



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[4] KANTATEN BWV 156 - 159

*Ich steh mit einem Fuß im Grabe / Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn /
Der Friede sei mit dir / Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

BWV 156: Sonopress Tontechnik, Gütersloh. BWV 157-159: Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg

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

Richard Hauck (BWV 156-159), Wolfram Wehnert (BWV 156)

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 156: März/April 1973. BWV 157: Oktober 1982 / Juli 1983. BWV 158: Juli 1983. BWV 159: Juni/Juli 1983

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes, Dr. Miguel Carazo & Associates

Traduction française: Sylvie Roy, Micheline Wiechert

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezade, Elsa Bittner, Raul Neumann

© 1973/82/83 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

Ich stehe mit einem Fuß im Grabe BWV 156 (1710)

I stand with one foot in the grave now • J'ai déjà un pied dans la tombe • Estoy con un pie en la tumba

Hildegard Laurich - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Günther Passin, Otto Weber - Oboe • Kurt Ertzold - Fagotto • Werner Keltsch - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn BWV 157 (1900)

Thee I shall not leave, until thou my bless • Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis • No te dejo si no me bendices

Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Renate Greiß - Flauto • Günther Passin - Oboe d'amore • Enrique Santiago - Viola d'amore • Ansgar Schneider - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Der Friede sei mit dir BWV 158 (1010)

May peace now be with thee • La paix soit avec toi • La paz sea contigo

Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin - Oboe • Wolf-Dieter Streicher - Violino • Helmut Veihelmann - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo

Schelt, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159 (1622)

See now, we're going up to Jerusalem • Voyez, nous montons vers Jérusalem • Mirad, subimos hacia Jerusalén

Julia Hamari - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Günther Passin - Oboe • Stefan Trauer - Violoncello • Claus Zimmermann - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Michael Behringer - Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 156)

Bach-Collegium Stuttgart (BWV 156, 159)

HELMUTH RILLING

BWV 156 „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“			17:10
No. 1	Sinfonia	1	2:48
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (T) con Choral (S): Ich steh mit einem Fuß im Grabe	2	5:40
	<i>Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (B): Mein Angst und Not	3	1:44
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 4	Aria (A): Herr, was du willst, soll mir gefallen	4	4:46
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Recitativo (B): Und willst du, daß ich nicht soll kranken	5	1:06
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 6	Choral: Herr, wie du willst, so schicks mit mir	6	1:06
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>		

BWV 157 „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“			19:00
No. 1	Duetto (T, B): Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!	7	4:10
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Viola d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (T): Ich halte meinen Jesum feste	8	6:28
	<i>Oboe d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (T): Mein lieber Jesu du	9	1:27
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria, Recitativo ed Arioso (B): Ja, ja, ich halte Jesum feste	10	5:55
	<i>Flauto, Viola d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 5	Choral: Meinen Jesum laß ich nicht	11	1:00
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Viola d'amore, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 158 „Der Friede sei mit dir“			10:10
No. 1	Recitativo (B): Der Friede sei mit dir	12	1:37
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 2	Aria (B) con Choral: Welt, ade, ich bin dein müde	13	5:51
	<i>Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo ed Arioso (B): Nun, Herr, regiere meinen Sinn	14	1:27
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Choral: Hier ist das rechte Osterlamm	15	1:15
	<i>Oboe, Violino solo, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		

BWV 159 „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem“			16:22
No. 1	Arioso (A) e Recitativo (B): Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem	16	3:40
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo; Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 2	Aria (A) con Choral (S): Ich folge dir nach	17	4:15
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 3	Recitativo (T): Nun will ich mich, mein Jesu	18	1:22
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>		
No. 4	Aria (B): Es ist vollbracht	19	5:47
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		
No. 5	Choral: Jesu, deine Passion ist mir lauter Freude	20	1:18
	<i>Oboe, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>		

Total Time BWV 156 - 159	62:45
--------------------------	-------

BWV 156

1. Sinfonia

2. Aria

Ich steh mit einem Fuß im Grabe,
Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt,
 Bald fällt der kranke Leib hinein,
Hilf mir in meinen Leiden,
 Komm, lieber Gott, wenn dirs gefällt,
Was ich dich bitt, versag mir nicht.
 Ich habe schon mein Haus bestellt.
Wenn sich mein Seel soll scheiden,
So nimm sie, Herr, in deine Händ.
 Nur laß mein Ende selig sein!
Ist alles gut, wenn gut das End.

3. Recitativo

Mein Angst und Not,
 Mein Leben und mein Tod
 Steht, liebster Gott, in deinen Händen;
 So wirst du auch auf mich
 Dein gnädig Auge wenden.
 Willst du mich meiner Sünden wegen
 Ins Krankenbette legen,
 Mein Gott, so bitt ich dich,
 Laß deine Güte größer sein
 Als die Gerechtigkeit;
 Doch hast du mich darzu versehn,
 Daß mich mein Leiden soll verzehren,
 Ich bin bereit:
 Dein Wille soll an mir geschehn;
 Verschone nicht und fahre fort,
 Laß meine Not nicht lange währen;
 Je länger hier, je später dort.

1. Sinfonia

2. Aria

I stand with one foot in the grave now,
Deal with me, God, of thy good will,
 Soon shall my ailing corpse fall in,
Help me in all my suff'ring,
 Come, O my God, whene'er thou wilt,
What now I ask, deny me not.
 I have e'en now my house prepared.
Whene'er my soul's departure,
Receive it, Lord, into thy hand.
 Just let my end with blessing come!
For all is good, if good the end.

3. Recitativo

My fear and need,
 My life and e'en my death
 Stand, dearest God, within thy power;
 Thus shalt thou turn as well
 Thy gracious eye upon me.
 But if for all my sins thou seekest
 In ill health's bed to lay me,
 My God, I beg of thee,
 Let thy dear kindness greater be
 Than justice rightly bids;
 Yet if thou dost for me intend
 That now my suff'ring should consume me,
 I am prepared;
 Thy will should in me be fulfilled,
 So spare me not and have thy way,
 Let my distress not long continue;
 The longer here, the later there.

1

1. Sinfonie

2

2. Air

J'ai déjà un pied dans la tombe,
Dispose de moi, mon Dieu, selon ta bonté,
 Le corps malade y tombera bientôt,
Aide-moi dans mes douleurs,
 Viens, Dieu bien-aimé, quand il te plaît,
Ne me refuse pas ce dont je te prie.
 J'ai déjà réglé mes affaires,
Lorsque mon âme devra quitter cette terre,
Prends-la, ô Seigneur, dans tes mains.
 Rends seulement ma fin heureuse!
Tout est bien quand la fin est bonne.

3

3. Récitatif

Mes angoisses et ma détresse,
 Ma vie et ma mort,
 Reposent, Dieu bien-aimé, entre tes mains;
 Tu porteras ainsi
 Ton regard miséricordieux sur moi.
 Si tu veux à cause de mes péchés
 Me clouer au lit de la maladie,
 Mon Dieu, je t'en prie,
 Que ta bonté soit plus grande que ta justice;
 Mais pourtant si mon destin
 Est d'être consumé par le mal,
 Je suis prêt,
 Que ta volonté soit faite,
 Ne me ménage pas et poursuis ton dessein,
 Mais ne fais pas durer ma souffrance;
 Plus longtemps je reste ici-bas, plus tard je serai dans
 l'au-delà.

1. Sinfonía

2. Aria con Coral

Estoy con un pie en la tumba,
Dispón de mí, Dios, según Tu bondad,
 Pronto el cuerpo enfermo caerá en ella,
Ayúdame en mi sufrimiento,
 Ven, amado Dios, cuando gustes,
Lo que te pido, no me lo niegues.
 Ya estoy dispuesto,
Si mi alma debe partir,
Tómala, Señor, en tus manos.
 ¡Haz sólo que mi fin sea feliz!
Todo está bien, si el fin es bueno.

3. Recitativo

Mi angustia y pesar,
 Mi vida y mi muerte,
 Están, amado Dios, en Tus manos;
 Así también torna hacia mí
 Tu mirada misericordiosa.
 Si a causa de mis pecados
 Quieres que padezca en el lecho de enfermo,
 Dios mío, te ruego,
 Deja que Tu bondad sea más grande que
 La justicia.
 Pero si has dispuesto,
 Que mi padecer me consuma,
 Estoy preparado,
 Hágase en mí Tu voluntad,
 No perdones y procede,
 No dejes que mi pena se prolongue;
 Cuanto más tiempo aquí, más tarde allí.

4. Aria

Herr, was du wilt, soll mir gefallen,
Weil doch dein Rat am besten gilt.
In der Freude,
In dem Leide,
Im Sterben, in Bitten und Flehn
Laß mir allemal geschehn,
Herr, wie du wilt.

5. Recitativo

Und willst du, daß ich nicht soll kranken,
So werd ich dir von Herzen danken!
Doch aber gib mir auch dabei,
Daß auch in meinem frischen Leibe
Die Seele sonder Krankheit sei
Und allezeit gesund verbleibe.
Nimm sie durch Geist und Wort in acht,
Denn dieses ist mein Heil,
Und wenn mir Leib und Seel verschmacht,
So bist du, Gott, mein Trost und meines Herzens Teil!

6. Choral

Herr, wie du wilt, so schicks mit mir
Im Leben und im Sterben;
Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, laß mich nicht verderben!
Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du wilt, gib mir Geduld,
Dein Will, der ist der beste.

4. Aria

Lord, what thou wilt shall be my pleasure,
Forsooth thy word is stronger yet.
In my gladness,
In my sadness,
In dying, in weeping and prayer,
Unto me alway fulfill,
Lord, what thou wilt.

5. Recitative

And if thou wish me not to suffer,
To thee I'll be sincerely thankful;
However, grant to me as well
That also in my lively body
My soul may free from sickness be
And evermore in health continue.
Tend it with Holy Ghost and word,
For this is my true health,
And if my soul and body fail,
Yet thou art, God, my strength, the portion of my heart!

6. Chorale

Lord, as thou wilt, so deal with me
In living and in dying!
Alone for thee is my desire,
Lord, leave me not to perish!
Support me only in thy grace,
But as thou wilt, let me forbear,
For thy will has no equal.

4

4. Air

Seigneur, que tout ce que tu veux me plaise
Parce que ton conseil est le meilleur.
Dans la joie,
Dans la peine,
Dans la mort, dans les prières et les implorations
Dispose toujours de moi
Seigneur, selon ta volonté.

5

5. Récitatif

Et si tu veux que je ne tombe pas malade,
Je t'en remercierai de tout cœur;
Mais fais également
Que dans mon corps dispos
Mon âme soit épargnée de maladies particulières
Et reste toujours en bonne santé.
Prends garde à elle dans ton esprit et ta parole,
Car c'est là mon salut
Et si ma chair et mon cœur se languissent,
Tu es, mon Dieu, mon réconfort et mon partage!

6

6. Choral

Seigneur, dispose de moi selon ta volonté
Dans la vie comme à l'heure de ma mort;
Rien qu'à toi j'aspire,
Seigneur, ne m'abandonne pas à ma perdition!
Garde-moi seulement dans ta grâce
Sinon dispose du reste selon ta volonté, donne-moi la
patience,
Car ta volonté est pour le mieux.

4. Aria

Señor, lo que Tú quieras, habrá de agradarme,
Pues Tu designio es el mejor.
En la alegría,
En el dolor,
En la muerte, en el ruego y la súplica,
Deja que todo se cumpla en mí,
Señor, como Tú quieras.

5. Recitativo

Y si Tú decides que no me enferme,
Te agradeceré de corazón;
Pero concédeme entonces también,
Que en mi cuerpo lozano
El alma no tenga enfermedad
Y siempre permanezca sana.
Protégela con el espíritu y la palabra,
Pues ello es mi salvación,
Y cuando mi cuerpo y mi alma se consuman
¡Tú serás, Dios, mi consuelo y parte de mi corazón!

6. Coral

Señor, como Tú quieras, dispón de mí
En la vida y en la muerte;
Sólo hacia Ti se dirigen mis ansias,
¡Señor, no dejes que me pierda!
Consérvame sólo en Tu gracia,
Sino, como Tú quieras, dame paciencia,
Tu voluntad es la mejor.

BWV 157

1. Duetto

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

2. Aria

Ich halte meinen Jesum feste,
Ich laß ihn nun und ewig nicht.
Er ist allein mein Aufenthalt,
Drum faßt mein Glaube mit Gewalt
Sein segnenreiches Angesicht;
Denn dieser Trost ist doch der beste.
Ich halte meinen Jesum feste.

3. Recitativo

Mein lieber Jesu du,
Wenn ich Verdruß und Kummer leide,
So bist du meine Freude,
In Unruh meine Ruh
Und in der Angst mein sanftes Bette;
Die falsche Welt ist nicht getreu:
Der Himmel muß veralten,
Die Lust der Welt vergeht wie Spreu;
Wenn ich dich nicht, mein Jesu, hätte,
An wen sollt ich mich sonst halten?
Drum laß ich nimmermehr von dir,
Dein Segen bleibe denn bei mir.

1. Duetto

Thee I shall not leave, until thou me bless.

2. Aria

I shall hold to my Jesus firmly,
I'll let him never from me go.
He is alone my sure abode,
Thus is my faith now fixed with might
Upon his saving countenance;
For this support shall have no equal.
I shall hold to my Jesus firmly!

3. Recitativo

My dearest Jesus thou
When I must stress and trouble suffer,
Then art thou my true pleasure,
In unrest my true rest,
When I'm afraid, my bed of comfort.
The fickle world is never true,
E'en heaven age must suffer,
The world's delights are lost like chaff;
If I did not, my Jesus, have thee,
To whom could I besides thee hold to?
Thus I shall never let thee go,
Thy blessing, then, shall bide with me.

7

1. Duo

Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis!

8

2. Air

Je me tiens fortement à mon Jésus,
Je ne l'abandonnerai ni maintenant ni jamais.
Il est mon seul domicile,
Ainsi ma foi saisit avec force
Son visage salutaire;
Car cette consolation est quand même la meilleure.
Je me tiens fortement à mon Jésus.

9

3. Récitatif

Ô toi, mon cher Jésus,
Lorsque je souffre de contrariété et de chagrin,
Tu es mon ami,
Dans l'inquiétude, mon havre de paix
Et dans l'angoisse, mon doux lit;
Le mauvais monde n'est pas fidèle,
Le ciel doit souffrir de l'âge,
L'air du temps passe comme l'ivraie;
Si je ne t'avais pas, mon Jésus,
À qui pourrais-je me tenir?
C'est pourquoi je te quitterai jamais,
Car ta bénédiction reste sur moi.

1. Dueto

¡No te dejo si no me bendices!

2. Aria

En mi Jesús ardientemente persevero,
Ahora ni jamás abandonaré.
El sólo mi morada es,
Así mi fe con firmeza
Su bendita figura contempla;
Pues que este consuelo el mejor es.
En mi Jesús ardientemente persevero.

3. Recitativo

Amado Jesús mío
Cuando sinsabores y desdichas sufro
Tú mi alegría eres,
En la inquietud mi paz eres,
Y mi dulce lecho en el temor.
El falso mundo no es fiel
Mas el cielo permanece,
El gozo del mundo como la hierba fenecerá;
Si a Ti, Jesús mío, no te tuviera,
¿En quién permanecer pudiera?
Por eso nunca te dejaré,
Y Tu bendición conmigo será.

4. Aria, Recitativo ed Arioso

Ja, ja, ich halte Jesum feste,
 So geh ich auch zum Himmel ein,
 Wo Gott und seines Lammes Gäste
 In Kronen zu der Hochzeit sein.
 Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,
 Da bleibt dein Segen auch bei mir.
 Ei, wie vergnügt
 Ist mir mein Sterbekasten,
 Weil Jesus mir in Armen liegt!
 So kann mein Geist recht freudig rasten!
 Ja, ja, ich halte Jesum feste,
 So geh ich auch zum Himmel ein.
 O schöner Ort!
 Komm, sanfter Tod, und führ mich fort!
 Wo Gott und seines Lammes Gäste
 In Kronen zu der Hochzeit sein.
 Ich bin erfreut,
 Das Elend dieser Zeit
 Noch von mir heute abzulegen;
 Denn Jesus wartet mein im Himmel mit dem Segen
 Da laß ich nicht, mein Heil, von dir,
 Da bleibt dein Segen auch bei mir.

5. Choral

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

4. Aria, Recitativo and Arioso

Yes, yes, I hold to Jesus firmly,
 Thus shall I e'en to heaven go,
 Where God and his own lamb's invited
 In crowns are at the wedding feast.
 There I'll not leave, my Savior, thee
 Where bides thy blessing, too, with me.
 Ah, what delight
 To me is my death's casket,
 For Jesus in my arms doth lie!
 Then can my soul with joy rest fully!
 Yes, yes, I'll hold to Jesus firmly,
 Thus shall I e'en to heaven go!
 O land so fair!
 Come, gentle death, and lead me hence.
 Where God and his own lamb's invited
 In crowns are at the wedding feast.
 I am so glad
 The suff'ring of this time
 From me today to put aside now;
 For Jesus waits for me in heaven with his blessing.
 There I'll not leave, my Savior, thee
 Where bides thy blessing, too, with me.

5. 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.
 Blessed those who say with me:
 This my Jesus I'll not leave.

10

4. Air, Récitatif et Arioso

Oui, oui, je me tiens fortement à Jésus,
 J'entrerai alors aux cieux
 Où Dieu et son propre agneau
 Sont en noce dans la couronne.
 Alors je ne te quitte pas, mon Salut,
 Alors ta victoire sera mienne.
 Ah, combien plaisante
 Est cette caisse de mort
 Parce que Jésus repose dans mes bras!
 Ainsi mon âme peut reposer dans la joie!
 Oui, oui, je tiens fortement à Jésus,
 J'entrerai alors aux cieux!
 Ô bel endroit!
 Viens, douce mort, et conduis-moi
 Là où Dieu et son propre agneau
 Sont en noce dans la couronne.
 Je suis heureux
 De pouvoir déposer aujourd'hui encore
 La misère de ce temps;
 Jésus en effet m'attend au ciel avec sa bénédiction.
 Alors je ne te quitte pas, mon Salut,
 Alors ta victoire sera mienne.

11

5. Choral

Je n'abandonne pas mon Jésus
 J'accompagnerai toujours ses pas;
 Christ me conduit jour après jour
 À la source de vie.
 Bienheureux, celui qui reprend mes paroles:
 Je n'abandonne pas mon Jésus.

4. Aria, Recitativo y Arioso

¡Sí, sí, en Jesús firmemente me mantengo,
 Así al cielo llegaré,
 Donde Dios y los invitados de Su Cordero
 La boda contemplarán coronados.
 Así pues, Salvador mío, no te dejaré
 Y Tu bendición conmigo será.
 ¡Ah cómo mi sarcófago
 Me placará,
 Pues que Jesús en los brazos tendré!
 ¡Así gozosamente reposar podré!
 ¡Sí, sí, en Jesús firmemente me mantengo,
 Así al cielo llegaré!
 ¡Oh bellísimo lugar!
 Ven dulce morir que allí quiero ir
 Donde Dios y los invitados de Su Cordero
 La boda contemplarán coronados.
 Alegre estoy
 De poder despedirme hoy
 De la miseria de este mundo,
 Pues que mi Jesús con su bendición en el cielo me espe-
 ra.
 Así pues, Salvador mío, no te dejaré
 Y Tu bendición conmigo será.

5. Coral

A mi Jesús no lo abandono
 A Su lado eternamente iré;
 Cristo me conducirá, sí,
 Al arroyuelo de la vida.
 Bienaventurado quién conmigo diga:
 A mi Jesús no lo abandono

BWV 158

1. Recitativo

Der Friede sei mit dir,
 Du ängstliches Gewissen!
 Dein Mittler stehet hier,
 Der hat dein Schuldenbuch
 Und des Gesetzes Fluch
 Verglichen und zerrissen.
 Der Friede sei mit dir,
 Der Fürste dieser Welt,
 Der deiner Seele nachgestellt,
 Ist durch des Lammes Blut bezwungen
 und gefällt.
 Mein Herz, was bist du so betrübt,
 Da dich doch Gott durch Christum liebt?
 Er selber spricht zu mir:
 Der Friede sei mit dir!

2. Aria con Choral

Welt, ade, ich bin dein müde,
 Salems Hütten stehn mir an,
**Welt, ade! ich bin dein müde,
 Ich will nach dem Himmel zu,**
 Wo ich Gott in Ruh und Friede
 Ewig selig schauen kann.
**Da wird sein der rechte Friede
 Und die ewig stolze Ruh.**
 Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
**Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
 Nichts denn lauter Eitelkeit;**
 Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.
**In dem Himmel allezeit
 Friede, Freud und Seligkeit.**

1. Recitative

May peace now be with thee,
 O thou most anxious conscience!
 Thine intercessor's here,
 Who hath thy book of debts
 And the Law's dread curse
 Now settled and destroyed.
 May peace now be with thee,
 The prince of all this world,
 Who for thy soul hath lain in wait,
 Is through the lamb's own blood now conquered
 and laid low.
 My heart, why art thou so downcast,
 When thou by God through Christ art loved?
 He saith himself to me:
 May peace now be with thee!

2. Aria and Choral

World, farewell, of thee I'm weary,
 Salem's shelter I prefer,
**World, farewell, of thee I'm weary,
 I would now to heaven go,**
 Where I God in peace and quiet
 Ever blessed can behold.
**Where will be a peace most tranquil
 And eternal grand repose.**
 I'll bide there where I shall be dwelling contented
**World, with thee is war and strife,
 Nought but merest vanity;**
 And crowned in the glory of heavenly splendor.
**But in heaven evermore
 Peace and joy and happiness.**

12

1. Récitatif

La paix soit avec toi,
 Conscience craintive!
 Ton médiateur est là,
 Il a compensé et déchiré
 Ton cahier de dettes
 Et la malédiction de la loi.
 La paix soit avec toi,
 Le prince de ce monde
 Qui a poursuivi ton âme,
 A été vaincu et échu par le sang
 de l'agneau.
 Mon cœur, pourquoi es-tu si triste,
 Alors que Dieu t'aime par le Christ?
 Lui-même m'adresse ses paroles;
 La paix soit avec toi!

13

2. Air avec Choral

Adieu, ô monde, je suis las de toi,
 Les tentes de Salem m'attendent,
**Adieu, ô monde, je suis las de toi,
 Je veux aller au ciel**
 D'où je pourrai contempler Dieu
 Dans la paix et la sérénité.
**C'est là que sera la vraie paix
 Et la fière sérénité éternelle.**
 Je demeurerai là, là j'aurai plaisir à vivre
**Ô monde, la guerre et les querelles sont en toi,
 Rien que vanité;**
 Là je respicis, orné de couronnes célestes.
**Au ciel, à tout jamais,
 Paix, joie et félicité.**

1. Recitativo

¡La paz sea contigo,
 Oh, conciencia temerosa!
 Tu mediador está aquí,
 Él ha conciliado y destruido
 Tu libro de culpas
 Y la maldición de la Ley.
 La paz sea contigo,
 El príncipe de este mundo
 Que ha perseguido tu alma,
 Por la sangre del Cordero es vencido
 y cae.
 Corazón mío, ¿porqué estás tan afligido
 Si Dios te ama a través de Cristo?
 El mismo me dice:
 ¡La paz sea contigo!

2. Aria con Coral

Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
 Me aguardan las moradas de Salén,
**Mundo, adiós, estoy cansado de ti,
 quiero ir al cielo;**
 Donde yo podré contemplar a Dios
 Con paz y quietud en eterna bienaventuranza.
**Allí estará la verdadera paz
 Y el eterno reposo del alma.**
 Allí permaneceré, allí moraré gustoso,
**Mundo, en ti hay guerra y disputas,
 Solamente pura vanidad;**
 Allí luciré adornado con coronas celestiales.
**En el cielo siempre,
 Paz, quietud y bienaventuranza.**

3. Recitativo

Nun, Herr, regiere meinen Sinn,
Damit ich auf der Welt,
So lang es dir mich hier zu lassen noch gefällt,
Ein Kind des Friedens bin,
Und laß mich zu dir aus meinen Leiden
Wie Simeon in Frieden scheiden!
Da bleib ich, da hab ich Vergnügen zu wohnen,
Da prang ich gezieret mit himmlischen Kronen.

4. Choral

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

BWV 159

1. Arioso e Recitativo

Sehet!
Komm, schau doch, mein Sinn,
Wo geht dein Jesus hin?
Wir gehn hinauf
O harter Gang! hinauf?
O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!
Wie sauer wirst du müssen steigen!
Gen Jerusalem.
Ach, gehe nicht!
Dein Kreuz ist dir schon zugericht',
Wo du dich sollt zu Tode bluten;

3. Recitative

O Lord, now govern all my thoughts,
That I, while in the world
As long as thou dost please to let me here remain,
A child of peace may be,
And let me to thee from my affliction
Like Simeon in peace depart now!
I'll bide there where I shall be dwelling contented
And crowned in the glory of heavenly splendor.

4. Choral

Here is the proper Easter lamb,
Whereof God hath commanded;
It is high on the cross's trunk
In ardent love now burning.
His blood signeth now our door,
Our faith doth it to death display;
The strangler cannot now touch us.
Alleluia!

1. Arioso and Recitative

See now!
Come, ponder well, my mind,
Where doth thy Jesus go?
We're going up
O cruel path! That way?
O uninviting hill, of all my sins the token!
How sorely wilt thou have to climb it!
To Jerusalem.
Ah, do not go!
Thy cross for thee is now prepared,
Where thou thy bloody death must suffer;

14

3. Récitatif

Seigneur, gouverne donc mon cœur
Afin que, dans le monde, j'y reste
Aussi longtemps qu'il te plaira,
Que je sois un enfant de la paix
Et laisse-moi prendre congé de mes douleurs
Et tel Siméon venir en paix vers toi!
Je demeurerai là, là j'aurai plaisir à vivre
Là je resplendis, orné de couronnes célestes.

15

4. Choral

Voici le véritable agneau de Pâques
Que Dieu nous a prédit;
Qu'il soit immolé sur le bois de la croix
Par amour ardent.
Que son sang distingue notre porte
Afin que la foi puisse se protéger contre la mort;
Le bourreau ne saura nous toucher.
Alléluia!

16

1. Arioso et Récitatif

Voyez!
Viens, vois donc, mon cœur,
Où s'en va-t-il, ton Jésus?
Nous montons
Ô dure marche! montons?
Ô Montagne énorme que mes péchés me montrent!
Combien amère est ton ascension!
Vers Jérusalem.
Ah, n'y va pas!
Ta croix y est déjà dressée,
Là où tu devras perdre ton sang;

3. Recitativo

Así pues, Señor, dirige mi destino,
Para que en este mundo,
En tanto quieras dejarme en él,
Sea una criatura de la paz,
Y déjame partir hacia Ti desde mis penas,
¡En paz como Simeón!
Allí permaneceré, allí tendré placer de morar,
Allí luciré adornado con coronas celestiales.

4. Coral

He aquí el verdadero cordero pascual,
Del cual Dios ha convidado;
Que en el alto leño de la cruz
Fue abrasado en ardiente amor.
Su sangre marca nuestra puerta,
Que la fe opone a la muerte;
El exterminador no puede ya dañarnos.
¡Aleluya!

1. Arioso y Recitativo

¡Mirad!
Ven, contempla pues, ánima mía,
¿Hacia dónde va tu Jesús?
Subimos
¡Oh, duro camino! ¿Sube?
¡Oh, inmenso monte, que mis pecados muestran!
¡Qué penoso será tu ascenso!
Hacia Jerusalén.
¡Ah, no vayas!
Tu cruz ya te ha sido preparada,
Donde te desangrarás hasta morir;

Hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten;
Die Bande warten dein;
Ach! gehe selber nicht hinein!
Doch bliebest du zurücke stehen,
So müßt ich selbst nicht nach Jerusalem,
Ach! leider in die Hölle gehen.

2. Aria con Choral

Ich folge dir nach
**Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht!**
Durch Speichel und Schmach;
Am Kreuz will ich dich noch umfassen,
**Von dir will ich nicht gehen,
Bis dir dein Herze bricht.**
Dich laß ich nicht aus meiner Brust,
**Wenn dein Haupt wird erblassen
Im letzten Todesstoß,**
Und wenn du endlich scheiden mußt,
**Alsdenn will ich dich fassen,
Sollst du dein Grab in mir erlangen.
In meinen Arm und Schoß.**

3. Recitativo

Nun will ich mich,
Mein Jesu, über dich
In meinem Winkel grämen;
Die Welt mag immerhin
Den Gift der Wollust zu sich nehmen,
Ich labe mich an meinen Tränen
Und will mich eher nicht
Nach einer Freude sehnen,
Bis dich mein Angesicht
Wird in der Herrlichkeit erblicken,
Bis ich durch dich erlöset bin;
Da will ich mich mit dir erquicken.

Here do they scourges seek, there, bind the switches;
The bonds now now wait for thee;
Ah, take thyself not them to meet!
If thou couldst hold in check thy journey,
I would myself not to Jerusalem,
Ah, sadly down to hell then venture.

2. Aria and Choral

I follow thy path
**I will here by thee tarry,
Do not treat me with scorn!**
Through spitting and scorn;
On cross will I once more embrace thee,
**From thee I will not venture
As now thy heart doth break.**
I will not let thee from my breast,
**And when thy head grows pallid
Upon death's final stroke,**
And if thou in the end must part,
**E'en then will I enfold thee
Thou shalt thy tomb in me discover.
Within my arm's embrace.**

3. Recitativo

So now I will,
My Jesus, for thy sake
In my own corner sorrow;
The world may ever still
On venom of desire be nurtured,
But I'll restore myself with weeping
And will not sooner yearn
For any joy or pleasure
Ere thee my countenance
Have in thy majesty regarded;
Ere I through thee have been redeemed;
Where I will find with thee refreshment.

17

On prépare ci les fouets, on noue là les verges;
Les chaînes t'attendent;
Ah, n'y vas pas toi-même!
Pourtant si tu restais en arrière,
Je ne devrais pas aller moi-même à Jérusalem,
Ah, pour aller hélas en enfer.

2. Air avec Choral

Je te suis
**Je veux être ici à tes côtés,
Ne me méprise donc pas!**
Sous les crachats et les outrages;
Je veux encore t'embrasser à la croix,
**Je ne veux pas te quitter
Jusqu'à ce que ton cœur se brise.**
Je ne te laisse pas sortir de mon cœur,
**Lorsque ton visage blémira
Dans les dernières secousses de l'agonie,**
Et lorsque tu devras enfin mourir,
**Je veux alors t'êtreindre,
Tu trouveras ton tombeau en moi.
Dans mes bras et sur mon cœur.**

18

3. Récitatif

Je veux à présent,
Mon Jésus, m'affliger sur toi
Dans mon coin;
Le monde peut très bien s'abreuver
Du poison de la volupté,
Je me délecte de mes larmes
Et je n'aspirerai
À aucun plaisir
Avant que ma face
Te contemple dans la gloire,
Jusqu'à ce que je sois sauvé par toi;
Alors je me réconforterai avec toi.

Aquí se buscan látigos, allí se trenzan varas;
Las turbas te esperan;
¡Ah, no sigas!
Pero si te detuvieras,
Yo no tendría que ir a Jerusalén,
Sino, lamentablemente, al infierno.

2. Aria con Coral

Yo te sigo
**Yo estaré aquí a tu lado,
¡No me desprecies!**
A través de escupidas y afrentas;
Aún en la cruz he de abrazarte,
**No me alejaré de ti,
Hasta que tu corazón se parta.**
No te separaré de mi pecho,
**Cuando tu rostro empalidezca
En el golpe final de la muerte,**
Y cuando finalmente debas partir,
**Entonces, te acogeré,
Encontrarás tu sepultura en mí.
En mi brazos y regazo.**

3. Recitativo

Ahora yo quiero,
Mi Jesús, por Ti
En mi rincón afligirme;
El mundo podrá sin cesar,
Llevarse consigo el veneno del goce,
Yo me consuelo con mis lágrimas
Y no anhelaré
Alegría alguna,
Antes que mi mirada
Te contemple en el esplendor,
Hasta que sea por Ti redimido;
Entonces me recrearé contigo.

4. Aria

Es ist vollbracht,
Das Leid ist alle,
Wir sind von unserm Sündenfalle
In Gott gerecht gemacht.
Es ist vollbracht,
Nun will ich eilen
Und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht!
Es ist vollbracht!

5. Choral

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Mir deswegen schenke.

Zwischen dem hier abgedruckten und dem bei den Aufnahmen gesungenen Text kann es zu kleineren Abweichungen kommen.

Sie resultieren aus dem Umstand, daß zum Zeitpunkt von Helmuth Rilling's Gesamtaufnahme viele der Bach-Kantaten noch nicht in der Neuen Bachausgabe erschienen waren und deshalb auf der alten Bach-Gesamtausgabe fußendes Material benutzt werden mußte. Der hier abgedruckte Text, wie er auch bei Alfred Dürr:

Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, zuletzt Kassel 1995, nachzulesen ist, folgt der Neuen Bachausgabe.

4. Aria

It is complete,
The pain is over,
We are from all our sinful ruin
In God restored to right.
It is complete,
Now will I hasten
And to my Jesus make thanksgiving;
World, fare thee well,
It is complete!

5. Choral

Jesus, this thy passion
Is my purest pleasure,
All thy wounds, thy crown and scorn,
Are my heart's true pasture;
This my soul is all in bloom
Once I have considered
That in heaven is a home
To me by this offered.

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".

19

4. Air

Tout est accompli,
La souffrance est épuisée,
Nous sommes lavés de notre péché originel
En Dieu.
Tout est accompli,
Je veux à présent courir
Pour rendre grâce à mon Jésus,
Ô monde, bonne nuit!
Tout est accompli!

5. Choral

Jésus, ta Passion
Est pour moi pure joie,
Tes plaies, ta couronne et les railleries
La délectation de mon cœur;
Mon âme est allongée sur un lit de roses
Lorsque je songe
Qu'une place m'est offerte
Au ciel.

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

4. Aria

Está consumado,
El dolor ha terminado,
De nuestro pecado original
Nos hemos redimido en Dios.
Está consumado,
Ahora me apresuraré
Y agradeceré a mi Jesús,
¡Mundo adiós!
¡Está consumado!

5. Coral

Jesús, tu pasión
Es para mí pura dicha,
Tus heridas, corona y escarnio,
Regocijo de mi corazón;
Mi alma va sobre rosas,
Cuando lo recuerdo,
Por eso, en el cielo un lugar,
Te ruego me concedas.

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.

Ich steh mit einem Fuß im Grabe BWV 156

Entstehung: zum 23. Januar 1729 (?)

Bestimmung: 3. Sonntag nach Epiphania

Text: Picander 1728. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 1 des Liedes „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte“ von Johann Hermann Schein (1628). Satz 6: Strophe 1 des Liedes „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“ von Kaspar Bienemann (1582).

Gesamtausgaben: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

„Herr, wie du willst, so schicks mit mir“ hieß die erste von Bach zum 3. Sonntag nach Epiphania in Leipzig komponierte Kantate. Sie erklang 1724. Mit diesen Worten beginnt ein damals vielgesungenes Kirchenlied, dessen erste Strophe mit den Worten: „Dein Will, der ist der beste“ schließt. Genau diese Worte finden sich auch in der ersten Strophe des Chorals „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“, den Bach ein Jahr später als Grundlage für eine Choralkantate verwendete. Mit der Textzeile „Alles nur nach Gottes Willen“ begann die wiederum ein Jahr später, 1726 musizierte Kantate. Und auch in der letzten, wohl 1729 aufgeführten Kantate zu diesem Sonntag geht es um die Unbedingtheit von Gottes Willen, dem sich der Gläubige zum eigenen Heil unterwirft. Das Evangelium (Matth. 8, 1-13) bietet für diese segensbringende, erlösende Haltung zwei Beispiele: die Heilungen des Aussätzigen sowie des Dieners im Hause des Hauptmannes von Kapernaum. Der Glaube allein hat ihnen geholfen – Gott mußte es nur wollen.

Insofern bietet die vorliegende Kantate eine Variation dieser, für die protestantische Glaubenslehre zentralen Frage. Diese Variation bezieht sich auf die Ausdrucksweise und findet eine andere, gut nachvollziehbare Vermittlungsebene. Im ersten Vokalsatz bietet der Text eine Art Dialog zwischen dem Kranken und seiner Seele. Während der Kranke seine Situation beschreibt, formuliert der Sopran – mit Hilfe der Choralworte im

zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus – daraus eine Bitte. Die Musik faßt diesen Dialog in diskrete Bilder: das „Stehen“ im langgehaltenen Ton, unter dem sich der Boden, das Fundament, allmählich in die Tiefe senkt. Hier hinein fällt der kranke Leib.

Aus der göttlichen Fürsorge entstehen Gewißheit und Zuversicht, und so entwickelt das folgende Rezitativ die Bitte um baldigen Vollzug des göttlichen Willens. Daß damit nur die Auferstehung aus dem Grab gemeint sein kann, unterstreicht am Ende, als Stütze des deutenartig hervorgehobenen *Arioso*, die zweifach aufsteigende Linie des Continuo. Mit einem einfachen, aber – dem Text entsprechend – im Duett von Oboe und Violine gefälligen Motiv (fallende Sexte, drei aufsteigende Töne, Sextsprung nach oben und melodische Rückführung zum Ausgangston) kennzeichnet Bach die anschließende Alt-Arie. Worte wie „Freude“, „Leid“, „Sterben“ und „Flehen“ finden figurativen Ausdruck, bevor die recht knappe, konzentrierte Kantate mit einem weiteren Rezitativ und dem Choral schließt.

Bemerkenswert ist noch die musikalische Einleitung. Mit einer *Sinfonia* bereitet Bach den Grundaffect der Kantate vor. Dazu verwendet er den langsamen Satz eines vermutlich schon in Köthen entstandenen Konzertes, der später Eingang in das Cembalo-Konzert BWV 1056 findet (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 128). Die Zuweisung in der Kantate an die Solo-Oboe hat einer Rekonstruktion (BWV 1056R, Vol. 131) des mutmaßlichen Erstzustandes den Weg gewiesen.

*

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn BWV 157

Entstehung: zum 6. Februar 1727

Bestimmung: Trauergottesdienst / Fest Mariae Reinigung

Text: Picander 1727. Satz 1: Mose 32, 27. Satz 5: Strophe 6 des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ (mit Anfangszeile von Strophe 1) von Christian Keymann (1658).

Gesamtausgaben: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

Daß Bach Arien und Chöre aus Kantaten und Oratorien verschiedenen Zwecken dienstbar machen und dabei sogar zwischen der „geistlichen“ und der „weltlichen“ Sphäre wechseln konnte, wenn nur der Grund-Affect stimmte, ist unter dem Schlagwort „Parodie-Verfahren“ hinlänglich bekannt. Eher selten boten sich ganze Stücke zur Verpflanzung an, und noch seltener unter Beibehaltung von Text und Musik, also in unveränderter Form. Dies ist bei der vorliegenden Kantate der Fall.

Bach führte sie zunächst im Trauergottesdienst für den sächsischen Hof- und Appellationsrat Johann Christoph von Pönickau auf, der 1726/72-jährig verstorben war. Zum Gedenken an den alten, einflußreichen Kammerherrn wurde das Evangelium vom alten Simeon gelesen, der den Knaben Jesus gesehen hat und nun, der Verheißung entsprechend, in „Fried und Freud“ die Welt verlassen kann – ein angemessenes Evangelium (Luk. 2, 22-32), das auch vier Tage vor dem Trauergottesdienst, dem Fest Mariae Reinigung, auf dem Leseplan stand. Somit konnte Bach die Kantate später für dieses Fest unverändert übernehmen.

In Picanders Gedichtsammlung „Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte“ steht der Kantatentext im Anschluß an ein Trauergedicht. Die zweite, nach der Trauerpredigt musizierte Kantate „Liebster Gott, vergißt du mich“ schrieb Bach hingegen auf einen Text von Georg Christian Lehms; die Musik zu dieser Kantate (BWV Anh. I 209), deren Text zum 7. Sonntag

nach Trinitatis passen würde, ist verloren.

Die Intimität der Besetzung mit den drei Soloinstrumenten Querflöte, Oboe d'amore und Violine (hier: Viola d'amore) spiegelt den Entstehungsanlaß der Kantate. Bach beschäftigt überdies – mit Ausnahme des Schlußchorals – nur zwei Singstimmen. Auch die musikalische Haltung der Kantate gibt dem Anlaß Vorrang vor differenzierter Textauslegung. Das einleitende Wort aus Mose 32 erklingt in Form eines stillen, aber dichten kammermusikalischen Satzes. Die folgende Arie bringt den Affect des „Festhaltens“ durch Haltetöne zum Ausdruck und die „Gewalt“ des Glaubens durch virtuos geläufige Figuren. Nach dem Accompagnato-Rezitativ bildet ein gelöstes, heiteres Trio die zweite Arie. Motivisch wird sie von einem affirmativen Quartsprung beherrscht. Bach fügt drei rezitativische Abschnitte ein, die den gewöhnlichen Ton dieses Stücks jeweils in Nachdenklichkeit innehalten lassen.

*

Das Auf und Ab von Leben und Sterben und seine Überführung in die Ewigkeit mag die Baßstimme im abschließenden Choral unterstreichen. Bach führt sie fast durchgehend in auf- und abwärts weisenden Achtellinien.

Der Friede sei mit dir BWV 158

Entstehung: unbekannt

Bestimmung: zum 3. Ostertag

Text: Dichter unbekannt. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 1 des Liedes „Welt ade, ich bin dein müde“ von Johann Georg Albinus (1649). Satz 4: Strophe 5 des Liedes „Christ lag in Todes Banden“ von Martin Luther (1524)

Gesamtausgaben: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

Auch diese Kantate könnte zum Fest Mariae Reinigung musiziert worden sein. Der Umschlag des nur abschriftlich überlieferten Stücks nennt ausdrücklich – neben dem 3. Ostertag – diese Bestimmung. Und auch inhaltlich gehören der zweite und dritte Satz eindeutig zum „Canticum Simeonis“ des Lukas-Evangeliums. Die Texte der Rahmensätze hingegen weisen auf das Osterfest: natürlich die Choralstrophe, während im einleitenden Rezitativ die Worte „Der Friede sei mit dir“ Jesu Worte aus dem Evangelium des Tages zitieren. Gleichwohl ist Friede aus einer der Gedanken von Simeons Lobpreis. Die Zuweisung aller Teile an einen Baß-Sänger vermag diese unterschiedlichen Teile am ehesten miteinander zu verklammern: Eine „Vox Christi“ und eine „Vox Simeonis“ zugleich. Die provisorisch knappe, äußere Gestalt gibt zudem, wie schon Philipp Spitta erkannte, dieser Kantate einen fragmentarischen Charakter. Wie und wann die einzelnen Teile entstanden (einige schon in Weimar?), wann und von wem dieses Stück zusammengefügt und wann es aufgeführt wurde, konnte bislang nicht geklärt werden.

Zentrales Stück dieser Kantate ist ohne Zweifel die Baß-Arie Nr. 2. Dem Gesang des alten Simeon gibt Bach eine virtuose Solo-Violine bei. Der von ihr zu spielende Tonumfang läßt die g-Saite des Instruments jedoch ungenutzt, sodaß der Gedanke an ein anderes, ursprünglich verwendetes Solo-Instrument nahe liegt, eine Flöte etwa oder eine Oboe. Jene Oboe zum Bei-

spiel, die nur in diesem Satz gebraucht wird, jedoch nur den vom Sopran zeilenweise vorgetragenen Cantus firmus unisono mitspielt.

Die beiden Texte dieses Satzes, der Arientext und die Choralstrophe, beginnen in identischem Wortlaut, fahren jedoch in einer Weise fort, die man „kontrastierend“ nennen könnte, ja, als habe der Librettist Bachs Idee, Johann Rosenmüllers Choral zu zitieren und Spannung aus einer Gegenüberstellung zu gewinnen, direkt vor Augen gehabt. „Da hab ich Vergnügen, zu wohnen“ ruft der Text aus, während der Choral „Bei dir ist Krieg und Streit“ die Welt verachtet! Bei dieser Textierung hätte Bach andererseits auch auf die dem Hörer bekannten Choralworte, zugunsten des „theologischen Ratespiels“ einer textlosen Choralbearbeitung, verzichten können. Vielleicht hat er es ursprünglich auch so gehandhabt, ähnlich wie in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 (Vol. 49), deren erstem Satz er den gesungenen Choraltext auch erst bei einer Leipziger Wiederaufführung beigab.

Das Rezitativ Nr. 3 mündet in ein Arioso und greift zurück auf den Text der vorausgehenden Arie – zumindest diese beiden Stücke gehören also organisch zusammen. Den abschließenden Choralsatz harmonisiert Bach, gegenüber dem archaischen Gestus der Melodie, vergleichsweise modal und kühn.

*

Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

Entstehung: zum 27. Februar 1729 oder folgende Jahre

Bestimmung: Sonntag Estomihi

Text: Picander 1728. Satz 1 unter Verwendung von Lukas 18, 31. Satz 2 unter Verwendung von Strophe 6 des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (1656). Satz 4 mit Zitat aus Johannes 19, 30. Satz 5: Strophe 33 des Liedes „Jesu Leiden, Pein und Tod“ von Paul Stockmann (1633).

Gesamtausgaben: BG 32: 157 – NBA I/8.1: 153

Wenn Bach diese Kantate am Sonntag Estomihi, dem die figuralmusiklose Fastenzeit folgte, im Jahre 1729 aufgeführt hat – dieses wäre die erste Möglichkeit nach dem Druck des Picanderschen Textes –, wäre ihr, als nächstes Stück aus Bachs Feder, am Karfreitag die große Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus gefolgt. Dieser Zusammenhang, zu der die Identität des Dichters beider Texte tritt, regt zum vorführenden Vergleich der von Bach verwendeten, stilistischen Mittel an.

Thema der Kantate ist die Nachfolge Christi, der, sein Leidens- und Erlösungswerk vor Augen (Luk. 18, 31–43), sich mit seinen Jüngern aufmacht, um seinen Weg zu vollenden. Tatsächlich basiert der Dialog zu Beginn auf dieser historischen Begebenheit, und die musikalische Umsetzung ähnelt dem Verfahren der Matthäus-Passion, wenn auch nicht mit den Mitteln des großformatigen Doppelchores.

Aber es bleibt der Dialog, hier, in der Kantate, zwischen der Vox Christi und – wie in der Matthäus-Passion – der gläubigen Seele. Der Baß gibt, vom Text her einleuchtend und sekundiert vom aufwärts weisenden Continuo, das Signal zum Aufbruch, während die Alt-Stimme, von mystisch umfängenden Streichern begleitet, antwortet und ihn von seinem Vorhaben abzubringen versucht. Die Kunst der Choralbearbeitung, aufs äußerste getrieben in der Passion, folgt in der Kantate im zwei-

ten Satz. Auch hier gibt es eine Art Dialog, indem die Alt-Stimme, nun den Zweifel überwindend, dem Continuo nachfolgt, während die Soprane zeilenweise den Cantus firmus darbüßersingen. Wie in der zuvor besprochenen Kantate ergeben sich eindruckliche Kontrastwirkungen und dadurch ein den Text auslegendes Element.

Im folgenden Rezitativ gewinnt der Text bereits eine Vision auf die Erlösung. Die Baß-Stimme greift diesen Gedanken auf mit einer „Es ist vollbracht“-Arie, jenem Text also, der in der Passion das Ende des Leidens signalisiert, hier aber einen deutlich darüber hinausweisenden Gestus bekommt. Die Solo-Oboe spannt eine wundervolle Melodie. Ihr folgt die Gesangslinie, zieht beim Vorhaben, Jesus zu Dank zu eilen, erregt das Tempo an, um es zum Ende hin wieder zu entspannen. Hier herrscht die Atmosphäre der Matthäus-Passion: „Mach dich, mein Herze rein ..Nun ist der Herr zur Ruh gebracht!“ Der Choral, der das poetische Bild „meine Seele auf Rosen geht“ enthält, schließt in majestätisch-abgeklärtem Es-Dur.

*

Die Kantate BWV 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ wurde als Werk Georg Philipp Telemanns identifiziert und deshalb nicht für die EDITION BACHAKADEMIE aufgenommen.



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 Instrumentalisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplatten-geschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnis (BWV) von Wolfgang Schmieder.

I stand with one foot in the grave now BWV 156

Composed for: January 23, 1729 (?)

Performed: third Sunday after Epiphany

Text: Picander, 1728. Movement 2 makes use of verse 1 of the hymn “Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte” (“Deal with me, God, of Thy good will”) by Johann Hermann Schein (1628). Movement 6: verse 1 of the hymn “Herr, wie du wilt, so schicks mit mir” (“Lord, as thou wilt, so deal with me”) by Kaspar Bienemann (1582).

Complete editions: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

“Herr, wie du wilt, so schicks mit mir” is the first cantata for the third Sunday after Epiphany Bach composed in Leipzig. It was heard in 1724. These words are the beginning of a frequently sung hymn of the time whose first verse closes with the words “Dein Will, der ist der beste” (“For Thy will has no equal”). These are also exactly the words found in the first verse of the chorale “Was mein Gott will, das gscheh allzeit” (“What my God will, be done alway”) on which Bach based a chorale cantata one year later. The cantata he performed in 1726 begins with the line “Alles nur nach Gottes Willen” (“All things but as God is willing”). And the last cantata he composed for this Sunday, probably performed in 1729, also mentions God’s unconditional will, to which the faithful must submit for the sake of their own salvation. The Gospel reading (Matthew 8, 1-13) offers two examples of how this attitude brings blessing and redemption: the healing of the leper by the roadside and the servant in the house of the centurion in Capernaum. They were healed on the basis of faith alone – it is enough for God to will something, and it is done.

In this respect, the cantata recorded here offers a variation on this theme, which is of such central importance to the Protestant faith. This variation is one of style and is conveyed on another easily understandable level. The text of the first vocal mo-

vement offers a sort of dialogue between the invalid and his soul. While the invalid describes his situation, the soprano turns this into a supplication – assisted by the words to the chorale sung line by line in the cantus firmus. The music captures this dialogue in discrete images: “steh” (“stand”) is expressed by a long note under which the floor, the foundation, gradually sinks into the depths, into which the ailing body also falls.

Certainty and confidence are born of God’s provident care, and so the following recitative entreats God to do His will soon. At the end, the continuo line rising twice in support of the arioso, which itself takes on the guise of a motto, shows this to refer to nothing other than the resurrection of the body out of the grave. Characteristic of the ensuing alto aria is a simple but pleasant motif in the duet with the oboe and the violin (descending sixths, three rising tones, a jump of a sixth upward and a melody which returns to its initial note) – quite in keeping with the text. Words such as “Freude” (“gladness”), “Leid” (“sadness”), “Sterben” (“dying”) and “Flehn” (“prayer”) are expressed figuratively, before this rather terse, concentrated cantata concludes with another recitative and the chorale.

The musical introduction is also remarkable. Bach uses a sinfonia to prepare the way for the cantata’s basic emotional intent. To do so, he makes use of the slow movement of a concerto presumably composed in Köthen and later included in the Concerto for Harpsichord, Strings and Basso Continuo BWV 1056 (Edition BACHAKADEMIE vol. 128). The fact that the solo instrument in this cantata is an oboe enabled the assumed original form to be reconstructed (BWV 1056R, vol. 131).

Thee I shall not leave, until thou me bless BWV 157

Composed for: February 6, 1727

Performed: funeral service / Candlemas (Feast of the Purification of Mary)

Text: Picander, 1727. Movement 1: Genesis 32, 26. Movement 5: verse 6 of the hymn “Meinen Jesum laß ich nicht” (“This my Jesus I’ll not leave”; with the first line of verse 1) by Christian Keymann (1658).

Complete editions: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

The fact that Bach took arias and choruses from cantatas and oratorios and made them serve other purposes, even moving between the “sacred” and “secular” spheres wherever the same basic sentiment was called for, is well known as “parody” technique. Rather less frequently did he find entire pieces suited to such transplantation, and in fewer cases yet was he able to retain both text and music unchanged in the process. This is the precisely case with the cantata presented here, however. Bach first performed it in a funeral service for the *Hof-* and *Appellationsrat* (Aulic and Appellate Councilor) of Saxony, Johann Christoph von Ponickau, who died in 1726 at the age of 72. In memory of this old, influential chamberlain, the Gospel passage was read in which old Simeon sees the boy Jesus and then, as had been revealed to him, is able to leave this world “in peace and joy” – an appropriate Gospel passage (Luke 2, 22-32), which had also been read four days previously on Candlemas, the Feast of the Purification of Mary. Thus Bach was later able to use the cantata unchanged for this feast day, as well. In Picander’s collection of verse, “Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte” (“Tragicomical and Satirical Poetry”), this cantata text follows a funeral ode. Bach wrote a second cantata for this service, to be played after the sermon, to a text by Georg Christian Lehms (BWV Anh. I 209) which has been lost, but which would have been appropriate for the seventh Sunday after Trinity.

The intimate instrumentation, consisting of three solo instruments, flute, oboe d’amore and violin (here: viola d’amore), reflects the occasion for which the cantata was written. Furthermore, Bach employs only two vocal parts – except in the final chorale. The musical attitude of the cantata also tends to give priority to the occasion rather than to a differentiated interpretation of the text. The introductory words from Genesis 32 are heard in the form of a quiet but dense chambermusic setting. The following aria expresses “Festhalten” (“hold ... firmly”) in long notes and the “Gewalt” (“might”) of faith in dexterous, virtuoso figures. After an *accompanato* recitative, the next aria takes the form of a relaxed, cheerful trio. Its dominating motif is an affirmative jump of a fourth. Bach inserts three recitativelike sections which allow the affirmative idiom of the piece to make a thoughtful pause.

The bass line in the final chorale may well be intended to emphasize the ups and downs of life and death, and final deliverance into eternity. Bach conducts the voice in nearly uninterrupted lines of rising and falling eighth notes (quavers).

*

May peace now be with thee BWV 158

Composed for: unknown

Performed: on the third day of Easter

Text: author unknown. Movement 2 makes use of verse 1 of the hymn "Welt ade, ich bin dein müde" ("World, farewell, of thee I'm weary") by Johann Georg Albinus (1649). Movement 4: verse 5 of the hymn "Christ lag in Todes Banden" ("Christ lay to death in bondage") by Martin Luther (1524)

Complete editions: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

This cantata could also have been played on Candlemas. The piece has survived in a copy whose cover explicitly mentions this occasion – alongside the third day of Easter. As far as content is concerned, the second and third movements clearly refer to the "Canticle of Simeon" in the Gospel according to St. Luke. The texts of the first and last movements, on the other hand, are related to Easter. This obviously applies to the chorale verse, while the words "May peace now be with thee" in the introductory recitative are a quotation of Jesus' words in the Gospel reading for the day. Nevertheless, peace is also one of the ideas expressed in Simeon's words of praise. Assigning all the sections to the bass voice is the best way to clamp these various sections together: a "*vox Christi*" and a "*vox Simeonis*" at one and the same time. In addition, the provisionally brief outward form gives this cantata a fragmented character, as Philipp Spitta perceived. It has thus far proved impossible to determine how or when the specific sections were written (some as early as Weimar?), when or by whom the pieces were put together, or when it was performed.

The centerpiece of this cantata is undoubtedly the bass aria no. 2. Bach has a virtuoso solo violin accompany old Simeon's canticle, although within a range which renders the G-string superfluous, suggesting that this may have originally been scored for a flute, or perhaps an oboe. It could even have been the

selfsame oboe which is used in no other movement but this and plays in unison with the line-by-line declamation of the cantus firmus by the singer. The two texts to this movement, the aria and the verse of the chorale, begin with the same words but continue in a manner which could be called "contrasting", rather as if the author of the cantata text had been able to foresee Bach's idea of producing tension by setting it against Johann Rosenmüller's chorale. While the cantata text is exclaiming "da hab ich Vergnügen, zu wohnen" ("there where I shall be dwelling contented"), the chorale is showing its disdain for the world in the words "bei dir ist Krieg und Streit" ("with thee is war and strife")! On the other hand, Bach could just as well have decided in favor of a "theological guessing game" by using an instrumental arrangement of the wellknown chorale without the words. He may have done so originally, as in the cantata "Komm, du süße Todesstunde" ("Come O death, thou sweetest hour") BWV 161 (vol. 49), whose first movement was only sung later at a repeat performance in Leipzig.

The recitative no. 3 leads into an arioso and recalls the text of the previous aria – showing that at least these two pieces belong together. Bach uses harmonies for the final chorale setting which are modal and daring in comparison with the archaic idiom of the melody.

*

See now, we're going up to Jerusalem BWV 159

Composed for: February 27, 1729, or later years

Performed: Estomihi

Text: Picander, 1728. Movement 1 makes use of Luke 18, 31. Movement 2 makes use of verse 6 of the hymn "O Haupt voll Blut und Wunden" ("O sacred head now wounded") by Paul Gerhardt (1656). Movement 4 includes a quote from John 19, 30. Movement 5: verse 33 of the hymn "Jesu Leiden, Pein und Tod" ("Jesus' torment, pain and death") by Paul Stockmann (1633).

Complete editions: BG 32: 157 – NBA I/8: 153

If Bach did indeed perform this cantata in 1729 – the first opportunity after the publication of Picander's text – on Estomihi Sunday, the last before the figural music disappeared from the church services in Leipzig for the duration of the Lenten period, the next piece from his pen to be heard there would have been the great St. Matthew Passion on Good Friday of that year. This close relationship, bolstered by the fact that both texts were written by the same author, enjoins us to make at least a tentative comparison of the stylistic techniques Bach employs in the two works. The theme of the cantata is the *imitatio Christi*, starting just as he is setting out with his disciples to consummate his life's work, fully aware of the suffering and works of redemption awaiting him along the way (Luke 18, 31-43). Indeed, the dialogue at the beginning is based on this historic incident and is put into music in a manner similar to that of the St. Matthew Passion, albeit without a monumental double chorus. In the cantata, however, there yet remains the dialogue between the *vox Christi* and the soul of the faithful – as in the St. Matthew Passion. The bass gives the signal to start out, a logical consequence of the text seconded by the rising passages in the continuo, while the alto answers to an accompaniment of strings shrouded in mystical umbrage, and tries to dissuade him from his undertaking. The art of the chorale ar-

range, which is taken to its extreme limits in the Passion, follows in the second movement of the cantata. Here too we find a kind of dialogue in which the alto voice, now overcoming its hesitancy, follows the continuo while the soprano sings the cantus firmus line by line on top of it. As in the cantata discussed immediately above, this engenders impressive contrasts and thereby an element of textual interpretation.

A vision of salvation already glimmers through the text of the following recitative. The bass voice takes up this idea with an "Es ist vollbracht" ("It is complete" *bibl.* "finished") aria; that is, the passage which signals the end of Christ's suffering in the Gospel according to St. John, although here it clearly points to things beyond. The solo oboe forges a wonderfully tense melody. The vocal line follows, becoming tense at the idea of hurrying to thank Jesus, and increasing the excitement by accelerating the tempo only to ease it again toward the end. This is the atmosphere prevalent in the St. Matthew Passion: "Mach dich, mein Herze rein ... Nun ist der Herr zur Ruh gebracht" ("Purify thyself, my heart ... Now is our Lord laid down in peace")! The chorale, containing the poetic image "meine Seel auf Rosen geh" ("This my soul is all in bloom"), concludes in the majestic, mellow key of E-flat major.

*

Cantata BWV 160, "Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" ("I know that my Redeemer liveth") has been identified as a work of Georg Philipp Telemann and therefore not included in the EDITIO BACHAKADEMIE.

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.

J'ai déjà un pied dans la tombe BWV 156

Création: pour le 23 janvier 1729 (?)

Destination: 3ème dimanche après l'Épiphanie

Texte: Picander 1728. Le 2ème mouvement a recours à la 1ère strophe du lied «Mon Dieu, traite-moi selon ta grande bonté» de Johann Hermann Schein (1628). 6ème mouvement: 1ère strophe du lied «Seigneur, dispose de moi selon ta volonté» de Kaspar Bienemann (1582)

Éditions complètes: BG 32: 99 – NBA I/6 : 91

«Seigneur, dispose de moi selon ta volonté», tel était le titre de la première cantate que Bach avait composée à Leipzig pour le troisième dimanche après l'Épiphanie.

Elle fut exécutée pour la première fois en 1724. C'est par ces mots que commence un cantique religieux fréquemment chanté à l'époque et dont la première strophe se termine par les mots «Car ta volonté est pour le mieux». Ce sont exactement ces termes que l'on retrouve dans la première strophe du choral «Que la volonté de mon Dieu soit faite», dont Bach se servit un an plus tard comme fondement d'une cantate-choral. La cantate adaptée en 1726, juste un an plus tard, commence, elle, par les vers «Que seule la volonté de Dieu se réalise». Et dans la dernière cantate également, manifestement exécutée en 1729 pour ce dimanche-là, il est question de l'inconditionnalité de la volonté de Dieu, à laquelle se soumet le croyant pour son propre salut. L'Évangile (Matthieu 8, 1-13) propose deux exemples de ce comportement salutaire et libérateur: la guérison du lépreux et celle du serviteur dans la maison du centurion de Capernaüm. Seule la foi seule les aida – il suffisait que Dieu le veuille.

En ce sens, la présente cantate livre une alternative à cette question-clé, centrale pour la dogmatique protestante. Cette alternative se réfère à la manière de s'exprimer et a recours à un autre niveau de médiation plus compréhensible. Dans le premier

mouvement vocal, le texte propose une sorte de dialogue entre le malade et son âme. Pendant que le malade décrit sa situation, le soprano formule une prière – se servant du texte du choral dans le cantus firmus, interprété vers après vers. La musique transpose ce dialogue par des allusions discrètes: le «stehen» (j'ai déjà un pied) sur une note soutenue sous laquelle le sol, le fondement, s'affaisse peu à peu dans les profondeurs. Le corps souffrant y est précipité.

Certitude et confiance naissent de la protection divine, c'est ainsi que le récitatif suivant développe la prière de cet être attendant instamment l'accomplissement de la volonté divine. La ligne doublement ascendante du *continuo* vient le souligner à la fin le fait qu'il s'agit ici uniquement de la résurrection de la tombe, comme pour appuyer l'*arioso* rehaussé à la manière d'un emblème.

Dans l'air pour alto suivant, Bach utilise un motif simple mais – conformément au texte – plaisant dans le duo du hautbois et du violon (sixtes descendantes, trois notes ascendantes, saut de sixte vers le haut et un retour mélodique vers la note de départ). Des mots tels que «Freude» (joie), «Leid» (peine), «Sterben» (mort) et «Flehen» (impérations) trouvent une expression figurative avant que la cantate plutôt brève et concentrée ne se termine sur un autre récitatif et un choral.

L'introduction musicale est, elle aussi, tout à fait remarquable. Bach se sert d'une symphonie pour préparer l'affect fondamental de la cantate. Il utilise ici le mouvement lent d'un concerto probablement déjà composé à Köthen, qui fera son apparition dans le concerto pour clavecin BWV 1056 (EDITION BACHAKADEMIE, vol. 128). Dans la cantate, l'utilisation du hautbois solo a permis de reconstituer (BWV 1056R, vol. 131) l'état initial présumé.

Je ne t'abandonne pas, car tu me bénis BWV 157

Création: pour le 6 février 1727

Destination: service funèbre / fête de la Purification de la Vierge Marie

Texte: Picander 1727. 1er mouvement: Moïse 32, 27. 5ème mouvement: 6ème strophe du lied «Je n'abandonne pas mon Jésus» (avec le premier vers de la 1ère strophe) de Christian Keymann (1658).

Éditions complètes: BG 32: 117 – NBA I/34 : 43

Le fait que Bach se servait des airs et des chœurs de ses cantates et oratorios à des fins diverses et ce faisant pouvait même passer de la sphère «spirituelle» à la sphère «profane» tout en respectant l'affect fondamental est bien connu et correspond au «processus de parodie». Il était rare que des sections entières se prêtent à une telle «transplantation», plus rare encore ceci sans en changer ni le texte ni la musique, autrement dit en les laissant telles quelles. C'est pourtant le cas de la présente cantate. Bach l'exécuta pour la première fois lors d'un service funèbre en commémoration de Johann Christoph de Ponickau, qui assumait à la Cour de Saxe les fonctions de conseiller en matière de pourvoi, et était décédé en 1726 à l'âge de 72 ans. En hommage au vieux chambellan très influent, on lut le passage de l'évangile consacré à Simon l'ancien qui, après avoir vu l'enfant Jésus et conformément à la promesse qui lui fut faite, pouvait quitter le monde «en paix et en toute confiance» – un évangile adéquat (Saint Luc 2, 22-32) qui, quatre jours avant le service funèbre, figurait aussi sur le programme de lecture pour la fête de la Purification de la Vierge Marie. Bach put donc reprendre ultérieurement la cantate pour cette occasion solennelle sans y apporter le moindre changement. Dans le recueil de poèmes de Picander, les «Pièces sérieuses et humoristiques et sonnets satyriques», le texte de la cantate est placé à la suite d'une élocution funèbre. Par contre, Bach composa la seconde cantate, exé-

cutée après le sermon funèbre «Dieu bien-aimé, tu m'abandonnes», sur un texte de Georg Christian Lehms; la musique de cette cantate (BWV annexe I 209), dont le texte conviendrait au 7ème dimanche après la Trinité, est perdue.

L'intimité de l'effectif composé des trois instruments solo, flûte traversière, hautbois d'amour et violon (ici: viole d'amour) symbolise l'événement pour lequel la cantate avait été écrite. De surcroît, Bach ne sollicite – à l'exception du choral final – que deux voix chantées. La tenue musicale de la cantate donne priorité à l'événement par rapport à l'interprétation différenciée du texte. Le mot d'introduction extrait du livre de la Genèse 32 retentit sous la forme d'un mouvement calme mais dont le caractère de musique de chambre est évident. L'air suivant exprime l'affect du puissant soutien par des notes soutenues et la «Force» de la foi avec de rapides effets virtuoses. Après le récitatif *accompagnato* le second air, sous la forme d'un trio joyeux et serein, prend la relève. Le motif est dominé par un saut de quarte affirmatif. Bach introduit trois passages récitatifs, chacun d'eux confère au caractère minutieux de cette oeuvre une note méditative.

La voix de la basse du choral de la fin vient souligner les hauts et les bas de la vie et de la mort et le passage à l'éternité. Bach la conduit presque de manière ininterrompue tout au long d'une série de croches ascendantes et descendantes.

La paix soit avec toi BWV 158

Création: inconnue

Destination: pour le 3ème jour de Pâques

Texte: auteur inconnu. Le 2ème mouvement utilise la 1ère strophe du cantique «Adieu, ô monde, je suis las de toi» de Johann Georg Albinus (1649). 4ème mouvement: 5ème strophe du lied «Le Christ endura les souffrances de la mort» de Martin Luther (1524)

Éditions complètes: BG 32: 143 – NBA I/10 : 131

Cette cantate, elle aussi, aurait pu avoir été composée pour la fête de la Purification de la Vierge Marie. La couverture de l'oeuvre, dont nous ne disposons plus que d'une copie, indique formellement – outre le 3ème jour de Pâques – cette destination. Le texte du second et du troisième mouvement font manifestement partie du «Cantique de Siméon» de l'Évangile selon Saint Luc. Par contre, les textes des mouvements du début et de la fin se réfèrent à la fête de Pâques: bien entendu, la strophe choral, alors que, dans le récitatif d'introduction, les mots «La paix soit avec toi» reprennent les paroles de Jésus tirées de l'évangile du jour. La paix est également l'un des thèmes du cantique de louange de Siméon. Toutes ces parties ne sollicitent qu'une seule voix de basse, les différents passages s'enchaînent facilement entre eux: à la fois une «Vox Christi» et une «Vox Simeonis». En outre, la configuration extérieure, d'une brièveté provisoire, confère à cette cantate un caractère fragmentaire, ainsi que l'avait déjà constaté Philipp Spitta. Quand et comment les différentes parties ont été composées (certaines déjà à Weimar?), quand et par qui elles ont été assemblées et l'oeuvre a été exécutée, personne ne peut le dire jusqu'à présent.

Sans aucun doute, l'élément central de cette cantate est l'air pour basse N° 2. Bach accompagne la partie vocale de Siméon d'un solo pour violon d'une grande virtuosité. Cependant, le registre que l'instrument doit jouer ne nécessite à aucun moment

la corde du sol, si bien qu'il est possible qu'un autre instrument solo ait été initialement utilisé, une flûte ou un hautbois, par exemple. Par exemple le hautbois qui n'intervient que dans ce mouvement mais accompagne seulement *unisono* le cantus firmus chanté ligne par ligne par le soprano. Les deux textes de ce mouvement, celui de l'air et la strophe du choral, commencent par les mêmes mots, mais se poursuivent d'une manière que l'on pourrait qualifier de «contrastante», tout à fait comme si le librettiste avait été directement confronté à l'idée qu'avait eu Bach de citer le choral de Johann Rosenmüller et de profiter de ce face à face pour engendrer une tension. «Là, j'aurai plaisir à vivre» clame le texte, alors que le choral exprime son mépris du monde «La guerre et les querelles sont en toi!» D'autre part, avec ce texte, Bach aurait pu également renoncer aux mots du choral, déjà connu de l'auditeur, en faveur de la «devinette théologique» d'une adaptation de choral sans texte. Peut-être ceci a-t-il été le cas initialement, comme dans la cantate «Viens douce heure de la mort» BWV 161 (vol. 49) dont il n'a ajouté le texte chanté du choral au premier mouvement que lors d'une exécution ultérieure à Leipzig.

Le récitatif N° 3 s'achève dans un *arioso* et reprend le texte de l'air précédent – ces deux passages du moins s'adaptent parfaitement au point de vue organique. En comparaison avec le caractère archaïque de la mélodie, Bach a, pour le choral de la fin, imaginé une harmonie plus moderne et plus téméraire.

*

Voyez, nous montons vers Jérusalem BWV 159

Création: pour le 27 février de l'année 1729 ou d'une année suivante

Destination: 7ème dimanche avant Pâques

Texte: Picander 1728. Le 1er mouvement emprunte le texte de l'Évangile selon Saint Luc 18, 31. Le 2ème mouvement a recours à la 6ème strophe du cantique «Ô tête couverte de sang et de blessures» de Paul Gerhardt (1656). Le 4ème mouvement avec une citation de l'Évangile selon Saint Jean 19, 30. 5ème mouvement: 33ème strophe du cantique «les souffrances, le tourment et la mort de Jésus» de Paul Stockmann (1633).

Éditions complètes: BG 32: 157 – NBA I/8: 153

Si Bach a exécuté cette cantate en 1729 le dimanche précédant le Carême, période pendant laquelle il n'était pas d'usage d'interpréter de la musique figurée – ce qui aurait été la première occasion, selon l'impression que donne le texte de Picander – celle-ci aurait été suivie, le Vendredi Saint, de la grande musique de la Passion selon Saint Matthieu, l'œuvre que Bach a composé directement après. Cette corrélation, que vient appuyer l'identité de l'auteur des deux textes, prête à une comparaison prudente des procédés stylistiques auxquels Bach avait recours. Le thème de la cantate est l'exemple du Christ qui, face à sa Passion et à sa Rédemption (Saint Luc 18, 31-43), s'apprête à partir avec ses apôtres pour accomplir son chemin. En fait, le dialogue d'introduction se base sur cet événement historique et l'adaptation musicale rappelle celle de la Passion selon Saint Matthieu, sans le recours au choral double de grand format, bien entendu. Mais le dialogue se poursuit, ici, dans la cantate, entre la «Vox Christi» et – ainsi que dans la Passion selon Saint Matthieu – l'âme du croyant. La basse donne le signal du départ, son texte clair est secondé par le *continuo* ascendant, tandis que la voix de l'alto lui répond, accompagnée des cordes à l'accent mystique, et tente de le détourner de son idée. L'art de l'adaptation du choral, poussé à l'extrême dans la Pas-

sion, se poursuit dans le second mouvement de la cantate. Ici aussi se retrouve un genre de dialogue, car la voix de l'alto, ayant surmonté son doute, vient relever le *continuo*, alors que le soprano chante le cantus firmus vers après vers. Tout comme dans la cantate décrite plus haut, d'impressionnants effets contrastants y succèdent, permettant d'interpréter le texte.

Dans le récitatif suivant, le texte laisse déjà entrevoir la Rédemption. La voix de la basse reprend ce thème avec un air «Tout est accompli», donc avec le texte qui signale la fin des souffrances dans la Passion, mais revêt ici une signification nettement plus grande. Le hautbois solo entame une sublime mélodie. Les voix chantées lui succèdent, à l'idée de se presser pour remercier Jésus, le rythme s'accélère, puis se modère à nouveau vers la fin.

L'atmosphère de la Passion selon Saint Matthieu domine ici: «Purifie-toi, mon cœur... Notre Seigneur repose!» Le choral, qui entoure la phrase poétique «Mon âme est allongée sur un lit de roses», s'achève sur un mi bémol majeur à la fois majestueux et empreint de sérénité.

*

La cantate BWV 160 «Je sais que mon Sauveur vit» a été identifiée comme œuvre de Georg Philipp Telemann et n'a donc pas été enregistrée la l'ÉDITION BACHAKADEMIE.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

Enregistrement de toutes les cantates de Johann Sebastian Bach par Helmuth Rilling

En 1970, Helmuth Rilling et ses ensembles commencèrent à enregistrer sur disque des cantates peu connues de Johann Sebastian Bach. C'est de cette entreprise que se constituait le premier et jusqu'au jour d'aujourd'hui l'unique enregistrement de toutes les cantates de Bach et ceci à la veille du 300ème anniversaire de Bach en 1985. L'exploit artistique de Helmuth Rilling et la prestation éditoriale de la maison d'édition Hänssler-Verlag furent récompensés, à cette époque-là, par le «Grand Prix du Disque».

Dans un traité fondamental, Rilling décrit alors les expériences qu'il avait eu la chance de faire grâce à un projet d'une telle ampleur. «Ce qui m'avait le plus impressionné, était le fait que si l'on considère les cantates isolées des années débutantes, ensuite les œuvres composées à un rythme mensuel de l'époque de Weimar et celles qui ont été créées presque chaque dimanche au cours des premières années où il remplissait des fonctions officielles à Leipzig et enfin les dernières œuvres que Bach avaient à nouveau produites à intervalles plus espacés, aucune cantate n'est semblable à l'autre».

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. «Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach». En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique: «Les cantates religieuses de Bach... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...». C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'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 BACHAKADEMIE. Il existe plusieurs formes de classements judicieux pour les cantates sur disques compacts. Dans le souci de faciliter la tâche de l'auditeur dans sa recherche des différentes cantates, l'ÉDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmiedler.

Estoy con un pie en la tumba BWV 156

Génesis: para el 23 de enero de 1729 (?)

Destino: el 3º domingo después de la Epifanía

Texto: Picander 1728. 2º mov. basado en la estrofa 1 del canto “Dispón de mí, Dios, según Tu bondad” de Johann Hermann Schein (1628). 6º mov.: estrofa 1 del canto “Señor, como Tú quieras dispón de mí” de Kaspar Bienemann (1582).

Ediciones completas: BG 32: 99 – NBA I/6: 91

“Señor, como Tú quieras dispón de mí” se titulaba la primera cantata que compuso Bach para el 3º domingo después de la Epifanía. Su audición tuvo lugar en 1724. Con estas palabras empieza un cántico religioso muy popular en ese entonces cuya primera estrofa concluye en la frase “Tu voluntad es la mejor”. Esas mismas palabras aparecen en la primera estrofa del coral “Lo que Dios quiere es lo que sucede” que Bach aprovechó un año después para una cantata coral. El verso “Todo sólo por la voluntad de Dios” inauguraba a su vez la cantata presentada al año siguiente, en 1726. Y los designios divinos a los que se somete el creyente por su propia salvación son también el tema de la última cantata dedicada a ese domingo particular, la cual se estrenó al parecer en 1729. El Evangelio (San Mateo 8, 1-13) ofrece dos ejemplos de esta actitud redentora y bendita: la curación del leproso y la del criado de un centurión en Capernaum. La fe fue lo único que les ayudó; la fe y la voluntad de Dios.

Vista así, la presente cantata constituye una variación de esta cuestión fundamental para la doctrina protestante. Esta variación se refiere a los recursos expresivos y se sitúa otro plano de comunicación bastante asequible. En el primer movimiento vocal, el texto presenta una especie de diálogo entre el enfermo y su alma. Mientras el enfermo describe su situación, la voz de soprano articula un ruego con el apoyo de las frases del coral en

el Cantus firmus entonado verso por verso. La música envuelve este diálogo en discretas figuras: el “Estoy”, en una nota prolongada bajo la cual se va hundiendo el suelo poco a poco, es decir, el fundamento. Y el cuerpo enfermo se precipita al fondo.

De la caridad divina emergen la certeza y el optimismo, razón por la cual el recitativo siguiente va desarrollando la súplica de ver cumplida pronto la voluntad del Hacedor. La línea doblemente ascendente del bajo continuo en apoyo de un *Arioso* enfatizado como un lema subraya que tal súplica no puede tener otra finalidad que la Resurrección. Con un motivo sencillo pero armonioso, en concordancia con la letra, y ejecutado por el dueto de oboe y violín (sexta descendente, tres notas ascendentes, un intervalo de sexta hacia arriba y el retorno melódico hacia la nota inicial) confiere Bach su carácter al aria para contralto que se escucha a continuación. Palabras tales como “alegría”, “dolor”, “muerte” o “súplica” hallan su expresión figurativa antes de que la cantata, muy concisa y compacta, culmine en otro recitativo y en el coral.

Resulta notable también la introducción musical. Bach prepara con una *Sinfonía* el carácter emocional básico de la cantata. Con ese fin recurre al movimiento lento de un concierto compuesto probablemente en Cöthen, el mismo que tendría cabida tiempo después en el Concierto para clave BWV 1056 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 128). La presencia de un oboe solista en la cantata sirvió de guía para reconstruir el presunto estado original (BWV 1056R, vol. 131).

*

No te dejes si no me bendices BWV 157

Génesis: para el 6 de febrero de 1727

Destino: oficio de difuntos / Fiesta de la Purificación de María

Text: Picander 1727. 1º mov.: Moisés 32, 27. 5º mov.: estrofa 6 del canto “A mí Jesús no lo abandono” (con el verso inicial de la estrofa 1) de Christian Keymann (1658).

Ediciones completas: BG 32: 117 – NBA I/34: 43

La habilidad de Bach para emplear las arias y los coros de sus cantatas y oratorios con los fines más diversos y pasar incluso de la esfera religiosa a la profana siempre que coincidiera el carácter afectivo fundamental de los mismos es bastante conocida como “procedimiento paródico”. Eran raras las piezas que se prestaban para su trasplante y, más raras aún, las apropiadas para ello con letra y música incluidos. La presente cantata es una de esas piezas musicales de excepción. Bach la estrenó en el oficio de difuntos en honor de Johann Christoph von Ponickau, un alto funcionario de la corte de Sajonia fallecido en 1726. En homenaje al anciano e influyente chambelán se dio lectura al Evangelio del viejo Simeón que acaba de ver al Niño Jesús y con él la salvación, por lo que se apresta a dejar el mundo terrenal “en paz y alegría”. Un Evangelio adecuado (San Lucas 2, 22-32) que había sido leído cuatro días antes del oficio de difuntos, en la festividad de la Purificación de María. Bach pudo incorporar por lo tanto esta cantata tal cual para esta fiesta. En el poemario de Picander titulado “*Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*”, la letra de la cantata figura a continuación de un poema fúnebre. La segunda cantata, que se interpretaba después del sermón fúnebre bajo el título “Dios amado, Tú me olvidas” fue inspirada en cambio por un texto de Georg Christian Lehms; la música correspondiente (BWV Anexo I 209), cuyo texto se prestaría para el 7º domingo después de la Trinidad, se ha perdido.

La intimidad de la instrumentación con los tres solistas – flauta

travesera, oboe d'amore y violín (aquí: viola d'amore) – refleja el motivo que dio origen a la cantata. Bach, además, dispone solo dos voces cantantes, salvo en el coral conclusivo. La misma actitud musical de la cantata da la preferencia a la ocasión antes que a una interpretación matizada de la letra. La frase inaugural, de Moisés 32, asume la forma de un movimiento apacible pero denso de música de cámara. El aria que sigue da la idea de perseverancia mediante notas largas y de firmeza de la fe con pasajes de gran virtuosismo musical. Al cabo del recitativo *acompagnato* se deja escuchar la segunda aria que consta de un trío ligero y alegre. El motivo predominante es un afirmativo intervalo de cuarta. Bach añade tres pasajes recitativos que obligan a hacer un alto reflexivo en medio la certidumbre que emana de esta pieza musical.

El bajo es el que se encarga de subrayar en el coral conclusivo los altibajos de la vida y la muerte y su paso a la eternidad. Bach conduce esa voz casi exclusivamente a través de líneas de corcheas ascendentes y descendentes.

*

La paz sea contigo BWV 158

Génesis: desconocida

Destino: para el 3º día de Pascua

Texto: autor desconocido. El 2º mov. incluye la estrofa 1 del canto “Mundo, adiós, estoy cansado de ti” de Johann Georg Albinus (1649). 4º mov.: estrofa 5 del canto “Cristo yacía en los lazos de la muerte” de Martín Lutero (1524)

Ediciones completas: BG 32: 143 – NBA I/10: 131

También esta cantata se podría interpretar para la festividad de la Purificación de María. La portada de esta pieza que ha llegado hasta nosotros sólo en una copia específica tal destino además del 3º día de Pascua. Y en cuanto al contenido, el segundo y tercer movimientos forman parte indudable del “Canticum Simeonis” del Evangelio según San Lucas. La letra de los movimientos primero y último se refieren en cambio a la Pascua: la estrofa coral, naturalmente, mientras que en el recitativo inaugural es la frase “La paz sea contigo” la que cita las palabras de Jesús a partir del Evangelio del día. Con todo, la paz es también una de las ideas incluidas en el cántico de Siméon. La asignación de todos los roles a un bajo tiene la virtud de agrupar entre sí los diversos componentes: una “Vox Christi” y, a la vez, una “Vox Simeonis”. El aspecto parco y provisorio de la cantata le confiere el carácter fragmentario que ya advertía Philipp Spitta. Cómo y cuando fueron creadas las diferentes partes (¿algunas ya en Weimar?), quién procedió y ensamblarlas y cuándo lo hizo, todo ello sigue siendo un enigma, lo mismo que la fecha de su presentación.

El elemento central de esta cantata es si duda alguna el Aria N° 2 para bajo. Bach hace que un violín solista acompañe el canto del viejo Simeón. La tesitura que este instrumento ha de cubrir no incluye su cuerda correspondiente a la nota sol, lo que hace suponer la intervención original de otro instrumento solista, por ejemplo una flauta o un oboe. El oboe, por ejemplo, que

interviene sólo en este movimiento, limitándose sin embargo a acompañar al unísono el Cantus firmus que la voz de soprano va entonando verso por verso. Ambos textos de este movimiento, el del aria y la estrofa del coral, se inician con palabras idénticas para proseguir de una manera que se podría llamar “contrastante”, como si el libretista hubiese tenido muy presente la idea de Bach de citar el coral de Johann Rosenmüller y crear tensión a partir de la confrontación. “Allí moraré gusto”, anuncia el texto mientras el coral desprecia el mundo al afirmar que en él “hay guerra y disputas”. En este pasaje, Bach hubiese podido prescindir de las palabras del coral, harto conocidas por los oyentes, a favor del “acertijo teológico” de un arreglo coral sin letra. Puede ser que hubiese obrado así en la versión original, como lo hizo con la cantata “Ven, dulce hora de la muerte” BWV 161 (vol. 49), a cuyo primer movimiento le incorporó el texto coral cantado solamente en una de las audiciones posteriores celebradas en Leipzig.

El Recitativo N° 3 culmina en un *Arioso* y recurre a la letra del aria precedente, o sea que al menos ambas piezas forman un todo orgánico. Bach armoniza el movimiento coral que pone fin a la cantata con recursos modales relativamente audaces.

*

Mirad, subimos hacia Jerusalén BWV 159

Génesis: para el 27 de febrero de 1729 o años siguientes

Destino: Estomihi

Texto: Picander 1728. 1º mov. con citas de San Lucas 18, 31. 2º mov. basado en la estrofa 6 del cántico “Oh cabeza ensangrentada y herida” de Paul Gerhardt (1656). 4º mov. con citas de San Juan 19, 30. 5º mov.: estrofa 33 del cántico “Sufrimiento, dolor y muerte de Jesús” de Paul Stockmann (1633).

Ediciones completas: BG 32: 157 – NBA I/8.1: 153

Si es cierto que Bach estrenó en 1729 esta cantata el Domingo Estomihi, al que seguía la Cuaresma exenta de música figural – ese año sería la primera oportunidad tras la impresión del libreto escrito por Picander –, la siguiente composición bachiana, la Pasión según San Mateo, se estrenó probablemente el Viernes Santo. Esta correlación a la que se suma la identidad del autor de los dos libretos, induce a comparar por anticipado los medios estilísticos de los que se sirvió el compositor. El tema de la cantata es el seguimiento de Cristo, quien al tener a la vista el martirio y la salvación (San Lucas 18, 31-43) se pone en camino con sus discípulos para dar culminación a su vida. En efecto, el inicio del diálogo está inspirado en este acontecimiento histórico y su plasmación musical recuerda el método aplicado en la Pasión según San Mateo, aunque sin el recurso del coro doble de gran formato. Pero en la cantata se conserva el diálogo entre la Vox Christi y el alma creyente, como en la citada Pasión. El bajo da la señal de iniciar la marcha con palabras explícitas a las que secunda el continuo en línea ascendente, mientras el contralto, acompañado de unas cuerdas de resonancias místicas, responde al primero intentando disuadirle. El arte del arreglo coral, que Bach llevaría a su máxima expresión en la Pasión, se manifiesta en esta cantata en el segundo movimiento. También allí se produce una especie de diálogo en el que el contralto, superadas sus dudas, secunda al bajo continuo, mientras las voces de soprano van entonando verso por

verso el Cantus firmus por encima de los primeros. Los efectos contrastivos son tan impresionantes como los de la cantata comentada anteriormente, generando así un elemento que contribuye a la interpretación del texto.

En el recitativo subsiguiente, el texto ya se anticipa a la Salvación. El bajo recoge esta idea en la frase “está consumado” del aria cuyo texto representa el término del dolor en la Pasión según San Mateo, mientras que en esta cantata asume una intención de mucho mayor alcance. El oboe solista articula una melodía prodigiosa. Sigue a ésta una línea vocal que se acelera allí donde la letra menciona el propósito de apresurarse a agradecer a Jesús, empieza a agitar el ritmo para serenarse otra vez hacia el final. Allí predomina la atmósfera de la Pasión según San Mateo: “Purificate, corazón mío... ¡El Señor descansa en paz!” El coral que encierra la alegoría poética “mi alma va sobre rosas” concluye en un sereno y majestuoso Mi bemol mayor.

*

La cantata BWV 160 “Sé que mi salvador vive” ha sido identificada como una composición de Georg Philipp Telemann, razón por la cual no figura en la EDITION BACHAKADEMIE.

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 eclesísticas 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 un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACH-AKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.

