, sans aucun doute,
 Ne reculera pas;
 Ce qu'il s'est proposé de faire
 Et ce qu'il veut avoir
 Doit enfin arriver
 À son but et à ses fins.

6. Air

Déchaînez-vous, tempêtes, déchaînez-vous,
 Déferlez sur moi, flots d'affliction!
 Battez, flammes du malheur!
 Et submergez-moi,
 Ennemis, troublez mon repos,
 Et pourtant Dieu me réconforte et me dit:
 Je suis ton refuge et ton Sauveur.

7. Récitatif

Aie confiance, mon âme!
 Supporte ta douleur,

Pues tantos son mis enemigos
 Que a mi vida apuntan
 Con el arco tenso
 Y sus flechas me arrojan para perderme
 De modo que me matarán.
 ¡Dios, mi necesidad conoces,
 El mundo entero me es un infierno de martirios,
 ¡Auxilia mi auxiliador, auxíliame! ¡Salva mi alma!

5. Coral

Y por más que todos los diablos
 Quieran oponérsete
 Sin duda alguna
 Dios no te abandonará;
 Cuanto El se propone
 Y su voluntad es
 Al fin sucederá
 Según Su propósito y meta.

6. Aria

¡Precipitaos, precipitaos tiempos tormentosos,
 Batiros, raudales, contra mí!
 Golpeadme
 Llamas de la adversidad,
 Turbad, enemigos, mi paz,
 Que Dios para consuelo me dice:
 Tu muralla y Salvador soy.

7. Recitativo

¡Consuélate! Corazón mío,
 ¡Tu dolor resignado sufre,

Laß dich dein Kreuz nicht unterdrücken!
 Gott wird dich schon
 Zu rechter Zeit erquickern;
 Muß doch sein lieber Sohn,
 Dein Jesus, in noch zarten Jahren
 Viel größere Not erfahren,
 Da ihm der Wütherich Herodes
 Die äußerste Gefahr des Todes
 Mit mörderischen Fäusten droht!
 Kaum kömmt er auf die Erden,
 So muß er schon ein Flüchtling werden!
 Wohlan, mit Jesu tröste dich
 Und glaube festiglich:
 Denjenigen, die hier mit Christo leiden,
 Will er das Himmelreich bescheiden.

8. Aria

Soll ich meinen Lebenslauf
 Unter Kreuz und Trübsal führen,
 Hört es doch im Himmel auf.
 Da ist lauter Jubilieren,
 Dasselben verwechselt mein Jesus das Leiden
 Mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden.

9. Choral

Drum will ich, weil ich lebe noch,
 Das Kreuz dir fröhlich tragen nach;
 Mein Gott, mach mich darzu bereit,
 Es dient zum Besten allezeit!

Hilf mir mein Sach recht greifen an,
 Daß ich mein' Lauf vollenden kann,
 Hilf mir auch zwingen Fleisch und Blut,
 Für Sünd und Schanden mich behüt!

And let thy cross not ever crush thee;
 God will full soon
 In his good time refresh thee;
 Remember how his Son,
 Thy Jesus, while his year were tender,
 Much greater woe did suffer,
 When him the raging tyrant Herod
 The gravest state of deathly peril
 With murder-dealing fists did cause!
 He scarce was come to earth then
 When he was forced to flee for safety!
 So come, with Jesus comfort take
 And hold to this with faith:
 To ev'ryone who here with Christ shall suffer
 Shall he his paradise apportion.

8. Aria

Though I must my life's full course
 Run neath cross and sorrow's burden,
 Yet it shall in heaven end.
 There is nought but jubilation,
 And there, too, shall Jesus transform all my sadness
 To happiest pleasure, to unceasing gladness.

9. Choral

Thus will I, while I yet have life,
 The cross with gladness bear to thee;
 My God, make me for it prepared,
 The cross will serve me all my years!

Help me my life to meet forthright,
 That I my course may run complete,
 Help me to master flesh and blood,
 From sin and scandal keep me free!

14

Ne te laisse pas écraser par ta croix!
 Dieu saura te réconforter
 En temps voulu;
 Son cher Fils,
 Ton Jésus, encore à l'âge tendre,
 A dû souffrir une bien plus grande détresse,
 Car Hérode, ce tyran sanguinaire,
 Menaçait de ses poings meurtriers
 Et l'exposait aux plus graves dangers de mort!
 À peine était-il venu au monde,
 Il était devenu un fugitif!
 Allons, console-toi avec Jésus
 Et crois de toute ta foi:
 À ceux qui souffrent avec le Christ,
 Il offrira le royaume en partage.

8. Aria

Si ma vie se passe
 Sous la croix et dans l'affliction,
 Tout se terminera au ciel.
 Là tout n'est qu'allégresse,
 Car Jésus y échangera la souffrance
 Contre la félicité, contre les joies célestes.

15

9. Choral

C'est pourquoi je veux puisque je vis encore,
 Porter comme toi la croix dans la joie;
 Mon Dieu, fais que je sois prêt,
 Ceci est toujours pour le meilleur!

Aide-moi à prendre la bonne voie
 Afin que je puisse terminer ma course,
 Aide-moi aussi à vaincre la chair et le sang,
 Protège-moi contre le péché et l'ignominie!

No debes que tu cruz del todo te oprima!
 Dios en el tiempo justo
 Te consolará;
 Su amado Hijo,
 Tu Jesús, aún de joven edad
 Mayor calamidad hubo de soportar,
 ¡Pues que a El el iracundo de Herodes
 A la extrema opresión de la muerte
 Con asesino gesto de su puño condenó!
 ¡Apenas a la tierra llegado
 Ya hubo de ser desterrado!
 Así pues con Jesús consuélate
 Y firmemente cree:
 A quien aquí con Cristo sufre
 El en el Reino de los Cielos contentará.

8. Aria

Si he de llevar una vida
 Bajo la cruz y la aflicción,
 Estas en el cielo concluirán.
 Allí la pura alegría es,
 Pues mi Jesús el dolor convierte
 En dicha y eterno gozo.

9. Coral

Pues que aún vivo, quiero
 Llevar la cruz siguiéndote;
 Dios mío para eso prepárame
 A la cruz siempre para bien servir.

Haz que mi deber bien cumpla,
 Que termine bien mi carrera,
 Ayúdame a disciplinar la carne y los huesos
 Y del pecado y la vergüenza protégeme.

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

BWV 154

1. Aria

Mein liebster Jesus ist verloren:

O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
O Schwert, das durch die Seele dringt,
O Donnerwort in meinen Ohren.

2. Recitativo

Wo treff ich meinen Jesum an,
Wer zeigt mir die Bahn,
Wo meiner Seele brünstiges Verlangen
Mein Heiland, hingegangen?
Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,
Als wenn ich Jesum soll verlieren.

3. Choral

Jesu, mein Hort und Erretter,
Jesu, meine Zuversicht,
Jesu, starker Schlangentreter,
Jesu, meines Lebens Licht!
Wie verlangst meinem Herzen,
Jesulein, nach dir mit Schmerzen!
Komm, ach komm, ich warte dein,
Komm, o liebstes Jesulein!

If thou my heart in faith keep pure,
I'll live and die in thee alone;
Jesus, my hope, hear my desire,
O Savior mine, bring me to thee!

1. Aria

My precious Jesus now hath vanished:

O word which me despair doth bring,
O sword which through my soul doth drive,
O thund'rous word, when mine for hearing.

2. Recitativo

Where shall I, then, my Jesus meet,
Who will show me the way
Whereon my soul's most fervent desiring,
My Savior, hath now journeyed?
No sorrow could me ever touch so deeply
Than if I were to lose my Jesus.

3. Choral

Jesus, my shield and Redeemer,
Jesus, my true confidence,
Jesus, might serpent-slayer,
Jesus, of my life the light!
How my heart now thee desireth,
Little Jesus, for thee acheth!
Come, ah come, I wait for thee,
Come, O little Jesus dear!

16

Conserve mon cœur pur dans la foi,
Je vivrai et je mourrai alors pour toi seul;
Jésus, ma consolation, entends mon appel fervent,
Ô mon Sauveur, puissé-je être auprès de toi!

1. Air

Mon Jésus bien-aimé est perdu:

Ô paroles qui me réduisent au désespoir,
Ô glaive qui me transperce l'âme,
Ô paroles de stentor à mon oreille.

17

2. Récitatif

Où rencontrerai-je mon Jésus,
Qui me montrera la voie
Sur laquelle est parti mon Sauveur,
Fervent désir de mon âme?
Nul malheur ne saurait me toucher plus vivement
Que celui de perdre Jésus.

18

3. Choral

Jésus, mon refuge et mon sauveur,
Jésus, mon espérance,
Jésus, toi qui écrites le serpent,
Jésus, la lumière de ma vie!
Mon cœur te désire,
Petit Jésus, ressentant tant de douleurs!
Viens, ah viens, je t'attends
Viens, ô petit Jésus bien-aimé!

Mantén mi corazón en la fe pura,
Que sólo a Ti viva y muera,
Jesús, consuelo mío, mi anhelo escucha,
¡Oh mi Salvador, si junto a Ti estuviera!

1. Aria

Mi amado Jesús se ha perdido:

¡Oh palabras, que me traen desesperación,
Oh espada, que atraviesa el alma,
Oh palabras que atruenan mis oídos!

2. Recitativo

¿Dónde encontraré a mi Jesús,
Quién me indicará el camino,
Que el anhelo ardiente de mi alma,
Mi Salvador, ha recorrido?
Ninguna desdicha puede conmoveme tan sensiblemente,
Como el perder a Jesús.

3. Coral

¡Jesús, mi amparo y Salvador,
Jesús, mi esperanza,
Jesús, poderoso vencedor de serpientes,
Jesús, luz de mi vida!
¡Cómo te extraña mi corazón,
Niño Jesús, con pena!
¡Ven, oh ven, te espero,
ven, oh amado Niño Jesús!

4. Aria

Jesu, laß dich finden,
 Laß doch meine Sünden
 Keine dicke Wolken sein,
 Wo du dich zum Schrecken
 Willst für mich verstecken,
 Stelle dich bald wieder ein!

5. Arioso

*Wisset ihr nicht, daß ich sein muß
 in dem, das meines Vaters ist?*

6. Recitativo

Dies ist die Stimme meines Freundes,
 Gott Lob und Dank!
 Mein Jesus, mein getreuer Hort,
 Läßt durch sein Wort
 Sich wieder tröstlich hören;
 Ich war vor Schmerzen krank,
 Der Jammer wollte mir das Mark
 In Beinen fast verzehren;
 Nun aber wird mein Glaube wieder stark,
 Nun bin ich höchst erfreut;
 Denn ich erblicke meiner Seelen Wonne,
 Den Heiland, meine Sonne,
 Der nach betrübter Trauernacht
 Durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.
 Auf, Seele, mache dich bereit!
 Du mußt zu ihm
 In seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehn;
 Da läßt er sich in seinem Wort erblicken,
 Da will er dich im Sakrament erquickern;

4. Aria

Jesus, let me find thee,
 Let now my transgressions
 Not the swelling clouds become
 Where thou, to my terror,
 Wouldst from me lie hidden;
 Soon thyself again reveal!

5. Arioso

*Know ye then not that I must be there
 where my Father's business is?*

6. Recitativo

This is the voice of my beloved,
 God praise and thanks!
 My Jesus, my devoted shield,
 Makes through his word
 Himself heard for new comfort;
 I was with grieving sick,
 My sorrow sought the very quick,
 My bones were nearly wasted;
 But now, though, will my faith again be strong,
 Now I am filled with joy;
 For I behold the glory of my spirit,
 My Savior, my true sunlight,
 Who after mourning's night of grief
 Through his bright light doth make my heart rejoice.
 Rise, spirit, get thyself prepared!
 Thou must to him
 Into his Father's house, into his temple draw;
 There he himself within his word revealeth,
 There would he in the sacrament restore thee;

19

4. Air

Jésus, laisse-moi te trouver,
 Ne laisse pas mes péchés
 Devenir de gros nuages,
 Quelque soit l'endroit où tu te caches
 Pour me faire peur,
 Reparais bien vite!

20

5. Arioso

*Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de
 mon Père?*

21

6. Récitatif

Ceci est la voix de mon ami,
 Louanges et grâces soient rendues à Dieu!
 Mon Jésus, mon refuge fidèle,
 Fait de nouveau entendre
 Sa parole consolatrice;
 Je souffrais de grandes douleurs,
 La détresse a failli me ronger
 La moelle des os;
 Mais à présent, ma foi est raffermie,
 À présent, je suis au comble de la joie;
 Car j'entrevois les délices de mon âme,
 Le Sauveur, mon soleil,
 Qui après les affres d'une nuit de deuil
 Réjouit mon cœur de son éclat.
 Allons, mon âme, prépare-toi!
 Tu dois te rendre auprès de lui,
 Dans la maison de son père, dans le temple;
 Là il se présentera à toi par sa parole,
 Là il te réconfortera par ses sacrements;

4. Aria

Jesús déjate hallar,
 No dejes que mis pecados
 Sean nubes espesas,
 Donde, para mi espanto,
 Te escondes de mí.
 ¡Muéstrate pronto otra vez!

5. Arioso

*¿No sabíais acaso, que debo estar
 en aquello que es de mi Padre?*

6. Recitativo

Esta es la voz de mi amigo,
 ¡Alabanzas y gracias a Dios!
 Mi Jesús, mi fiel refugio
 A través de su palabra
 Se hace oír nuevamente, consolador;
 Yo estaba enfermo de pena,
 La desolación me consumía
 Casi hasta la médula;
 Pero ahora mi fe vuelve a ser fuerte;
 Ahora estoy plenamente dichoso,
 Pues contemplo al deleite de mi alma;
 Al Salvador, mi sol,
 Quien luego de una noche de tristeza
 Con su brillo alegre mi corazón.
 ¡Arriba, alma prepárate!
 Debes ir hacia Él,
 A la morada de su Padre, al Templo;
 Allí se revela en su palabra,
 Allí te confortará en el Sacramento;

Doch, willst du würdiglich sein Fleisch und Blut
genießen,
So mußt du Jesum auch in Buß und Glauben
küssen.

7. Aria (Duetto)

Wohl mir, Jesu ist gefunden,
Nun bin ich nicht mehr betrübt.
Der, den meine Seele liebt,
Zeigt sich mir zur frohen Stunden.
Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,
Ich will dich im Glauben beständig umfassen.

8. Choral

Meinen Jesum laß ich nicht,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus läßt mich für und für
Zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum laß ich nicht.

BWV 155

1. Recitativo

Mein Gott, wie lang, ach lange?
Des Jammers ist zuviel!
Ich sehe gar kein Ziel
Der Schmerzen und der Sorgen.
Dein süßer Gnadenblick
Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen,
Die Liebeshand zieht sich, ach! ganz zurück!

But if thou worthily his flesh and blood would taste
now,
Then thou must Jesus kiss in faith and firm repentance.

7. Aria (Duet)

What bliss, I have now found Jesus,
Now am I no more distressed.
He whom this my soul doth love
Comes to me for joyous hours.
I will, O my Jesus, now nevermore leave thee,
I will now in faith ever steadfast embrace thee.

8. Choral

This my Jesus I'll not leave,
I'll forever walk beside him;
Christ shall let me more and more
To the springs of life be guided.
Blessèd those who say with me:
This my Jesus I'll not leave.

1. Recitativo

My God, how long, how long then?
Of grief there is too much,
I see no end at all
Of yearning and of sorrow!
Thy soothing face of grace
Beneath the night and clouds itself hath hidden;
Thy hand of love, is now, ah, quite withdrawn;

Mais si tu veux jouir dignement de sa chair et de son
sang,
Tu dois aussi embrasser Jésus rempli de contrition et de
foi.

7. Air (Duo)

Je suis bienheureux, Jésus est trouvé,
Je ne suis plus affligé à présent.
Celui qui aime mon âme
Se montre à moi aux heures de joie.
Mon Jésus, je ne veux plus t'abandonner,
Je veux t'étreindre pour toujours dans la foi.

8. Choral

Je n'abandonne pas mon Jésus,
J'accompagnerai toujours ses pas;
Jésus-Christ me guide jour après jour.
Vers les sources de la vie.
Bienheureux celui qui dit avec moi:
Je n'abandonne pas mon Jésus.

1. Récitatif

Mon Dieu, combien de temps encore?
C'en est trop de la désolation,
Je n'en vois pas la fin
De ces tourments et de ces peines!
Ton doux regard miséricordieux
S'est caché dans l'obscurité et les nuages,
Ta clémente main s'est hélas retirée à jamais

Pero si quieres gozar dignamente de su
cuerpo y de su sangre
Deberás besar a Jesús en penitencia y fe.

7. Aria (Duetto)

Dichoso de mí, he encontrado a Jesús,
Ya no estoy acongojado.
Aquel, a quien mi alma ama
Se me aparece en felices horas.
Jesús mío, ya nunca te abandonaré,
Constante, en la fe te abrazaré.

8. Coral

No abandonaré a mi Jesús,
Por siempre iré a tu lado;
Cristo hace que más y más
Me acerque a la fuente de la vida.
Bienaventurado quien como yo pueda decir:
No abandonaré a mi Jesús.

1. Recitativo

Mi Dios, ¿cuánto tiempo, cuánto?
¿La desolación es demasiada,
No veo ningún fin
A los dolores y las penas!
Tu dulce mirada misericordiosa
Entre tinieblas y nubes se ha ocultado,
La mano de amor se retira, ¡ah! totalmente,

Um Trost ist mir sehr bange!
Ich finde, was mich Armen täglich kränket,
Das Tränenmaß wird stets voll eingeschonet,
Der Freudenwein gebricht;
Mir sinkt fast alle Zuversicht.

2. Aria (Duetto)

Du mußt glauben, du mußt hoffen,
Du mußt Gott gelassen sein!
Jesus weiß die rechten Stunden,
Dich mit Hülfe zu erfreuen.
Wenn die trübe Zeit verschwunden,
Steht sein ganzes Herz dir offen.

3. Recitativo

So sei, o Seele! sei zufrieden!
Wenn es vor deinen Augen scheint,
Als ob dein liebster Freund
Sich ganz von dir geschieden;
Wenn er dich kurze Zeit verläßt!
Herz! glaube fest,
Es wird ein Kleines sein,
Da er für bittre Zähren
Den Trost- und Freudenwein
Und Honigseim für Wermut will gewähren!
Ach! denke nicht,
Daß er von Herzen dich betrübe;
Er prüfet nur durch Leiden deine Liebe;
Er machet, daß dein Herz bei trüben Stunden weine,

Damit sein Gnadenlicht
Dir desto lieblicher erscheine;
Er hat, was dich ergötzt,

For comfort I'm, most anxious.
I find now, to this wretch's daily anguish,
My cup of tears is ever full replenished,
The joyful wine doth fail;
And falls nigh all my confidence!

2. Aria (Duet)

Thou trust now, thou must hope now,
Thou must rest assured in God!
Jesus knows the proper hour,
Thee with help to fill with joy.
When this troubled time is over
All his heart shall thee lie open.

3. Recitative

So be, O spirit, be contented!
If it should to thine eyes appear
As if thy dearest friend
Were e'er from thee now parted,
When he a short time thee hath left,
Heart, keep thy faith:
A short time will it be,
When he for bitter weeping
The wine of hope and gladness,
And honey sweet for bitter gall will grant thee!
Ah, do not think
That he delights to bring thee sadness;
He only tests through sorrow thine affection;
He maketh now thy heart to weep through cheerless
hours,
So that his gracious light
To thee appear e'en still more lovely;
He hath reserved thy joy

25

Je crains ne plus recevoir le réconfort.
Je trouve dans ce qui m'afflige chaque jour,
Moi l'infortuné, la pleine mesure de larmes,
Le vin de la joie vient à sa fin,
Je perds tante ma confiance.

2. Air (Duo)

Tu dois croire, tu dois espérer,
Tu dois t'en remettre à Dieu!
Jésus connaît les heures appropriées
Pour recevoir son secours.
Lorsque les temps sombres sont passés,
Son cœur s'ouvre à toi tout entier.

26

3. Récitatif

Sois donc satisfaite, ô mon âme!
Si tu as l'impression
Que ton ami bien-aimé
Se distancie de toi;
S'il t'a quitté pour quelque temps,
Crois ferme, mon cœur
Que ce ne sera rien,
Car il t'accordera en échange des larmes amères,
Le vin du réconfort et de la joie
Et le miel vierge en échange de l'absinthe!
Ah, ne crois pas
Qu'il a plaisir à t'affliger,
Il ne veut qu'éprouver ton amour par la souffrance,
Il fait que ton cœur pleure aux heures tristes

Afin que la lumière de sa grâce
T'apparaisse d'autant plus belle;
Il a conservé ce qui te divertit

Mucho temo por mi consuelo.
Me mortifica que a diario,
La medida de mis lágrimas siempre se vea colmada,
El vino de la alegría falta;
Se desmorona casi toda mi esperanza.

2. Aria (Duetto)

¡Debes tener fe, debes tener esperanza,
Debes abandonarte a Dios!
Jesús conoce el momento propicio,
Para alegrarte con ayuda.
Cuando el tiempo sombrío haya pasado
Te abrirá todo su corazón.

3. Recitativo

¡Oh alma, conténtate!
Si ante tus ojos pareciera,
Que tu más dilecto amigo
Se hubiera separado totalmente de ti,
Cuando por breve tiempo te abandona,
¡Corazón, cree firmemente,
Es algo insignificante,
Dado que él a cambio de lágrimas amargas
Te concederá consuelo y vino de alegría,
Y miel a cambio de ajeno!
¡Ah! no creas,
Que él quiere afligirte de veras,
Él sólo pone a prueba tu amor a través del sufrimiento,
Él hace que tu corazón lllore en las horas sombrías,

Para que la luz de su misericordia
Te parezca más dulce;
Como final,

Zuletzt
Zu deinem Trost dir vorbehalten;
Drum laß ihn nur, o Herz, in allem walten!

4. Aria

Wirf, mein Herze, wirf dich noch
In des Höchsten Liebesarme,
Daß er deiner sich erbarme.
Lege deiner Sorgen Joch,
Und was dich bisher beladen,
Auf die Achseln seiner Gnaden.

5. Choral

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

For last,
To thy delight and consolation;
So yield to him, O heart, in all things power!

4. Aria

Cast, my heart now, cast thyself
In the Highest's loving bosom,
That he grant to thee his mercy.
Lay now all thy sorrows' yoke.
All that thee till now hath burdened,
On the shoulders of his mercy.

5. Choral

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.

27

En fin de compte
Pour ton réconfort;
C'est pourquoi, laisse-le gouverner, mon cœur!

4. Air

Jette-toi, mon cœur, jette-toi encore
Dans les bras aimant du Très-Haut
Afin qu'il ait pitié de toi.
Dépose le joug de tes soucis
Et tout ce qui pèse jusqu'ici sur toi
Sur les épaules de celui qui s'en chargera.

5. Choral

Même si tu as l'impression qu'il ne le veut pas,
Ne t'en inquiète pas,
Car quand il est préoccupé au plus haut point,
Il ne veut pas qu'il paraisse.
Garde ta certitude dans sa Parole
Et si ton cœur n'est rempli que de refus,
Ne te laisse pas surmonter par l'épouvante.

28

Él ha reservado para tu consuelo,
Todo lo que te deleita;
Por ello, ¡déjalo, oh corazón, gobernar todo!

4. Aria

Arrójate, corazón mío, arrójate
En los brazos amantes del Altísimo,
Para que El tenga Piedad de ti.
Deposita el yugo de tus preocupaciones,
Y aquello que hasta ahora te ha agobiado,
Sobre los hombros de su misericordia.

5. Coral

Aunque parezca que no te escuche,
No te dejes asustar,
Pues donde Él más interviene,
No lo demuestra.
Confía en su Palabra,
Y aunque tu corazón sólo dijera no,
No llegues a temer.

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.

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".

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

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

Tritt auf die Glaubensbahn BWV 152

Entstehung: zum 30. Dezember 1714

Bestimmung: Sonntag nach Weihnachten

Text: Salomon Franck, „Evangelisches Andachts-Opffer“ 1714/1715

Gesamtangaben: BG 32: 19 – NBA I/3

Violen (zwei Stimmen), Violen (zwei Stimmen in den frühen Kantaten), Violoncello, Violine, Tasteninstrument, dazu Fagott, Oboen und / oder Flöten – das ist in etwa das barocke Normalinstrumentarium, für das Bach seine Kantaten schrieb. Hin und wieder, für besondere Anlässe, Feier- und Festtage oder auch zum Ausdruck bestimmter Inhalte, traten Trompeten und Pauken oder speziellere Einzelinstrumente wie z.B. Oboe d'amore, Violoncello piccolo oder obligate Orgel hinzu. Mit der Defintion des Normalen entstehen zugleich Ausnahmen. Die wohl extremste Ausnahme bietet die vorliegende Kantate: ein Duett für zwei Gesangsstimmen: „Seele“ (Sopran) und „Vox Christi“ (Baß), dazu Blockflöte, Oboe, Viola d'amore, Viola da Gamba, Violone und Tasteninstrument.

Rein äußerlich erfordert diese Kantate also nur wenige Spieler. Ob man darin einen Tribut an die starke Beanspruchung der Musiker über die Weihnachtstage erkennen darf, muß offenbleiben. So würde man für den Leipziger Bach argumentieren. Die Kantate entstand jedoch in Weimar. Hier bekam Bach ab März 1714 die Verpflichtung übertragen, alle vier Wochen je eine neu komponierte Kantate aufzuführen. Aus der 1715 erschienenen Textsammlung des Hofpoeten Salomon Franck vertonte Bach insgesamt zehn Kantaten, „Tritt auf die Glaubensbahn“ ist das erste Stück in dieser Reihe. Weitere Kompositionen könnten verlorengegangen sein; alle anderen Kantaten jener Zeit verlangen die Streicherbesetzung mit – nach französischem Muster – geteilten Bratschen (BWV 18 mit vier Violon! s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 5); das letzte derartige

Stück ist die zu Ostern 1715 musizierte Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert!“ BWV 31 (Vol. 10), die zugleich die größtmögliche Bläserbesetzung verlangt.

So diffizil also die Besetzung zu beurteilen ist, so fraglos ist die Nähe der Komposition und des Textes zum Evangelium des Tages. Lukas 2, 33-40 erzählt vom Besuch der Eltern des Neugeborenen im Tempel und nimmt Ausgang von den heiligen Worten, die Simeon und Hanna über den acht Tage alten Knaben sprechen (der im Evangelium vorausgehende Lobgesang des Simeon wurde erst am 2. Februar, dem Fest Mariae Reinigung gelesen). Lukas wiederum nimmt Bezug auf Jesaja 8, 14-15 und die Worte aus dem 118. Psalm, wo von dem Stein die Rede ist, der zum Eckstein wird. Über dieses Bild predigt der Text der Kantatensätze 2 bis 4. Die Dialogstruktur der Kantate mag ebenfalls durch das Evangelium angeregt sein.

Die in dieser Schaffensperiode Bachs übliche Sinfonia gießt Bach in die gleiche Form wie vier Wochen zuvor den Eingangssatz der Adventskantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ BWV 61 (Vol. 19): feierlich getragenes, in den Linien reich verziertes Präludium und Fuge – die Form der Französischen Ouvertüre. Die folgende Baß-Arie zeigt mit aufwärtsweisenden Tonleiterfiguren, wohin die Glaubensbahn führt; das anschließende Rezitativ reibt sich hörbar an dem Fall zur Hölle, um sich über den Gedanken der Seligkeit des auserwählten Christen *arioso* zu beruhigen. Der klangliche Reiz, mit dem Flöte und Viola d'amore die folgende Arie einkleiden, scheint sich auf die Schätze zu beziehen, von denen im Text die Rede ist und die, wie das abschließende Duett unterstreicht, intimer Natur sind, Gegenstand einer mystischen Liebe, in der sich alle Instrumente unisono vereinigen.

*

Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153

Entstehung: zum 2. Januar 1724

Bestimmung: Sonntag nach Neujahr

Text: Dichter unbekannt. Satz 1: Strophe 1 des Liedes gleichen Anfangs von David Denicke (1646). Satz 3: Jesaja 14, 10. Satz 5: Strophe 5 des Liedes „Befieh! du deine Wege“ von Paul Gerhardt (1653). Satz 9: Strophen 16 bis 18 des Liedes „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ von Martin Moller (1587)

Gesamtangaben: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Diese Kantate ist ebenso textreich wie sparsam in der Besetzung. Im Gegensatz zum oben besprochenen Stück greift hier das Argument der weihnachtlichen musikalischen Belastung: vier Kantaten, darunter drei neu komponierte, dazu das *Magnificat* BWV 243a, und das *Sanctus* BWV 238 (s. Vol. 72) waren seit dem 1. Weihnachtstag zu musizieren gewesen, – mit Proben und je zwei Aufführungen ein enormes Pensum. Ähnlich wie die ebenfalls zu Bachs erstem Leipziger Weihnachtsfest gehörenden Kantaten „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“ BWV 40 (Vol. 13) und „Sehet, welch eine Liebe“ BWV 64 (Vol. 20) enthält das vorliegende Stück zahlreiche Choralstrophen, was Alfred Dürr vermuten läßt, es handele sich um ein und denselben Dichter. Gelesen wurde an diesem Tag von der Flucht der heiligen Familie nach Ägypten (Matth. 2, 13-23). Der Text nimmt dies zum Anlaß, über die zahlreichen Feinde und Anfechtungen zu sprechen, denen der Christ bildlich oder direkt ausgesetzt ist: Löwen und Drachen (Satz 2), die ganze Welt als Marterhöhle (Satz 4), alle Teufel (Satz 5), Trübsalwetter, Unglücksflammen (Satz 6), Fleisch und Blut (Satz 9) sowie, in enger Anlehnung ans Evangelium, der Wüterich Herodes (Satz 7).

Neben den Choralätzen zeigen vor allem die drei arienartigen Sätze einen Ausweg aus diesem menschlichen Dilemma. Im Arioso Nr. 3 ist es das bekannte, vertrauensvolle Jesaja-Wort

„Fürchte dich nicht“, das Bach von der „Vox Christi“, dem Baß vortragen läßt (vertont hat er diesen Text auch im Rahmen der Motette BWV 228, Vol. 69). Die Tenor-Arie (Nr. 6) formuliert tumultuös die Wetterlage, um sich über den tröstlichen Zuspruch Gottes zu beruhigen. Die durch das vorausgehende Rezitativ (Nr. 7) vorbereitete Sopran-Arie (Nr. 8) greift gar auf Kreuz und Leiden voraus, die letztlich aber Ursachen für selige Wonnen sind. Dieser Satz ist von jener nur Bach eigenen, unmittelbar verständlichen Faktur: den eigenen Lebenslauf beschreibt eine Koloratur, die letztlich über den Ausgangston nicht hinausführt. Erst der Gedanke an den Himmel vermag sich in musikalische Höhen zu schwingen, bevor „lauter Jubilieren“ das Signal gibt, das Leiden mit ewigen Freuden zu wechseln: durch einen Wechsel des gefestigten Vierer- in einen fröhlichen Dreier-Takt.

*

Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154

Entstehung: zum 9. Januar 1724

Bestimmung: 1. Sonntag nach Epiphania

Text: Dichter unbekannt. Satz 3: Strophe 2 des Liedes „Jesu, meiner Seelen Wonne“ von Martin Jahn (1661). Satz 5: Lukas 2, 49. Satz 8: Strophe 6 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ (mit Anfangszeile aus Strophe 1) von Christian Keymann (1658).

Gesamtausgaben: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Für das Epiphaniast 1724 komponierte Bach die Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ BWV 65 (s. Vol. 21). Am darauffolgenden Sonntag, eine Woche also nach der oben besprochenen Kantate BWV 153, erklang das vorliegende Stück. Das diesem Sonntag zugehörige Evangelium greift jedoch noch ein paar Tage weiter zurück und schließt an die am Sonntag nach Weihnachten gelesene Darstellung Jesu im Tempel an. Tatsächlich überspringt Lukas ganze zwölf Jahre, um in Kap. 2, 41 ff. den Knaben wieder im Tempel zu finden, wo er mit den Schriftgelehrten diskutiert und mit den Worten, er gehöre in das, was seines Vaters ist, die Ablösung von seinen sich sorgenden Eltern ankündigt. Auf dieses Ereignis bezieht sich der Kantatentext; im zentralen Arioso Nr. 5 trägt die Baß-Stimme („Vox Christi“) die entsprechenden Bibelworte vor – eine formale Parallele zu der am Vorsonntag musizierten Kantate, und er läßt durch imitierende Stimmführung zugleich zur Nachfolge Christi ein. Ferner erörtert der Text, was dieser scheinbare Verlust für den Gläubigen bedeutet; er entwirft das Szenario einer Welt ohne Jesus und läßt daraus das Verlangen der Seelen erwachsen. Das Bibelwort ist zugleich Wendepunkt: aus Glauben erwachsen Hoffnung und gefestigte, wenn auch mystische, im Duett Nr. 7 mit zwei Stimmen und zwei Oboi d'amore erklärte Liebe. Der aus dem Klang geborene Name des Instruments wird so zum Träger eines Affekts christlicher Überzeugung, die den allgemeinen musikalischen, konzertant gelösten

Charakter dieser Arie inhaltlich untermauert und ergänzt.

Wie in der vorausgehenden Kantate findet der Chor nur in zwei Choralätzen Beschäftigung. Musikalische Ausdrucksträger dieser Kantate sind daher vor allem die drei Arien. Die einleitende Tenor-Arie stellt sich knapp, fast holzschnittartig, in den Dienst des Textes. Die Streicher spielen ein Ostinato. Der Baß ähnelt in seiner chromatischen Abwärtsführung einem Lamento-Baß, wie ihn Bach etwa dem „Crucifixus“ der h-Moll-Messe zugrundelegt. Hier aber schreitet er nicht regelmäßig, sondern springt im Tonraum umher – Zeichen für das Schwanen, Suchen, das sich mit dem klagenden Gestus verbindet? Worte wie „verloren“ und „Verzweiflung“ generieren Generalpausen. Später hört man bebende, harmonisch kühn fortschreitende Streicherakkorde – natürlich ein Abbild jenes Schreckens der sich verloren glaubenden Seele.

„Keine dicke Wolken“ sollen die Sünden sein. So entwirft Bach in der Alt-Arie Nr. 4 lichte Höhen und verzichtet auf das irdische Fundament, indem er die Unterstimme von Violinen und Violoncello in Suboktavlage spielen läßt („Bassettschen“). Darüber ergehen sich Gesang und Oboen d'amore in heiterpastoraler Stimmung. Für eine spätere Aufführung hat Bach noch ein Cembalo-Continuo beigegeben; andere Teile der Kantate scheinen hingegen in Bachs Weimarer Jahre zurückzuweisen.

*

Mein Gott, wie lang, ach lange BWV 155

Entstehung: zum 19. Januar 1716

Bestimmung: 2. Sonntag nach Epiphania

Text: Salomon Franck, „Evangelisches Andachts-Opfer“ 1715. Satz 2: Strophe 12 des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1724)

Gesamtausgaben: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Für den Sonntag der darauffolgenden Woche, den 16. Januar 1724, entschloß sich Bach, keine neue Kantate zu komponieren, sondern auf sein Weimarer Repertoire zurückzugreifen. Der Text verläuft in dem für Salomon Francks „Andachts-Opfer“ von 1715 üblichen, regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie mit Schlußchoral. Die Zuweisung an einzelne Stimmen und, vor allem, die Instrumente – wie das, fast kuriose, Solo-Fagott im zweiten Satz – nahm Bach vor. Wie wenig willkürlich, sondern gezielt unter Kriterien der musikalisch-theologischen Aussage dies geschah, zeigt Martin Petzoldt (Die Welt der Bach Kantaten... Bd. 1, 1996, S. 130 ff) unter Bezug auf den „Meta-Text“, mit dem Franck den Evangeliumstext – an diesem Sonntag den Bericht von der Hochzeit zu Kana (Joh. 2, 1-11) – hier nach traditioneller Weise auslegt: „Der [Francks] Gedankengang entfaltet sich am ‚Gebrechen des Weines‘. Das Wort Mariens (Joh. 2,3 [„Sie haben keinen Wein mehr“], vgl. Schluß von Satz 1 [„Der Freudenwein gebricht, mir sinkt fast alle Zuversicht“]) wird als Wort des Unglaubens verstanden, denn für Christi Macht gilt: ‚Alles, was dir mangelt, findest du bei mir‘. Denn Christus haben heißt alles haben: damit läßt sich die mystische Gelassenheit umschreiben, die Satz 2 aufnimmt. (...) Bachs Stimmenverteilung signalisiert ein vertieftes Verständnis des von Franck intendierten Zusammenhangs: Sätze 1 und 4 korrespondieren, gleichsam als Frage und Klage der glaubenden Seele einerseits (Satz 1) und als Erkenntnis der glaubenden Seele andererseits (Satz 4). Also bezeichnet der Weg von Satz 1 zu Satz 4 den Weg der Glauben-

serkenntnis: dazu braucht die glaubende Seele den Zuspruch und Trost der mitglaubenden Gemeinde (Satz 2) und das Wort Gottes (Satz 3, als Quasi-Herrenwort mit der Baßstimme gestaltet). Der abschließende Choral vollzieht das, was in eindeutiger Weise dann in den Texten der Leipziger Kantaten regelmäßig vollzogen wird: nämlich die Identifizierung des abgeschrittenen Gedankengangs von der Frage bis zur Erkenntnis durch die hörende Gemeinde“.



Helmuth Rilling

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 Instrumentalsolisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der 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.

Walk on the road of faith BWV 152

Composed for: December 30, 1714

Performed on: Sunday after Christmas

Text: Salomon Franck, "Evangelisches Andachts-Opfer" ("Protestant devotional offering") 1714/1715

Complete editions: BG 32: 19 – NBA I/3

Violins (two parts), violas (two parts in the early cantatas), violoncello, violone, keyboard instrument, along with bassoon, oboes and/or flutes – these are the Baroque instruments Bach primarily used in his cantatas. Now and then, he would add trumpets and timpani, or more unusual instruments such as oboe d'amore, violoncello piccolo or an obbligato organ, for special occasions, high days and holidays, or to express specific ideas. However, any definition of "normal" is destined to give rise to exceptions. This is Bach's most exceptional cantata in this regard: a duet for two vocalists – the "soul" (soprano) and the "*vox Christi*" (bass) – accompanied by recorder, oboe, viola d'amore, viola da gamba, violone and keyboard instrument.

At first glance, this cantata would thus seem to call for only a small number of players. Whether this is due to the fact that his musicians suffered from work overload during the Christmas holidays must remain a matter of conjecture. This argument would apply to Bach's situation in Leipzig. This cantata, however, is a product of his years in Weimar, where Bach was obliged to perform a freshly composed cantata every four weeks beginning in March 1714. Bach gleaned the texts for a total of ten of his cantatas from the collection published in 1715 by the court poet Salomon Franck, although more such compositions may have been lost; "Walk on the road of faith" is the first of this series. All the other cantatas of this period call for a string section in the French mold with violas *divisi* (four violas in BWV 18! see EDITION BACHAKADEMIE vol. 5); the last piece of this nature, and the one which calls for the largest number of

wind instruments, is the cantata BWV 31 (vol. 10) "Der Himmel lacht, die Erde jubiliert!" ("The heavens laugh! The Earth doth ring with glory"), performed on Easter 1715.

While it may be difficult to form a judgment regarding the instrumentation in this composition, there can be no doubting the close relationship of the text to the Gospel reading for the day. Luke 2, 33–40 tells of Joseph and Mary bringing the newborn baby Jesus to the temple in Jerusalem, beginning with Simeon and Hanna pronouncements upon the eight-day-old youngster (the Canticle of Simeon, which immediately precedes this section, was not read until Candlemas on February 2, the Feast of the Purification of Mary). Luke in turn refers to the stone over which the wicked stumble in Isaiah 8, 14–15, combined with the one which "is become the head stone of the corner" in the 118th Psalm. The words of the second to fourth movements in the cantata are a sermon on this image. The Gospel text may also have inspired Bach to structure the work in the form of a dialogue.

The sinfonia typical of Bach during this period has the same form as the introductory movement of the advent cantata heard four weeks earlier, "Nun komm, der Heiden Heiland" ("Now come, the gentiles' Savior") BWV 61 (vol. 19): a prelude and fugue marked by stately solemnity and richly ornamented melody lines – the form of the French overture. The scales in the following Bass aria point upwards to show where the road of faith leads; the ensuing recitative can be distinctly heard to chafe at the descent into Hell only to calm down in an arioso extolling the blessed man of Christ. Flute and viola d'amore clothe the following aria in such appealing comeliness that it seems to refer to the treasures mentioned in the text, which are in the nature of a very intimate object of mystical love, as underlined in the final duet, where all instruments play in unison.

Behold, dear God, how all my foes BWV 153

Composed for: January 2, 1724

Performed on: Sunday after New Year's

Text: Author unknown. Movement 1: verse 1 of the hymn with the same beginning by David Denicke (1646). Movement 3: Isaiah 14, 10. Movement 5: verse 5 of the hymn "Befiehl du deine Wege" ("Commit whatever grieves thee") by Paul Gerhardt (1653). Movement 9: verses 16 to 18 of the hymn "Ach Gott, wie manches Herzeleid" ("O God, how oft a heartfelt grief") by Martin Moller (1587).

Complete editions: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

This cantata is as rich in words as it is lean in instrumentation. In contrast to the piece discussed above, the argument of overworked musicians at Christmastide could indeed apply here: from the first day of Christmas, Bach had had to perform four cantatas, three of these newly composed, the *Magnificat* BWV 243a and the *Sanctus* BWV 238 (see vol. 72) – with rehearsals and two performances each, this was an enormous amount of work. Like the cantatas "Darzu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 ("For this is appeared the Son of God"; vol. 13) and "Sehet, welch eine Liebe" BWV 64 ("Mark ye how great a love this is"; vol. 20) composed for Bach's first Christmas in Leipzig, this piece contains a large number of chorale verses, which has led Alfred Dürr to surmise that they could have been written by the same author. The reading for this day was the story of the holy family's flight into Egypt (Matthew 2, 13–23). This inspired the author to speak of the many enemies and tribulations Christians must endure, either literally or figuratively: lions and serpents (movement 2), the entire world as a "den of torture" (movement 4), all the devils (movement 5), afflictions' tempests, misfortune's fires (movement 6), flesh and blood (movement 9), and, keeping closely to the Gospel reading, Herod, the raging tyrant (movement 7).

Apart from the chorale movements, the three ariallike movements in particular point to a possible way out of this human dilemma. In the arioso no. 3, Bach has the bass, the "*vox Christi*", sing the wellknown, confident exhortation repeated so often in Isaiah, "fear have thou none" (he also used this text in the motet BWV 228, vol. 69). The tenor aria (no. 6) presents a tumultuous formulation of stormy weather later calmed by God's assurance of comfort. The recitative (no. 7) prepares the way for the soprano aria (no. 8) to jump ahead even as far as the cross and Christ's suffering, which in the end are actually grounds for the happiest pleasure. This movement is characterized by the clarity which Bach's skillful workmanship alone can create: the course of life is depicted by a coloratura which in the end does not go beyond the initial note. Not until thoughts turn to heaven does the music rise to new heights, before "naught but jubilation" gives the signal to transform sadness into unceasing gladness: by changing from steady common time to sprightly triple meter.

*

My precious Jesus now hath vanished BWV 154

Composed for: January 9, 1724

Performed on: first Sunday after Epiphany

Text: Author unknown. Movement 3: verse 2 of the hymn "Jesus, meiner Seelen Wonne" (Jesus, the delight of my soul) by Martin Jan (1661). Movement 5: Luke 2, 49. Movement 8: verse 6 of the hymn "Meinen Jesum laß ich nicht" ("This my Jesus I'll not leave"), including the first line of verse 1, by Christian Keymann (1658).

Complete editions: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Bach composed the cantata "Sie werden aus Saba alle kommen" ("They shall from out Sheba all be coming") BWV 65 (see vol. 21) for Epiphany 1724. The piece recorded here was heard the following Sunday, that is, one week after the cantata BWV 153 discussed above. The Gospel reading for this Sunday goes back a few days further yet, however, and takes up the story of Jesus in the temple, which was read on the Sunday after Christmas. As a matter of fact, Luke skips over all of twelve years' time to find young Jesus in Chapter 2, 41ff. once more in the temple among the scholars, listening and asking questions, and explaining his separation from his worried family with the words "know ye not that I must be there where my Father's business is?". The words of the cantata refer to this event; in the central arioso no. 5, the bass ("vox Christi") sings this passage – a formal parallel to the cantata performed on the foregoing Sunday, and the imitation in the voices represents an invitation to follow his example. Moreover, the text explains what this apparent loss means for the faithful; it pictures a world without Jesus and the yearning this would engender in people's souls. The bible passage is at the same time a turning point: faith gives rise to hope and steadfast, if mystical, love transfigured in the duet no. 7 by two voices and two oboes d'amore. This instrument, whose name is as sonorous as its tone, thus becomes the bearer of an emotional form of Christian conviction which is accentuated

and complemented by the prevailing musical character of the aria, which is that of a relaxed concerto.

As in the previous cantata, the chorus is only heard in two choral settings. In a musical sense, then, this cantata can be said to be upheld primarily by its three arias. The introductory tenor aria devotes itself tersely to the service of the text, rather in the manner of a woodcut. The strings play an ostinato figure. The descending chromaticism in the bass line resembles a "lamento" bass like the one Bach used for the "Crucifixus" movement of his Mass in B Minor. Here, however, its steps are irregular, hopping hither and thither within the compass of the phrase – a sign, perhaps, of the vacillation and searching allied to the lamentation? Words such as "verloren" ("vanished") and "Verzweiflung" ("despair") occasion general rests. Later, we hear quaking, harmonically daring chords progressing through the strings – of course, the very picture of a terrorfilled soul which believes itself to be lost.

The alto aria no. 4 begs Jesus not to let our transgressions become "the swelling clouds". Hence Bach portrays lucid heights eschewing all earthly foundation by having the lower voices of the violins and violas play in unison in suboctave position ("Bassettschen"). On top of this, the vocalist and the oboes d'amore indulge in a blithe, bucolic mood. Bach added a harpsichord continuo for a later performance; other parts of the cantata appear to date back to Bach's years in Weimar.

*

My God, how long, how long then BWV 155

Composed for: January 19, 1716

Performed on: second Sunday after Epiphany

Text: Salomon Franck, "Evangelisches Andachts-Opfer" ("Protestant devotional offering") 1715. Movement 2: verse 12 of the hymn "Es ist das Heil uns kommen her" ("Now is to us salvation come") by Paul Speratus (1724)

Complete editions: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

For the Sunday of the following week, January 16, 1724, Bach decided not to compose a new cantata, but instead to fall back on his Weimar repertoire. The words evince the regular alternation of recitative and aria with a final chorale typical of Salomon Franck's "Andachts-Opfer" of 1715. Bach assigned them to the individual voices and, above all, to the instruments – such as the solo bassoon in the second movement, nearly a curiosity in itself. This was not done arbitrarily, but according to criteria related to the musicaltheological proposition, as has been shown by Martin Petzoldt (Die Welt der Bach Kantaten ... vol. 1, 1996, p. 130ff.) with reference to the "meta-text" with which Franck gives the Gospel for this Sunday – the marriage in Cana (John 2, 1-11) – an entirely traditional interpretation: "[Franck's] train of thought evolves from the 'failure of the wine'. Mary's words (John 2,3 ["They have no wine"]); cf. the end of movement 1 ["The joyful wine doth fail; and falls nigh all my confidence!]) are understood to be words of disbelief, for the power of the Christ is held to know no bounds: "Whatever thou art lacking, thou shalt find in me". For to have Christ means to have all: this can be said to circumscribe the mystical imperturbability taken up in movement 2. (...) Bach's manner of distributing the parts signals an indepth understanding of the context intended by Franck: movements 1 and 4 correspond to each other, rather as the query and plaint of the faithful soul on the one hand (movement 1) and as the realization of the faithful soul on the other (movement 4). Hence progressing from

movement 1 to movement 4 means progressing to the realization of faith: to do so, the faithful soul needs the approval and consolation of the community of the faithful (movement 2) and the word of God (movement 3, sung by the bass as if it were in a way the commanding word of a master). The final chorale accomplishes in an unmistakable manner what the texts of the Leipzig cantatas regularly accomplish: that is, the identification of the progression of the train of thought from question to realization through the listening congregation".

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.

Engage-toi sur la voie de la foi BWV 152

Création: pour le 30 décembre 1714

Destination: dimanche après Noël

Texte: Salomon Franck, «Evangelisches Andachts-Opffer» 1714/1715

Éditions complètes: BG 32 : 19 – NBA I/3

Les violons (deux voix), les violes (deux voix dans les premières cantates), le violoncelle, la contrebasse, un instrument à clavier, ainsi qu'un basson, des hautbois et/ou des flûtes – voilà à peu près l'effectif instrumental baroque pour lequel Bach écrivait ses cantates. De temps à autre, pour les occasions spéciales, les festivités et jours de fête ou encore pour mieux exprimer un texte particulier, il y ajoutait des trompettes et des timbales ou des instruments individuels de plus grande originalité tels par exemple que le hautbois d'amour, le violoncelle piccolo ou l'orgue obligé. La définition de la normale engendre l'exception. La présente cantate représente une exception tout à fait extrême: un duo pour deux voix chantées: «Âme» (le soprano) et «Vox Christi» (la basse) auxquelles viennent s'ajouter les flûtes à bec, les hautbois, la viole d'amour, la viole de gambe, la contrebasse et un instrument à clavier.

Extérieurement, cette cantate ne requiert donc que peu d'instrumentistes. Doit-on y voir un tribut à la forte sollicitation du musicien durant la période de Noël, cette question reste en suspens. C'est ainsi que l'on argumenterait pour Bach à l'époque de Leipzig. Mais la cantate a été composée à Weimar. À partir de mars 1714, Bach s'y vit imposer l'obligation d'exécuter une nouvelle cantate toutes les quatre semaines au moins. S'inspirant du recueil de textes de Salomon Franck, poète de la cour, paru en 1715, Bach a composé au total dix cantates, d'autres compositions pourraient avoir été perdues ; «Engage-toi sur la voie de la foi» est la première oeuvre de cette série. Toutes les autres cantates de cette époque requièrent des instru-

ments à archet avec altos séparés, selon le modèle français (BWV 18 avec quatre violes! voir EDITION BACHAKADEMIE, vol. 5); la dernière oeuvre de ce genre est la cantate interprétée pour la fête de Pâques 1715 «Le ciel rit! La terre est en liesse!» (BWV 31 vol. 10), qui requiert en outre le plus grand nombre d'instruments à vent.

S'il est difficile de juger de la distribution, la parenté de la composition et du texte avec l'évangile du jour est incontestable. Saint Luc 2, 33-40 décrit la visite au temple des parents du nouveau-né et prend comme point de départ les saintes paroles de Siméon et d'Anne au sujet du petit garçon âgé de huit jours (le cantique de louange de Siméon qui précède dans l'Evangile n'était lu que le 2 février, fête de la Chandeleur). Saint Luc se réfère aussi à Isaïe 8, 14-15 et au texte du 118ème psaume, dans lequel il est question de la pierre rejetée par ceux qui bâtitissent et qui est devenue la pierre angulaire. C'est sur cette image que prêche le texte des mouvements 2 à 4 de la cantate. La structure du dialogue de la cantate a pu, elle aussi, être influencée par l'évangile.

Pour la *sinfonia* qui l'emploie couramment à cette époque, Bach utilise le même modèle que, quatre semaines auparavant, pour le mouvement d'introduction de la cantate de l'Avent «Viens à présent, Sauveur des païens» BWV 61 (vol. 19): un prélude et fugue solennel aux lignes richement ornées, c'est-à-dire le modèle de l'ouverture française. L'air pour basse qui suit indique, par des figures de gammes ascendantes, où mène la voie de la foi; le récitatif fait véritablement entendre la chute en enfer, pour se consoler ensuite dans l'arioso à l'idée de la béatitude du chrétien élu. Le charme dont la flûte et la viole d'amour habillent l'air suivante semble renvoyer aux trésors évoqués dans le texte qui sont, comme le souligne le duo final, de nature intime, objets d'un amour mystique dans lequel tous les instruments se rejoignent à l'unisson.

Regarde, Dieu bien-aimé, comme mes ennemis BWV 153

Création: pour le 2 janvier 1724

Destination: dimanche après le Nouvel An

Texte: poète inconnu; mouvement 1: strophe 1 du cantique de David Denicke (1646) au début identique ; mouvement 3: Isaïe 14, 10; mouvement 5: strophe 5 du cantique «Befiehl du deine Wege (Choisis toi-même ta voie)» de Paul Gerhardt (1653); mouvement 9: strophes 16 à 18 du cantique «Ach Gott, wie manches Herzeleid (Ô Dieu, que de peine)» de Martin Moller (1587).

Éditions complètes: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Cette cantate est tout aussi riche en texte que réservée dans sa distribution. Si ce n'était pas le cas pour l'oeuvre commentée plus haut, on peut arguer ici du surcroît de travail occasionné par la période de Noël: il avait fallu exécuter, depuis le premier jour de Noël, quatre cantates dont trois fraîchement composées, plus le *Magnificat* BWV 243a et le *Sanctus* BWV 238 (voir vol. 72), tâche énorme si l'on compte les répétitions et deux représentations par morceau. Tout comme les cantates composées par Bach pour sa première fête de Noël à Leipzig, «Le fils de Dieu est apparu pour cela» BWV 40 (vol. 13) et «Voyez de quel amour le Père nous a fait preuve» BWV 64 (vol. 20), ce morceau contient de nombreuses strophes de choral, ce qui permet à Alfred Dürr de supposer qu'il s'agit d'un seul et même auteur. La lecture de ce jour contait la fuite en Egypte de la Sainte Famille (Saint Matthieu 2, 13-23). Le texte en profite pour évoquer les nombreux ennemis et les tentations auxquels le chrétien est exposé, que ce soit au sens propre ou au figuré: lions et dragons (mouvement 2), le monde entier comme enfer de martyr (mouvement 4), tous les diables (mouvement 5), tempête et flammes du malheur (mouvement 6), la chair et le sang (mouvement 9) et, se rapprochant de la lecture du jour, Hérode le tyran sanguinaire (mouvement 7).

En plus des mouvement choral, ce sont surtout les trois mouvements en forme d'air qui laissent deviner une issue à ce dilemme humain. Dans l'arioso n° 3, Bach introduit la parole célèbre et rassurante d'Isaïe «Ne crains rien» chantée par la basse, la «Vox Christi» (il a également adapté ce texte dans le cadre du motet BWV 228, vol. 69). L'aria pour ténor (n° 6) formule tumultueusement les affres du temps, pour s'apaiser aux paroles consolantes de Dieu. L'air pour soprano (n° 8), annoncée par le récitatif qui la précède (n° 7), anticipe même sur la croix et la souffrance dont résulte en fin de compte la béatitude de l'âme. Ce mouvement est de la facture si facile à comprendre qui n'appartient qu'à Bach: la propre destinée est illustrée par une vocalise qui, toutefois, n'évolue pas plus haut que la première tonalité. Il faut la pensée du ciel pour que la musique s'élance vers les aigus, avant que le «tout n'est qu'allégresse» donne le signal d'échanger la souffrance contre une félicité éternelle: en passant de l'austérité d'une mesure à quatre temps à l'allégresse d'une mesure à trois temps.

*

Mon Jésus bien-aimé est perdu BWV 154

Création: pour le 9 janvier 1724

Destination: 1er dimanche après l'Épiphanie

Texte: poète inconnu; mouvement 3: strophe 2 du cantique «Jesus, meiner Seelen Wonne (Jésus la joie de mon âme)» de Martin Jan (1661); mouvement 5: Saint Luc 2, 49; mouvement 8: strophe 6 du cantique: «Meinem Jesum laß ich nicht (Je n'abandonne pas mon Jésus)» de Christian Keymann (1658) (empruntant la première ligne de la strophe 1).

Éditions complètes: BG 32 : 61 – NBA I/5 : 91

Bach a composé la cantate «Sie werden aus Saba alle kommen (Ils viendront tous de Saba)» BWV 65 (voir vol. 21) pour la fête de l'Épiphanie 1724. La présente oeuvre fut exécutée le dimanche suivant, donc une semaine après la cantate 153 présentée plus haut. Cependant, l'évangile à lire ce dimanche remonte encore quelques jours en arrière et fait suite à la présentation de Jésus au temple qui est lui le dimanche après Noël.

En fait, Saint Luc fait un saut de 12 années entières pour retrouver, aux versets 2, 41 et suiv., l'adolescent de nouveau au temple, où il discute avec les docteurs de la loi et prédit son émancipation de ses parents inquiets par les mots : «Ne savez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père?». C'est à cet événement que se réfère le texte de la cantate ; dans l'arioso central n° 5, la voix de basse («Vox Christi») récite ces paroles bibliques – parallèle formel à la cantate exécutée un dimanche plus tôt –, invitant en même temps à imiter Jésus-Christ par une conduite des voix en imitation. Le texte décrit en outre ce que cette perte supposée de Jésus représente pour le croyant; il ébauche le scénario d'un monde sans Jésus et en fait résulter le profond désir des âmes. La citation biblique est également un pivot : la foi engendre l'espérance et un amour affermi, quand bien même mystique, sublimé dans le duo n° 7 par deux voix et deux hautbois d'amour. Le nom donné à cet instrument pour son timbre devient ainsi le messager d'un senti-

ment de certitude chrétienne dont l'idée étaye et complète le caractère serein et concertant de cette air.

Ainsi que dans la cantate précédente, le chœur n'intervient que dans deux mouvements choral. Les trois airs sont donc les seuls à exprimer le sentiment de la cantate. L'air d'introduction pour ténor, brève, semblable à une gravure sur bois, est toute au service du texte. Les instruments à archet jouent un *ostinato*. Par sa ligne chromatique descendante, la basse ressemble à une basse lamento, comme celle que Bach prend pour base du «Crucifixus» de la Messe en si mineur, par exemple. Cependant ici, elle ne progresse pas régulièrement, mais saute en tous sens dans l'espace sonore, symbolisant peut-être l'hésitation et la recherche inhérentes à l'attitude plaintive. Des mots tels que «perdu» et «désespoir» génèrent des pauses générales. Les cordes jouent ensuite des accords tremblants à la progression harmonique hardie, image bien entendu de l'épouvante ressentie par l'âme qui se croit perdue.

Les péchés n'ont pas à être de «gros nuages». C'est pourquoi, dans l'aria n° 4 pour alto, Bach dessine des hauteurs éthérées et renonce aux fondements terrestres en faisant jouer la basse des violons et des violes à l'unisson à l'octave inférieure («demi-basse»). Les voix chantées et les hautbois d'amour planent par dessus dans une atmosphère pastorale et sereine. Pour une exécution ultérieure, Bach a ajouté une basse continue pour clavier; d'autres parties de la cantate semblent provenir, par contre, de ses années à Weimar.

*

Mon Dieu, combien de temps encore BWV 155

Création: pour le 19 janvier 1716

Destination: second dimanche après l'Épiphanie

Texte: Salomon Franck, «Evangelisches Andachts-Opfer» 1715; mouvement 2: strophe 12 du cantique «Es ist das Heil uns kommen her (C'est le salut qui vient à nous)» de Paul Speratus (1724)

Éditions complètes: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Pour le dimanche de la semaine suivante, le 16 janvier 1724, Bach décida de ne pas composer une nouvelle cantate, mais de recourir à son répertoire de Weimar. Le texte présente l'alternance régulière de récitatifs et d'airs avec choral final qui est typique du recueil écrit par Salomon Franck en 1715. Bach confie ces mouvements à des voix individuelles et surtout à des instruments, tel le basson soliste du second mouvement que l'on pourrait presque qualifier de curieux. Cette distribution n'est pas arbitraire, mais elle est au service du contenu musical et théologique, comme le montre Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach Kantaten* = *Le monde des Cantates de Bach*, vol. 1, 1996, p. 130 et suiv.) en se référant au «métatexte» à l'aide duquel Franck interprète de manière traditionnelle le texte de l'évangile qui était ce dimanche-là le récit des noces de Cana (Saint Jean 2, 1-11). «Le raisonnement [de Franck] s'appuie sur le «manque de vin». La phrase de Marie dans Saint Jean 2, 3 [«Ils n'ont plus de vin»] – cf. la fin du mouvement 1 [«Le vin de la joie vient à sa fin, je perds toute ma confiance»] – est interprétée comme disant le manque de foi, car la puissance du Christ implique: «Tu trouveras chez moi tout ce qui te manque». Car avoir le Christ signifie tout avoir: c'est ainsi qu'on peut paraphraser la quiétude mystique dont est empreint le second mouvement. La répartition des voix ordonnée par Bach prouve une profonde compréhension du contexte visé par Franck: les mouvements 1 et 4 sont en correspondance, exprimant comme une question et une plainte de l'âme croyante d'une part

(mouvement 1) et la connaissance acquise par l'âme croyante d'autre part (mouvement 4). Le chemin parcouru du mouvement 1 au mouvement 4 représente donc le chemin de la découverte de la foi: à cet effet, l'âme croyante a besoin de l'encouragement et de la consolation de la communauté religieuse (mouvement 2) et de la parole de Dieu (mouvement 3 qui, étant pour ainsi dire la parole du Seigneur, est confié à une voix de basse). Le choral final réalise ce qui sera ensuite, de manière évidente, accompli régulièrement par les textes des cantates de Leipzig: à savoir la formulation du raisonnement parcouru, de la question jusqu'à la découverte de la vérité, par la communauté des fidèles à l'écoute.»

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

L'enregistrement global des cantates religieuses de Bach reflète également la mutation des habitudes d'exécution. Cette mutation est le résultat des recherches faites à ce sujet et de la pratique. Rilling ne s'est néanmoins pas engagé sur la voie des instruments «historiques» pour des raisons évidentes. Il est, certes, indispensable de connaître la «pratique d'exécution historique» pour savoir faire parler la musique. Cependant la reconstruction d'aspects isolés de cette œuvre n'est d'aucun profit, selon Rilling, quand il s'agit de retransmettre le sens de cette musique à l'auditeur moderne qui est, à tous égards, marqué différemment. Cet objectif perdu 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, subissent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

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

Emprende el camino de la fe BWV 152

Génesis: para el 30 de diciembre de 1714

Destino: domingo después de Navidad

Texto: Salomon Franck, “*Evangelisches Andachts-Opffer*” 1714/1715

Ediciones completas: BG 32: 19 – NBA I/3

Violines (dos voces), violas (dos voces en las primeras cantatas), violonchelo, violón, teclado, además fagot, oboes y/o flautas: he ahí más o menos el instrumental barroco normal para que el Bach escribió sus cantatas. De cuando en cuando, en ocasiones o feriados especiales, o bien para musicalizar ciertos contenidos se añadían trompetas y tímboles o instrumentos solistas singulares, como el oboe d’amore, el violoncello piccolo o el órgano *obligato*. La mención de normalidad condiciona a la vez las excepciones. La mayor de todas es quizás la presente cantata: un dueto para dos voces cantantes: “alma” (soprano) y “Vox Christi” (bajo), así como flauta dulce, oboe, viola d’amore, viola de gamba, violón y teclado.

Esta cantata requiere, pues, pocos instrumentistas. Nunca se sabrá si esa parquedad se debió a lo ocupados que estaban los músicos en la temporada navideña. No cabría dudarlo si Bach la hubiese compuesto viviendo en Leipzig. Pero la cantata fue compuesta en Weimar, si bien Bach se había comprometido con ese ducado a estrenar una cantata cada mes a partir de marzo de 1714. Bach musicalizó diez cantatas en total a partir de la colección de textos del poeta cortesano Salomon Franck, pudiendo haberse perdido otras composiciones más; “Emprende el camino de la fe” es la primera de la serie. Todas las demás cantatas compuestas por esos años requieren de instrumentos de cuerdas – según el modelo francés – con violas repartidas (BWV 18 ¡con cuatro violas!, v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 5); la última pieza de ese género es la can-

tata “El cielo ríe, alégrase al tierra” BWV 31 (vol. 10), que requiere a la vez el mayor número de instrumentos de viento.

La dificultad para juzgar la instrumentación contrasta con la afinidad de la composición y su letra con el Evangelio del Día. En San Lucas 2, 33-40, se refiere la visita que hacen al templo los padres del recién nacido y parte de las sacras palabras que Simeón y Ana pronuncian ante la criatura de ocho días apenas (el canto de alabanza de Simeón que precede a este episodio en el Evangelio fue leído solamente el 2 de febrero, la fiesta de la Purificación de María). San Lucas, por su parte, hace referencia a Isaías 8, 14-15 y a las palabras del Salmo 118 que menciona la piedra que se convertirá en piedra angular. En torno a esta alegría gira la letra del 2º y 4º movimiento de la cantata. La estructura dialogada de la cantata también parece inspirada en el Evangelio.

Bach vuelca la sinfonía usual en ese período de su creación en el mismo molde en que había volcado un mes antes el primer movimiento de la cantata de Adviento “Ven, redentor de los gentiles” BWV 61 (vol. 19): un preludio y fuga solemne y acompasado, de líneas ricamente ornamentadas – la forma característica de la obertura francesa. El aria siguiente, para bajo, señala con sus escalas ascendentes el rumbo que toma el camino de la fe; el recitativo subsiguiente se agita de forma audible ante la caída hacia el infierno, para luego serenarse en un *arioso* con la idea del cristiano elegido que encuentra su redención. Las sugestivas sonoridades con las que la flauta y la viola d’amore rodean el aria parecen referirse a los tesoros de que habla el texto y que, según lo subraya el dueto final, son de naturaleza íntima, el objeto de un amor místico en el que se funden al unísono todos los instrumentos.

Mira, amado Dios, cómo mis enemigos BWV 153

Génesis: para el 2 de enero de 1724

Destino: primer domingo después de Año Nuevo

Texto: autor desconocido. 1º mov.: estrofa 1 del canto de igual inicio de David Denicke (1646). 3º mov.: Isaías 14, 10. 5º mov.: estrofa 5 del canto “Ordena tus rumbos” de Paul Gerhardt (1653). 9º mov.: estrofas 16 a 18 del canto “Oh, Dios, que dolor de corazón” de Martin Moller (1587).

Ediciones completas: BG 32: 43 – NBA I/4: 201

Esta cantata tiene una letra muy rica y de una instrumentación espartana. En contraste con la composición antes comentada, en esta sí que vale el argumento de los músicos agobiados de trabajo en la temporada navideña: desde el 25 de diciembre habían tenido que ejecutar cuatro cantatas, entre ellas tres recién compuestas, además del *Magnificat* BWV 243a, y del *Sanctus* BWV 238 (v. vol. 72), aparte de los ensayos y de dos audiciones por cada pieza. Un programa agotador. A semejanza de las cantatas “Para esto vino el hijo de Dios” BWV 40 (vol. 13) y “Mirad qué amor el Padre nos mostró” BWV 64 (vol. 20), la presente contiene numerosas estrofas de coral, circunstancia que ha llevado a Alfred Dürr a suponer que se trata de un mismo letrista. Ese día se dio lectura a la historia de la huida a Egipto (San Mateo 2, 13-23). El libreto se vale de este argumento para mencionar los numerosos enemigos y peligros que acechan al cristiano de modo figurado o directo: leones y dragones (2º mov.), el mundo entero como un infierno de martirios (4º movimiento), todos los diablos (5º mov.), tiempos tormentosos, llamas de la adversidad (6º mov.), la carne y los huesos (9º mov.) así como el iracundo de Herodes (7º mov.), todo ello muy ceñido al Evangelio.

Fuera de los movimientos de coral, son sobre todo los tres movimientos *ariosi* los que ofrecen una salida de este dilema humano. En el *Arioso* N° 3 es “No temas”, la conocida frase de

Isaías, que Bach pone en boca de “Vox Christi”, es decir, el bajo (Bach musicalizó este texto también en relación con el motete BWV 228, vol. 69). El aria para tenor (N° 6) formula con ímpetu los tiempos tormentosos para serenarse a continuación con las consoladoras palabras divinas. Preparada por el Recitativo precedente (N° 7), el aria para soprano (N° 8) se refiere a la cruz y a la aflicción, que son en última instancia el origen de la dicha y el gozo eterno. Este movimiento acusa la factura típicamente bachiana y comprensiva de inmediato: el relato de la propia vida se basa en una coloratura que no conduce más allá de la nota inicial. No es sino la idea del cielo la que logra elevarse hacia las alturas musicales antes de que “la pura alegría” dé la señal para trocar la aflicción en gozo eterno pasando del firme compás de cuatro por cuatro a uno ligero de tres por cuatro.

*

Mi amado Jesús se ha perdido BWV 154

Génesis: para el 9 de enero de 1724

Destino: 1º domingo después de la Epifanía

Texto: Autor desconocido. 3º mov.: estrofa 2 del canto “Jesús, deleite del alma mía” de Martin Jan (1661). 5º mov.: San Lucas 2, 49. 8º mov.: estrofa 6 del canto “No abandonaré a mi Jesús” (con el verso inicial tomado de la estrofa 1) de Christian Keymann (1658).

Ediciones completas: BG 32: 61 – NBA I/5: 91

Con motivo de la Fiesta de la Epifanía, Bach compuso en 1724 la cantata “De Saba todos vendrán” BWV 65 (v. vol. 21). La audición de la presente pieza musical se realizó el domingo subsiguiente, es decir una semana después de la cantata BWV 153 antes comentada. El Evangelio correspondiente a aquel domingo se remonta no obstante a unos días antes y llega a la altura de la descripción leída el domingo posterior a la Navidad

en torno a Jesús en el templo. San Lucas se salta en realidad doce años enteros para, en el capítulo 2, versículos 41 y siguientes, volver a presentar al Niño en el templo, donde éste discute con los sabios y declara que “debo estar en aquello que es de mi Padre”, anunciando así su separación de sus preocupados padres. La letra de la cantata se refiere a este acontecimiento; en el Arioso N° 5, situado en, la voz de bajo (“Vox Christi”) entona las frases bíblicas del caso – un paralelismo formal con la cantata interpretada el domingo anterior – e invita a la vez a seguir a Cristo, para lo que recurre a una línea vocal imitativa. La letra discurre además sobre el significado de esta pérdida aparente para los creyentes; esbozando el escenario de un mundo sin Jesús acrecienta la ansiedad de las almas. La frase bíblica es al mismo tiempo un punto de inflexión: de la fe surge la esperanza y un amor inquebrantable aunque místico que se presenta transfigurado en el Dueto N° 7 con dos voces y dos oboes d’amore. Nacido de su propio timbre, el nombre del instrumento pasa a ser así el portador de una emoción relacionada con una convicción cristiana que sustenta y complementa el carácter musical general, ligero y concertante, de esta aria.

Tal como ocurre en la cantata precedente, el coro interviene sólo en dos movimientos corales. Así, pues, la expresión musical de esta cantata se basa ante todo en las tres arias. El aria inicial para tenor se pone al servicio del texto dejando una impresión de parquedad, como si estuviese labrada en madera. Las cuerdas ejecutan un *ostinato*. El bajo, con su línea vocal cromática descendente, recuerda un bajo lamento como el que utiliza Bach para su “Crucifixus” de la Misa en si menor. En este caso, empero, el bajo no avanza a pasos regulares, sino a saltos de pentagrama. ¿Será un síntoma de la vacilación, de la búsqueda asociada a la actitud de lamento? Palabras como “perdido” y “desesperación” se traducen en pausas generales. Más adelante se escuchan unos acordes en las cuerdas que avanzan trepidantes describiendo armonías audaces, que representan ciertamente el horror del alma que se cree perdida.

Que los pecados “no sean nubes espesas”. Bach, por lo tanto, eleva a sus oyentes hacia alturas celestiales en al aria para contralto N° 4, renunciando a todo asidero terrenal al hacer que la voz inferior a cargo de los violines y las violas suenen al unísono en la sub-octava (“basset”). Por encima de todo ello, los vocalistas y los oboes d’amore recrean un ambiente de bucólica alegría. Bach añadiría un continuo a cargo del clave para una audición posterior; las demás partes de la cantata parecen remontarse en cambio a sus años vividos en Weimar.

*

Mi Dios cuánto tiempo, cuánto BWV 155

Génesis: para el 19 de enero de 1716

Destino: 2° domingo después de la Epifanía

Texto: Salomon Franck, “*Evangelisches Andachts-Opffer*” 1715. 2° movimiento: estrofa 12 del canto “La salvación ha llegado hasta nosotros” de Paul Speratus (1724)

Ediciones completas: BG 32: 85 – NBA I/5: 175

Para el domingo de la semana subsiguiente, el 16 de enero de 1724, Bach optó por no componer otra cantata sino a recurrir a su repertorio atesorado en Weimar. El libreto transcurre a la manera usual en la “*Andachts-Opffer*” de 1715, alternando arias y recitativos con el coral conclusivo. Bach se encargó de asignar roles a cada una de voces y, sobre todo, de la instrumentación, como en el caso poco menos que curioso del solo de fagot en el segundo movimiento. La forma en que se llevó a cabo todo esto, nada arbitraria sino ceñida a los criterios del mensaje musical y teológico la demuestra Martin Petzoldt (*Die Welt der Bach Kantaten...* Tomo 1, 1996, p. 130 ss) basándose en el “metatexto” con el que Franck interpreta el texto del Evangelio – ese domingo versaba sobre las Bodas de Caná (San Juan 2, 1-11) – a la manera tradicional: “La argumentación [de Franck] se mueve en torno a ‘la falta de vino’. La frase de María (San

Juan 2,3 [‘No tienen vino’], véase el final del 1° movimiento [el vino de la alegría falta; se desmorona casi toda mi esperanza]) se entiende como expresión de incredulidad, pues el poder de Cristo da a entender que ‘todo lo que te falta lo encontrarás en mí’. Pues tener a Cristo equivale a poseerlo todo: así se puede describir la mística serenidad que asume el 2° movimiento de la cantata (...) El reparto de voces que eligió Bach refleja un profundo conocimiento de la relación intentada por Franck: el primer movimiento se corresponde con la pregunta y la queja del alma creyente y el cuarto, al alma que ha comprendido el mensaje de Cristo. O sea que el trayecto que va del primer al cuarto movimiento equivale al camino de la fe: el alma requiere a tal efecto del aliento y el consuelo de su comunidad religiosa (2° movimiento) y de la palabra de Dios (3° movimiento, formulada casi como la palabra del Señor en el bajo). El coral conclusivo lleva a su culminación lo que se haría realidad habitual en los libretos de las cantatas que Bach habría de componer en Leipzig: la identificación por la comunidad de oyentes del razonamiento recorrido desde la pregunta hasta el encuentro con la verdad”.

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 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.

