



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES

[1] KANTATEN BWV 161 - 164

*Komm, du süße Todesstunde / Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe/
Nur jedem das seine / Ihr, die ihr euch von Christo nennet*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Südwest-Tonstudio, Stuttgart (BWV 161-163), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 164)

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

Richard Hauck

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 162&162: Dezember 1975 / März/Mai 1976. BWV 163: September 1976/Januar, April 1977.

BWV 164: November 1981 / Oktober 1982.

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

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

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Julián Muñoz de Morales, Elsa Bittner, Raúl Neumann, Mario Videla

© 1975/76/77/81/82 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

Komm, du süße Todesstunde BWV 161 (20'37)

Come, o death, thou sweetest hour • Viens, douce heure de la mort • Ven, dulce hora de la muerte

Hildegard Laurich - alto • Adalbert Kraus - tenore • Peter & Christine Thalheimer - Flauto dolce • Friedemann Schulz - Violoncello • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162 (16'36)

Ah! I see now, as I go to join the marriage • Ah, je vois maintenant que je me rends aux noces • Oh, ahora veo que a la boda voy

Arleen Augér - soprano • Alyce Rogers - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hermann Sauter - Tromba • Günther Pfitzenmaier - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Nur jedem das Seine BWV 163 (16'53)

To each but what's due him • À chacun sa part • A cada uno lo suyo

Arleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Hedda Rothweiler – Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jürgen Wolf, Friedemann Schulz, Johannes Zagrosek - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Montserrat Torrent - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Ihr, die ihr euch von Christo nennet BWV 164 (17'54)

Ye who the name of Christ have taken • Vous qui portez le nom du Christ • Vosotros, que os decís de Cristo

Edith Wiens - soprano • Julia Hamari - alto • Lutz-Michael Harder - tenore • Walter Heldwein - basso • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto • Fumiaki Miyamoto, Hedda Rothweiler - Oboe • Kurt Etzold - Fagotto • Georg Egger - Violino • Harro Bertz - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 161, 162) • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“				20:37
No. 1	Aria (A): <i>Flauto dolce I+II, Violoncello, Organo</i>	Komm, du süße Todesstunde	1	5:12
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Welt! deine Lust ist Last	2	2:05
No. 3	Aria (T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfängen	3	4:49
No. 4	Recitativo (A): <i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Der Schluß ist schon gemacht	4	3:04
No. 5	Coro: <i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wenn es meines Gottes Wille	5	4:07
No. 6	Choral: <i>Flauto dolce I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Der Leib zwar in der Erden	6	1:20

BWV 162 „Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe“				16:36
No. 1	Aria (B): <i>Violino I+II, Viola + Tromba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe	7	3:52
No. 2	Recitativo (T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	O großes Hochzeitsfest	8	1:45
No. 3	Aria (S): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Jesu, Brunnquell aller Gnaden	9	3:26
No. 4	Recitativo (A): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Mein Jesu, laß mich nicht	10	1:51
No. 5	Aria (Duetto A, T): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	In meinem Gott bin ich erfreut	11	4:35
No. 6	Choral: <i>Violino I+II, Viola + Tromba, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach, ich habe schon erblicket	12	1:07

BWV 163 „Nur jedem das Seine“				16:53
No. 1	Aria (T): <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Nur jedem das Seine	13	4:34
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben	14	1:39
No. 3	Aria (B): <i>Violoncello I+II, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Laß mein Herz die Münze sein	15	3:40
No. 4	Recitativo (S, A): <i>Violoncello, Cembalo</i>	Ich wollte dir, o Gott, das Herze	16	3:07
No. 5	Aria (Duetto S, A): <i>Violino I+II + Viola unisono, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>	Nimm mich mir und gib mich dir!	17	3:02
No. 6	Choral: <i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>	Führ auch mein Herz und Sinn	18	0:51

BWV 164 „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“				17:54
No. 1	Aria (T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ihr, die ihr euch von Christo nennet	19	4:31
No. 2	Recitativo (B): <i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht	20	2:02
No. 3	Aria (A): <i>Flauto I+II, Violoncello, Cembalo</i>	Nur durch Lieb und durch Erbarmen	21	4:05
No. 4	Recitativo (T): <i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>	Ach, schmelze doch durch deinen Liebesstrahl	22	1:33
No. 5	Aria (Duetto S, B): <i>Flauto I+II + Oboe I+II + Violino I+II unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Händen, die sich nicht verschließen	23	4:31
No. 6	Choral: <i>Flauto I+II + Oboe I+II + Violino I+II unisono, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>	Ertöt uns durch dein Güte	24	1:12

Total Time BWV 161 – 164

71:58

BWV 161

1. Aria

Komm, du süße Todesstunde,
Da mein Geist
Honig speist
Aus des Löwen Munde.
Mache meinen Abschied süße,
Säume nicht,
Letztes Licht,
Daß ich meinen Heiland küsse.

2. Recitativo

Welt! deine Lust ist Last!
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt!
Dein Freudenlicht
Ist mein Komete,
Und wo man deine Rosen bricht,
Sind Dornen ohne Zahl
Zu meiner Seelen Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
Nur nach der letzten Todesstunde!
Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,

Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

1. Aria

Come, O death, thou sweetest hour,
When my soul
Honey takes
From the mouth of lions;
Make sweet now my departure,
Tarry not,
Final light,
That I may embrace my Savior.

2. Recitativo

World, thy delights are weights,
Thy sweetness is to me as poison loathed,
Thy joyful light,
In my dire omen,
And where one once did roses pick
Are thorns of countless toll
To torment this my soul.
Now pallid death's become my rosy morning,
With it doth rise for me the sunlight
Of splendor and of heav'nly pleasure.
I sigh then from my heart's foundation
But for my final hour of dying.
It is my wish with Christ now soon to pasture,

It is my wish to leave this world behind me.

1

1. Air

Viens, douce heure de la mort
Afin que mon âme
Se nourrisse de miel
De la bouche du lion;
Adoucis mon départ,
Ne tarde pas,
Ultime lumière,
Afin que je puisse embrasser mon Sauveur.

2

2. Récitatif

Monde, tes plaisirs sont des fardeaux,
Tes douceurs me répugnent comme un poison,
Ta lumière de joie
Est ma comète,
Et lorsque l'on cueille tes roses,
Leurs innombrables épines
Font le tourment de mon âme.
La mort livide est mon aurore
D'où se lève pour moi le soleil
De la gloire et des félicités célestes.
C'est pourquoi je n'aspire du profond de mon cœur
Qu'à la dernière heure de mon agonie.
J'ai le désir de me délecter bientôt auprès de Jésus-
Christ,
J'ai le désir de quitter ce monde.

1. Aria

Ven, dulce hora de la muerte,
Ahora que mi espíritu
Se alimenta con miel
De la boca del león;
Haz dulce mi partida,
No demores,
Luz postrera,
Para que pueda besar a mi Salvador.

2. Recitativo

Mundo, tus placeres son cargas,
Tu dulzura me es odiosa como el veneno,
Tu luz de alegría
Es mi mala estrella,
Y donde se recogen tus rosas,
Hay espigas en profusión
Para tormento de mi alma.
La pálida muerte es mi aurora,
Con la cual sale para mí el sol
Del esplendor y la delicia celestial.
Por eso desde el fondo de mi corazón,
Sólo suspiro por la hora final de la muerte.
Tengo deseo de apacentarme pronto en Cristo,

Tengo deseo de partir de este mundo.

3. Aria

Mein Verlangen
Ist, den Heiland zu umfassen
Und bei Christo bald zu sein!
Ob ich sterblich' Asch und Erde
Durch den Tod zermalmet werde,
Wird der Seele reiner Schein
Dennoch gleich den Engeln prangen.

4. Recitativo

Der Schluß ist schon gemacht:
Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
In Jesu Armen bald zu sterben;
Er ist mein sanfter Schlaf!
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
Bis Jesus mich wird auferwecken,
Bis er sein Schaf
Führt auf die süße Himmelsweide,
Daß mich der Tod von ihm nicht scheide!
So brich herein, du froher Todestag!
So schlage doch, du letzter Stundenschlag!

5. Coro

Wenn es meines Gottes Wille,
Wünsche ich, daß des Leibes Last
Heute noch die Erde fülle
Und der Geist, des Leibes Gast,
Mit Unsterblichkeit sich kleide
In der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

3. Aria

My desire
Is my Savior to embrace now
And with Christ full soon to be.
Though as mortal earth and ashes
I by death be ground to ruin,
Will my soul's pure luster shine
Even like the angels' glory.

4. Recitativo

Now firm is my resolve,
World, fare thee well!
And I have only this for comfort,
To die within the arms of Jesus:
He is my gentle sleep.
The cooling grave will cover me with roses
Till Jesus shall me re-awaken,
Till he his sheep
Shall lead forth to life's sweetest pasture,
That there e'en death from him not keep me.
So now break forth, thou happy day of death,
So strike then thou, the final hour's stroke!

5. Chorus

If it is my God's intention,
I wish that my body's weight
Might today the earth make fuller,
And my ghost, my body's guest,
Life immortal take for raiment
In the sweet delight of heaven.
Jesus, come and take me hence!
May this be my final word.

3**3. Air**

Mon désir
Est d'embrasser le Sauveur
Et d'être bientôt auprès de Jésus-Christ.
Que je meurs réduit en cendre et poussière
Que la mort me broie,
Le pur éclat de mon âme
Resplendira pareil à celui des anges.

4**4. Récitatif**

J'en ai déjà fini,
Monde, bonne nuit!
Et puisse-je n'obtenir que le réconfort
De mourir bientôt dans les bras de Jésus:
Il est mon doux repos.
La froide tombe me couvrira de roses
Jusqu'à ce que Jésus vienne me ressusciter,
Jusqu'à ce qu'il conduise
Son mouton vers les doux pâturages,
Que la mort ne me sépare plus de lui.
Arrive donc, joyeux jour de la mort,
Sonne donc, ô dernière heure!

5**5. Chœur**

Si c'est la volonté de mon Dieu,
Je souhaite que ma dépouille mortelle
Soit aujourd'hui mise en terre
Et que mon esprit, hôte de mon corps,
Revête l'immortalité
Dans les suaves joies célestes.
Jésus, viens et emmène-moi!
Que cela soit ma dernière parole!

3. Aria

Mi anhelo
Es abrazar al Salvador
Y estar pronto junto a Cristo.
Aunque a ceniza y polvo mortal
Sea reducido por la muerte,
El brillo puro del alma resplandecerá
No obstante, como el de los ángeles.

4. Recitativo

La resolución ya está tomada,
¡Mundo, adiós!
Y sólo puedo merecer el consuelo
De morir pronto en los brazos de Jesús:
El es mi apacible sueño.
La fría tumba me cubrirá con rosas
Hasta que Jesús me vuelva a despertar,
Hasta que Él a su oveja
Conduzca al dulce prado de la vida,
Para que la muerte no me separe de Él.
¡Despunta, pues, dichoso día de la muerte,
Suena ya, hora final!

5. Coro

Si es la voluntad de mi Dios,
Deseo que la carga de mi cuerpo
Llene hoy todavía la tierra,
Y el espíritu, huésped del cuerpo,
Se revista de inmortalidad
En la dulce dicha celestial.
Jesús ¡ven y llévame!
Que esta sea mi última palabra.

6. Choral

Der Leib zwar in der Erden
 Von Würmern wird verzehrt,
 Doch auferweckt soll werden,
 Durch Christum schön verklärt,
 Wird leuchten als die Sonne
 Und leben ohne Not
 In himmlscher Freud und Wonne.
 Was schadt mir denn der Tod?

BWV 162

1. Aria

Ach! ich sehe,
 Itzt, da ich zur Hochzeit gehe,
 Wohl und Wehe!
 Seelengift und Lebensbrot,
 Himmel, Hölle, Leben, Tod!
 Himmelsglanz und Höllenflammen
 Sind beisammen!
 Jesu, hilf, daß ich bestehe!

2. Recitativo

O großes Hochzeitsfest,
 Darzu der Himmelskönig
 Die Menschen rufen läßt!
 Ist denn die arme Braut,
 Die menschliche Natur, nicht viel zu
 schlecht und wenig,

6. Chorale

The flesh in earth now lying
 By worms will be consumed,
 Yet shall it be awakened,
 Through Christ be glorified,
 And shine bright as the sunlight
 And live without distress
 In heav'nly joy and pleasure.
 What harm to me, then, death?

1. Aria

Ah! I see now,
 As I go to join the marriage,
 Bliss and mis'ry.
 Spirit's bane and bread of life,
 Heaven, hell, and life and death,
 Heaven's rays and hell's fire's burning
 Are together.
 Jesus, help me to survive now!

2. Recitativo

O awesome marriage feast,
 To which the king of heaven
 To man his summons sends!
 Is then the wretched bride,
 The nature of mankind, not much too
 poor and worthless,

6

6. Choral

Rendu à la terre, le corps
 Sera rongé par les vers,
 Mais il sera ressuscité,
 Transfiguré par le Christ,
 Il brillera comme le soleil
 Et vivra sans tourment
 Dans les joies et les délices célestes.
 Que m'importe donc la mort?

7

1. Air

Ah, je vois,
 Maintenant que je me rends aux noces
 Pour le meilleur et pour le pire.
 Poison de l'âme et pain de vie,
 Ciel, enfer, vie, mort,
 Splendeur des cieux et flammes infernales
 Sont réunis.
 Jésus, aide-moi à résister!

8

2. Récitatif

Ô grande fête des noces
 À laquelle le roi céleste
 Convie les hommes!
 La pauvre fiancée,
 La nature humaine, n'est-elle pas trop
 mauvaise et insignifiante

6. Coral

Aunque el cuerpo en la tierra
 Sea consumido por los gusanos,
 Ha de ser, sin embargo, resucitado,
 Hermosamente transfigurado por Cristo;
 Brillará como el sol
 Y vivirá sin aflicción
 En dicha y gozo celestial,
 ¿Qué me importa, entonces, la muerte?

1. Aria

Oh, ahora veo
 Que a la boda voy,
 Para bien o para mal.
 Veneno del alma y pan de vida,
 Cielo e infierno, vida y muerte,
 Luz del cielo y llamas del infierno
 Juntos están.
 ¡Ayúdame, Jesús, a superar la prueba!

2. Recitativo

¡Oh gran boda
 A la que la reina del cielo
 A los hombres llama!
 ¿Acaso no es la pobre novia
 La naturaleza humana,
 miserable e ínfima

Daß sich mit ihr der Sohn des Höchsten traut?
 O großes Hochzeitsfest,
 Wie ist das Fleisch zu solcher Ehre kommen,
 Daß Gottes Sohn
 Es hat auf ewig angenommen?
 Der Himmel ist sein Thron,
 Die Erde dient zum Schemel seinen Füßen,
 Noch will er diese Welt
 Als Braut und Liebste küssen!
 Das Hochzeitmahl ist angestellt!
 Das Mastvieh ist geschlachtet;
 Wie herrlich ist doch alles zubereitet!
 Wie selig ist, den hier der Glaube leitet,
 Und wie verflucht ist doch, der dieses Mahl verachtet!

3. Aria

Jesu, Brunnquell aller Gnaden,
 Labe mich elenden Gast,
 Weil du mich berufen hast!
 Ich bin matt, schwach und beladen,
 Ach! erquickte meine Seele,
 Ach! wie hungert mich nach dir!
 Lebensbrot, das ich erwähle,
 Komm! vereine dich mit mir!

4. Recitativo

Mein Jesu, laß mich nicht
 Zur Hochzeit unbekleidet kommen,
 Daß mich nicht treffe dein Gericht!
 Mit Schrecken hab ich ja vernommen,
 Wie du den kühnen Hochzeitgast,
 Der ohne Kleid erschienen,

That God Almighty's Son to her be wed?
 O awesome marriage feast,
 How is our flesh come into such great honor,
 That God's own Son
 Hath it for evermore accepted?
 Though heaven is the throne
 And earth doth offer to his feet a footstool,
 Yet would he kiss the world,
 His bride and most beloved!
 The marriage supper is prepared,
 The fatted calf is slaughtered.
 How glorious is ev'rything made ready!
 How happy he whom faith now leadeth hither,
 And how accursed is yet he who this feast disdaineth!

3. Aria

Jesus, fountain of all mercy,
 Quicken me, thy wretched guest,
 For thou hast invited me!
 I am faint, weak and sore laden,
 Ah, enliven now my spirit,
 Ah, how starved I am for thee!
 Bread of life, which I have chosen,
 Come, unite thyself to me!

4. Recitativo

My Jesus, let me not
 Without a robe approach the marriage,
 That on me fall thy judgment not;
 With horror have I been a witness
 As once the wanton wedding guest,
 Without a robe appearing,

Pour que le fils du Très-Haut s'unisse à elle?
 Ô grande fête des noces
 Comment la chair s'est-elle vu offrir cet honneur
 Que le fils de Dieu
 Se soit à jamais incarné en elle?
 Le ciel est son trône,
 La terre lui sert de marchepied,
 Et il veut en plus embrasser ce monde
 Et en faire sa fiancée!
 Le repas de noces est prêt,
 Le veau gras a été abattu;
 Comme tout est si bien préparé!
 Bienheureux celui qui se laisse guider par la foi
 Et maudit celui qui dédaigne ce festin!

3. Air

Jésus, source de toutes les grâces,
 Repais le malheureux convive que je suis
 Parce que tu m'as invité!
 Je suis las, faible et accablé.
 Ah, reconforte mon âme!
 Ah, j'ai tellement faim de toi!
 Pain de vie, toi que je choisis,
 Viens t'unir à moi!

4. Récitatif

Mon Jésus, ne me laisse pas
 Venir nu aux noces
 Afin que je ne tombe pas sous le coup de ton jugement;
 C'est avec effroi que j'ai appris
 Comment tu as rejeté et maudit
 L'audacieux invité au mariage

Para esposarse con el Hijo del Altísimo?
 ¡Oh gran boda!
 ¿Como a la carne semejante honra se hace,
 Que el Hijo de Dios
 Para siempre la acepta?
 ¡Su trono es el cielo,
 Sirve la tierra de estrado a sus pies,
 Mas sin embargo a este mundo
 Como a novia besar quiere!
 El banquete de boda preparado está,
 La res sacrificada;
 ¡Cuán magníficamente todo preparado se encuentra!
 ¡Cuán bienaventurado aquel que la fe le conduce
 Y cuán maldito quien este banquete desprecie!

3. Aria

¡Jesús, manadero de todas las gracias,
 Alivia a este mísero huésped,
 Pues que me has invitado!
 Apocado estoy, débil y cargado,
 ¡Ay, mi alma alivia;
 ¡Ay, cuánta hambre de Ti tengo!
 Pan de vida que elijo,
 Ven, a mí únete!

4. Recitativo

Mi Jesús no deje
 Que yo a la boda desvestido acuda,
 Para que su juicio no me dañe;
 ¡Con espanto he percibido
 Cómo Tú a los atrevidos invitados a la boda
 Que sin vestido se presentaron

Verworfen und verdammet hast!
 Ich weiß auch mein Unwürdigkeit:
 Ach! schenke mir des Glaubens Hochzeitkleid;
 Laß dein Verdienst zu meinem Schmucke dienen!
 Gib mir zum Hochzeitkleide
 Den Rock des Heils, der Unschuld weiße Seide!
 Ach! laß dein Blut, den hohen Purpur, decken
 Den alten Adamsrock und seine Lasterflecken,
 So werd ich schön und rein
 Und dir willkommen sein,
 So werd ich würdiglich das Mahl des Lammes
 schmecken.

5. Aria (Duetto)

In meinem Gott bin ich erfreut!
 Die Liebesmacht hat ihn bewegen,
 Daß er mir in der Gnadenzeit
 Aus lauter Huld hat angezogen
 Die Kleider der Gerechtigkeit.
 Ich weiß, er wird nach diesem Leben
 Der Ehren weißes Kleid
 Mir auch im Himmel geben.

6. Choral

Ach, ich habe schon erblicket
 Diese große Herrlichkeit.
 Itzund werd ich schön geschmückt
 Mit dem weißen Himmelskleid;
 Mit der güldnen Ehrenkrone
 Steh ich da für Gottes Throne,
 Schaue solche Freude an,
 Die kein Ende nehmen kann.

Rejected and condemned thou hast!
 I know mine own unworthiness:
 Ah! Give to me the marriage robe of faith;
 Let thine own merits serve as mine adornment!
 Give as my wedding garment
 Salvation's cloak, the candid silk of chasteness!
 Ah! Let thy blood, that noble purple, cover
 The ancient cloak of Adam and all its sinful patches,
 And I'll be fait and pure
 And thee most welcome be,
 And I'll right worthily the lamb's high feast be tasting.

5. Aria (Duet)

Now in my God am I made glad!
 The pow'r of love so much hath stirred him,
 That he hath in this time of grace
 With simple favor put around me
 The raiment of his righteousness.
 I know he'll give, when life is over,
 His glory's shining robe
 To me in heaven also.

6. Choral

Ah, I have already witnessed
 This his awesome majesty.
 Soon now shall I be made lovely
 In the shining heav'nly robe;
 In a golden crown of glory
 Shall I stand before God's throne there,
 Gazing at that state of joy
 Which no end can ever know.

11

Qui s'était présenté sans habits!
 J'ai aussi conscience de mon indignité:
 Ah, offre-moi la parure de noces de la foi;
 Que tes mérites me servent de parure!
 Donne-moi pour robe de nocces
 La tunique du salut, la blanche soie de l'innocence!
 Ah, que ton sang recouvre de son pourpre noble,
 La vieille robe d'Adam et ses taches pécheresses,
 Ainsi je serai beau et pur
 Et je te serai bienvenu.
 Ainsi je savourerai dignement le festin de l'agneau.

5. Air (Duo)

En mon Dieu, je trouve la joie!
 La puissance de son amour l'a poussé
 À me faire revêtir par miséricorde
 Et pure faveur
 Les vêtements des justes.
 Je sais qu'il me donnera après cette vie
 L'honneur de porter l'habit blanc
 Également au ciel.

12

6. Choral

Ah, j'ai déjà aperçu
 Cette grande magnificence.
 Je serai revêtu d'une belle parure
 Avec la robe blanche céleste;
 Le front ceint de la couronne dorée,
 Je me tiendrai là devant le trône divin,
 Contemplant de telles joies
 Qui ne pourront prendre fin.

Has expulsado y maldecido!
 Mi indignidad conozco:
 ¡Ay, el traje de boda de la fe dame
 Que tu premio mi ornato sea!
 ¡Dame como traje de boda
 El manto de la salvación, la seda blanca de la inocencia!
 ¡Ay, que Tu sangre, la excelsa púrpura, cubra
 El viejo atuendo de Adán y las manchas de su pecado
 Para que bello y puro sea
 Y de Ti la bienvenida reciba,
 Y el banquete del Cordero goce.

5. Aria (Duetto)

¡En mi Dios me alegro!
 La amorosa noche de bodas lo ha movido
 A que en el tiempo de gracias a mí
 Por pura benevolencia
 El atuendo de la justicia me vistiera.
 Y bien lo sé, que tras esta vida
 El honor del blanco atuendo
 También en el cielo me hará.

6. Coral

¡Ay, ya la he contemplado
 A esta gran majestad!
 Ahora ornado será
 Con el blanco vestido celestial;
 Con la dorada corona del honor
 Ante el trono me hallo de Dios
 Y tanta es la dicha que contemplo
 Que terminar no puede.

BWV 163

1. Aria

Nur jedem das Seine!
 Muß Obrigkeit haben
 Zoll, Steuern und Gaben,
 Man weigre sich nicht
 Der schuldigen Pflicht!
 Doch bleibt das Herze dem Höchsten alleine.

2. Recitativo

Du bist, mein Gott, der Geber aller Gaben;
 Wir haben, was wir haben,
 Allein von deiner Hand!
 Du, du hast uns gegeben
 Geist, Seele, Leib und Leben
 Und Hab und Gut und Ehr und Stand!
 Was sollen wir
 Denn dir
 Zur Dankbarkeit dafür erlegen,
 Da unser ganz Vermögen
 Nur dein und gar nicht unser ist?
 Doch ist noch eins, das dir, Gott, wohlgefällt!
 Das Herze soll allein,
 Herr, deine Zinsemünze sein!
 Ach! aber ach! ist das nicht schlechtes Geld?
 Der Satan hat dein Bild daran verletzet,
 Die falsche Münz ist abgesetzt.

1. Aria

To each but what's due him!
 If rulers must gather
 Toll, taxes, and tribute,
 Let no one refuse
 The debt that he owes!
 Yet bound is the heart but to God the Almighty.

2. Recitativo

Thou art, my God, of ev'ry gift the giver;
 We have all that we have now
 Alone from thine own hand.
 Thou, thou hast to us given
 Soul, spirit, life and body
 And wealth and goods and rank and class!
 What ought we then
 To thee
 In gratitude for these deposits,
 When all of our possessions
 Just thee and not to us belong?
 But there's one thing, which thee, O God, doth please:
 The heart shall all alone,
 Lord, thy true tribute money be.
 Ah! Oh alas! Is that not worthless coin?
 For Satan hath thy form on it disfigured,
 This counterfeit has lost all value.

13

1. Air

À chacun sa part!
 Les autorités doivent recevoir
 Douanes, impôts et redevances.
 Il ne faut pas refuser
 De s'acquitter de ce qui est dû!
 Mais le cœur appartient au Très-haut seulement.

14

2. Récitatif

Tu es, mon Dieu, le dispensateur de tous les dons;
 Ce que nous avons, nous l'avons
 Uniquement reçu de ta main.
 Toi, tu nous as donné
 Esprit, âme, corps et vie
 Et avoir et bien et honneur et état!
 Que devons-nous
 Alors te fournir
 Comme preuve de reconnaissance
 Puisque toute notre fortune
 N'appartient qu'à toi et non à nous?
 Mais il y a encore une chose qui t'est agréable, ô Dieu:
 Seul notre cœur devra payer
 Seigneur, les intérêts!
 Héla, n'est-ce pas là de l'argent sans valeur?
 Satan a corrompu ton image en nous,
 La fausse monnaie est en circulation.

1. Aria

¡A cada uno lo suyo!
 Pues que autoridad ha de haber,
 Tasas, impuestos y prebendas,
 No hemos de dejar
 De cumplir nuestra obligación.
 Mas el corazón sólo del Altísimo es.

2. Recitativo

Tú, Dios mío, dador eres de todos los dones;
 Todo cuanto tenemos
 De Tu mano recibimos.
 ¡Nos has dado
 Espíritu, alma, cuerpo y vida,
 Y posesiones y bienes y honra y estado!
 ¿Y qué podremos nosotros
 A Ti, pues,
 Como gracias presentarte
 Si todo cuanto poseemos
 Tuyo es y nuestro no?
 Mas algo hay que bien Te place, Dios:
 El corazón sólo, Señor,
 La paga de cuanto Te debemos ha de ser.
 ¡Ay, ay! ¿Acaso no es mal dinero éste?
 Pues que Satán de él Tu figura ha dañado,
 Mas la falsa moneda destituida está.

3. Aria

Laß mein Herz die Münze sein,
Die ich dir, mein Jesu, steure!
Ist sie gleich nicht allzu rein;
Ach, so komm doch und erneure,
Herr, den schönen Glanz bei ihr!
Komm! arbeite, schmelz und präge,
Daß dein Ebenbild bei mir
Ganz erneuert glänzen möge.

4. Recitativo

Ich wollte dir,
O Gott, das Herze gerne geben!
Der Will ist zwar bei mir;
Doch Fleisch und Blut will immer widerstreben,
Dieweil die Welt
Das Herz gefangen hält;
So will sie sich den Raub nicht nehmen lassen;
Jedoch ich muß sie hassen,
Wenn ich dich lieben soll!
So mache doch mein Herz mit deiner Gnade voll,
Leer es ganz aus von Welt und allen Lüsten
Und mache mich zu einem rechten Christen.

5. Aria

Nimm mich mir
Und gib mich dir,
Nimm mich mir und meinem Willen,
Deinen Willen zu erfüllen!
Gib dich mir mit deiner Güte,

3. Aria

Let my heart the coinage be
Which I thee, my Jesus, pay now!
If it be not fully pure,
Ah, then come forth and renew it,
Lord, the lovely shine in it!
Come and work it, melt and stamp it,
That thine image then in me
Fully new may be reflected.

4. Recitativo

I would to thee,
O God, my heart have gladly given;
The will indeed I have,
But flesh and blood would ever strive against me;
And now the world
This heart doth captive hold
And will not let the spoils be taken from her.
In truth I must despise her,
If I am thee to love.
So make then now my heart with all thy blessings full;
Remove from it all wordly longings
And make of me thereby a proper Christian.

5. Aria

From me take me,
Make me thine!
From me take me and my purpose,
That thy purpose be accomplished;
Make thee mine of thy dear kindness,

15

3. Air

Laisse mon cœur être cette monnaie
Avec laquelle je te paie l'impôt à toi, mon Jésus!
Si elle n'est pas parfaitement pure,
Viens donc, Seigneur, en renouveler
Le bel éclat en moi, Seigneur!
Viens fondre et frapper cette monnaie
Afin que ton portrait resplendisse en moi
D'un éclat nouveau!

16

4. Récitatif

Je voudrais tant
Ô mon Dieu, te donner mon cœur;
J'en ai certes la volonté
Mais la chair et le sang résistent toujours.
C'est parce que le monde
Tient le cœur prisonnier
Et ne le laisse pas se dérober;
Cependant je dois le haïr,
Si je veux t'aimer.
Comble donc mon cœur de ta grâce;
Vide-le entièrement de ce qui est de ce monde et de tous ses
plaisirs
Et fais de moi un vrai chrétien.

17

5. Air

Emmène-moi et
Donne-moi à toi!
Emmène-moi et donne-moi la volonté
D'accomplir ta volonté;
Donne-toi à moi avec ta bonté

3. Aria

¡Deja que mi corazón la moneda sea,
Con que a Ti, mi Jesús, Te pague!
Muy puro no es,
Por eso te pido, ven y renueva,
Señor, su bello resplandor.
¡Ven, haz, funde y acuña,
Que tu imagen en mí
Completamente renovada resplandezca!

4. Recitativo

De grado, Señor,
El corazón Te daría;
Esta es mi voluntad en verdad,
Mas la carne y la sangre siempre se oponen.
De momento el mundo
Al corazón cauto tiene
Y nos se deja quitar el robo;
Mas yo lo odio
Aunque parezca que lo amo.
Haz pues a mi corazón de Tu Gracia pleno,
Del mundo y los placeres vacíalo del todo

Y haz de mí un justo cristiano.

5. Aria

¡Tómame
Y dame a Ti!
Tómame a mí y a mi voluntad,
Para cumplir la Tuya;
Date a mí con Tu bondad,

Daß mein Herz und mein Gemüte
In dir bleibe für und für,
Nimm mich mir und gib mich dir!

6. Choral

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

BWV 164

1. Aria

Ihr, die ihr euch von Christo nennet,
Wo bleibet die Barmherzigkeit,
Daran man Christi Glieder kennet?
Sie ist von euch, ach! allzu weit!
Die Herzen sollten lieblich sein,
So sind sie härter als ein Stein.

2. Recitativo

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:
Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier
umfassen,
Die sollen vor Gericht
Barmherzigkeit erlangen!

That my heart and this my spirit
In thee bide for evermore;
From me take me, make me thine!

6. Chorale

Lead both my heart and mind
Through thine own Spirit hence,
That I may all things shun now
Which me from thee could sever,
And I within thy body
A member bide forever.

1. Aria

Ye who the name of Christ have taken,
Where bideth now your sense of mercy,
Whereby one Christ's true members knoweth?
It is from you, ah, all too far.
Your hearts should be with kindness filled,
And yet they're harder than a stone.

2. Recitativo

We've heard, indeed, what love itself doth say:
All those with mercy who have here received their
neighbor,
These shall before the court
Have mercy for their judgment.

18

Afin que mon cœur et mon âme
À jamais restent en toi,
Emmène-moi et donne-moi à toi!

6. Choral

Guide aussi mon cœur et mon âme
Par ton esprit
Afin que j'évite
Tout ce qui pourrait me séparer de toi
Et que je reste éternellement
Un membre de ton corps.

1. Air

Vous qui portez le nom du Christ
Où est restée votre charité
Par laquelle on reconnaît un chrétien?
Elle est bien trop éloignée de vous, hélas.
Les cœurs devraient être pleins d'amour,
Mais ils sont plus durs que la pierre.

2. Récitatif

Certes nous entendons ce que l'amour lui-même dicte:
Ceux qui embrassent leur prochain de leur
charité
Devant le tribunal
De la charité bénéficieront.

19

20

Que mi corazón y mi sentimiento
En Ti por siempre permanezcan,
¡Tómame y dame a Ti!

6. Coral

Guía mi corazón y sentidos
Por Tu Espíritu,
Que yo evitar pueda
Todo cuanto de Ti me aparte
Y de Tu cuerpo
Un miembro eternamente sea.

1. Aria

Vosotros, que os decís de Cristo,
¿Dónde está la misericordia,
Que conocen los miembros de Cristo?
¡Ah! Está demasiado alejada de vosotros.
Los corazones deberían estar llenos de caridad,
Pero están más duros que una piedra.

2. Recitativo

Nosotros oímos, en verdad, lo que el propio amor dice:
Todos aquellos que reciban aquí a su prójimo
con misericordia,
Delante del juicio
Recibirán piedad.

Jedoch, wir achten solches nicht!
Wir hören noch des Nächsten Seufzer an!
Er klopft an unser Herz; doch wirds nicht aufgetan!
Wir sehen zwar sein Händeringen,
Sein Auge, das von Tränen fleußt;
Doch läßt das Herz sich nicht zur Liebe zwingen!

Der Priester und Levit,
Der hier zur Seite tritt,
Sind ja ein Bild liebloser Christen;
Sie tun, als wenn sie nichts von fremdem Elend
wüßten,
Sie gießen weder Öl noch Wein
Ins Nächsten Wunden ein.

3. Aria

Nur durch Lieb und durch Erbarmen
Werden wir Gott selber gleich!
Samaritergleiche Herzen
Lassen fremden Schmerz sich schmerzen
Und sind an Erbarmung reich.

4. Recitativo

Ach! schmelze doch durch deinen Liebesstrahl
Des kalten Herzens Stahl!
Daß ich dir wahre Christenliebe,
Mein Heiland, täglich übe,
Daß meines Nächsten Wehe,
Er sei auch, wer er ist,
Freund oder Feind, Heid oder Christ,
Mir als mein eignes Leid zu Herzen allzeit gehe!

And yet we give no heed to this!
We listen to our neighbor's sighs unmoved!
He knocks upon our heart; but opened is it not!
We see him wring his hands despairing,
His eye, too, which with tears o'erflows;
But still the heart will not to love be prompted.

The Levite and the priest
Who here now step aside
The image make of loveless Christians;
They act as if they knew of others' suffering
nothing,
And they pour neither oil nor wine
Into their neighbor's wounds.

3. Aria

Just through love and through compassion
Will we be like God himself.
Hearts Samaritan in kindness
Find the stranger's pain as painful
And are in compassion rich.

4. Recitativo

Ah, melt indeed with thine own radiant love
This frigid heart of steel,
That I the true love of the Christian,
My Savior, daily practice;
And that my neighbor's misery,
No matter who he is,
Friend or a foe, heathen or Christian,
E'er strike me to the heart as much as mine own
suffering!

21

Cependant nous ne respectons pas ceci!
Nous n'entendons même pas les soupirs du prochain!
Il frappe à notre cœur; mais la porte reste fermée!
Nous voyons certes son désespoir,
Ses yeux, remplis de larmes;
Et pourtant le cœur ne se laisse pas forcer
à des preuves d'amour.
Le prêtre et le lévite
Qui font place ici,
Sont une représentation de chrétiens indifférents;
Ils font comme s'ils ne connaissaient pas la misère
d'autrui,
Ils ne pensent les plaies du prochain
Ni d'huile ni de vin.

3. Air

Ce n'est que par l'amour et la miséricorde
Que nous pouvons ressembler à Dieu.
Les cœurs de Samaritains
Souffrent devant les douleurs d'autrui
Et se remplissent de miséricorde.

4. Récitatif

Ah, fais donc fondre par les rayons de ton amour
L'acier refroidi de mon cœur.
Afin que je pratique quotidiennement
Le vrai amour du chrétien, mon Sauveur,
Que les maux de mon prochain,
Peu importe qu'il soit,
Ami ou ennemi, païen ou chrétien,
Me touchent le cœur comme s'ils étaient mes propres
douleurs!

¡No obstante, no respetamos esto!
¡Escuchamos sin embargo, los suspiros del prójimo!
El llama a nuestro corazón, ¡pero no se abre!
Lo vemos, por cierto, golpeando las manos,
Sus ojos, cubiertos de lágrimas;
Pero el corazón no quiere disponerse
a amar.
El sacerdote y el levita,
Que pasaban por aquí,
Son sí una imagen de cristianos desamorados;
Actúan, como si no conocieran el sufrimiento
ajeno,
Y no vierten ni aceite ni vino
En las heridas de su prójimo.

3. Aria

Sólo a través del amor y la compasión
Nos asemejaremos al mismo Dios.
Los corazones samaritanos
Dejan que les duela el dolor ajeno
Y son ricos en compasión.

4. Recitativo

¡Ah! Derrite con tu rayo de amor
Este corazón frío como el acero,
Para que yo, el verdadero amor cristiano,
Pueda, mi Salvador, practicar cada día,
Y la miseria de mi prójimo,
No importa quien sea,
Amigo o enemigo, pagano o cristiano,
¡Me toque siempre el corazón como si fuera mi propio
sufrimiento!

Mein Herz sei lieblich, sanft und mild,
So wird in mir verklärt dein Ebenbild.

5. Aria

Händen, die sich nicht verschließen,
Wird der Himmel aufgetan!
Augen, die mitleidend fließen,
Sieht der Heiland gnädig an.
Herzen, die nach Liebe streben,
Will Gott selbst sein Herz geben.

6. Choral

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad!
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag
Wohl hier auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und Gdanken habn zu dir.

My heart, be loving, soft and mild,
Then will in me thine image be revealed.

5. Aria

To hands which are ever open
Heaven's doors will open wide.
Eyes which flow with tears' compassion
By the Savior's grace are seen.
To hearts which for love are striving
God himself his heart will offer.

6. Choral

Now slay us through thy kindness,
Arouse us through thy grace;
The former man now weaken,
So that the new may live
And, here on earth now dwelling,
His mind and ev'ry yearning
And thought may raise to thee.

23

Mon cœur, sois rempli d'amour, sois doux et clément,
Ainsi ton portrait sera transfiguré en moi.

5. Air

Aux mains qui ne se referment pas,
Le ciel s'ouvrira.
Les yeux qui voient la miséricorde,
Jouiront de la grâce du Sauveur.
Aux cœurs qui aspirent à l'amour,
Dieu donnera lui-même son cœur.

6. Choral

Fais-nous mourir dans ta bonté,
Ressuscite-nous dans ta grâce!
Fais souffrir les vieilles personnes
Pour qu'ils acquièrent une nouvelle vie
En bonne santé sur cette terre,
Qu'ils dirigent leur cœur et tous leurs désirs
Et leurs pensées vers toi.

Que mi corazón sea afectuoso, dulce y caritativo,
para que se revele en mí Tu imagen.

5. Aria

Las manos que están siempre abiertas,
tendrán abiertas las puertas del cielo.
Los ojos que lloran lágrimas de compasión,
son vistos compasivamente por el Salvador.
Los corazones que se afanan por amar,
obtendrán el propio corazón de Dios.

6. Coral

Anúlanos por Tu bondad,
iluminanos con Tu gracia,
mortifica al hombre viejo
para que el nuevo pueda vivir
aquí sobre esta tierra,
que su mente y todo su anhelo,
y su pensamiento se dirijan a Ti.

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

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

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

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

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

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

Für alle vier auf dieser CD vereinten Kantaten zog Bach Texte aus der 1715 erschienenen Sammlung „Evangelisches Andachts-Opffer“ von Salomon Franck heran. Drei der Kantaten (BWV 161-163) entstanden bereits in Weimar, die andere (BWV 164) hat vielleicht ein Weimarer Vorbild. Im Dienst der Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August begann Bach, nachdem er am 2. März 1714 zum Konzertmeister ernannt worden war, mit der regelmäßigen Komposition von Kantaten; zu seinen Pflichten gehörte es nämlich, „monatlich neue Stücke“ aufzuführen, wobei unklar bleibt, ob damit immer eigene Kompositionen gemeint waren. In Weimar entstanden so mindestens 24 Kantaten, drei Viertel davon auf Texte Francks: zehn aus der genannten Sammlung, drei weitere aus den „Evangelischen Sonn- und Festtages-Andachten“ von 1717 sowie fünf ohne Druckvorlage.

Weil Franck mit der Textproduktion nicht nachkam, zog Bach zwischenzeitlich auch Texte von Erdmann Neumeister und Georg Christian Lehms heran. Neumeisters Texte enthalten in der Regel ein Bibelwort; die freie Dichtung gliedert sich – darin bestand Neumeisters umwälzende Errungenschaft – in Rezitative und Arien, den Formen der zeitgenössischen Oper also. Lehms folgt ihm hierin im zweiten Teil des „Gottgefälligen Kirchen-Opffer“ von 1711; Bach schätzte diese „modernen“ Texte und vertonte später, in Leipzig, noch einmal sieben dieser Gedichte. Bei Salomon Franck hingegen gibt es wohl Rezitative und Arien, jedoch kein Bibelwort. Franck (1659 – 1725) betreute als Oberkonsistorialsekretär die Herzogliche Bibliothek und das Münzkabinett und war Mitglied des Weimarer Dichterordens „Fruchtbringende Gesellschaft“. Alfred Dürr erkennt in seinen Kantatendichtungen „vielfach schwärmerische, ja mystische Züge, die eine Nähe zum Pietismus erkennen lassen“ (Die Kantaten, 1995, S. 31), während Martin Petzoldt als Francks „theologisches Lieblingsthema ... Fragen der Eschatologie, der Lehre von den letztgültigen Dingen“ beschreibt (Bachstätten

aufsuchen, S. 174 f.): „In jedem Fall aber liegt auch den Texten Francks ein erschließbarer Meta-Text zugrunde, der allerdings bei ihm weniger dogmatisch, vielmehr homiletisch [predigthaft] zu nennen ist“ (Die Welt der Bach-Kantaten, Bd. 1, S. 130). Wobei Bach gelegentlich, wie in der Kantate BWV 161, sich die Freiheit nimmt, einen Arientext in Form eines Chorsatzes zu vertonen.

*

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

Entstehung: zum 27. September 1716 oder zum 6. Oktober 1715

Bestimmung: 16. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 4 des Liedes „Herzlich tut mich verlangen“ von Christoph Knoll (1611).

Gesamtausgaben: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 und 35

Mit einer Art theologischer Verdichtung gibt Bach dieser Kantate einen Rahmen. Er läßt im Eingangssatz nämlich auf der Orgel die Melodie des Schlußchors spielen; dieses „theologische Ratespiel“ (Petzoldt) löst er selber später in Leipzig auf, indem er bei einer Wiederaufführung den Sopran die erste Strophe des Liedes „Herzlich tut mich verlangen“ singen läßt; bei dieser Aufführung ersetzt er zudem die antiquierten Blockflöten durch moderne Traversiären.

Die Motivik des Eingangssatzes, so ergibt sich beim näheren Hinhören, ist ganz aus der Choralmelodie gewonnen; die meist parallel geführten Flöten, Singstimme, Orgel und Baß erzeugen einen intimen, kammermusikalischen Charakter, der an den Gestus des „Actus tragicus“ BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 34) erinnert und der der Thematik dieser Kantate angemessen erscheint. Sie wiederum nimmt

Ausgang am Evangelienbericht der Auferweckung des Jünglings zu Nain (Luk. 7, 11-17).

Das folgende Rezitativ mündet in ein *Allegro*. Damit hebt Bach auch den mystischen Wunsch der baldigen Vereinigung mit Christus hervor. „Meinen Heiland zu umfassen“ wird ihm in der anschließenden Arie zum musikalischen Bild der von Streichern umfassenen Koloraturen bewegt haben. Im folgenden, vom gesamten Instrumentarium begleiteten Rezitativ verdeutlicht Bach den „sanften Schlaf“ durch langgehaltene, tiefe Noten und den Gedanken an die Auferstehung mit auffahrenden Streicherfiguren. Zum Ende läßt er – ähnlich wie später etwa in der „Trauer-Ode“ BWV 198 (Nr. 4; Vol. 60) – durch eine delikate Instrumentierung und entsprechende Spielanweisungen die Sterbeglocken klingen. Anstelle der bei Franck folgenden Arie schreibt Bach nun ein liedhaftes, vierstimmiges Ensemble. Die sich steigende, von pastoralem Charme ausgehende Bewegung im Instrumentarium entspricht dem zunehmenden, visionären Gestus des Textes. Diesen überhöht Bach im Schlußchoral, indem er den Flöten eine obligate, den Vokalsatz gleichsam überstrahlende Stimme zuweist.

*

Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe BWV 162

Entstehung: zum 25. Oktober 1716 oder zum 3. November 1715

Bestimmung: 20. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck (1715). Satz 6 : Strophe 7 des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ von Johann Rosenmüller (1652).

Gesamtausgaben: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 und 23

Diese Kantate liegt in Form von zwei verschiedenen Stimmensätzen vor; die Partitur hingegen ist verloren. Bach hat das Stück am 10. Oktober 1723, in seinem ersten Amtsjahr, in Leipzig wiederaufgeführt und mußte wegen der hier gebräuchlichen, höheren Stimmungen die Stimmen neu schreiben. Bei dieser Gelegenheit fügte er, wohl zur Verstärkung, der Viola und, im Schlußchoral, dem Cantus firmus ein „Corno da tirarsi“ hinzu. Wahrscheinlich verloren ist hingegen eine weitere Instrumentalstimme, die in der Sopran-Arie (Nr. 3) vermutlich eine obligate Partie zu spielen gehabt hat. Alfred Dürr (Die Kantaten..., S. 653) schließt dies aus dem ungewöhnlichen Umstand, daß in dem sechssätzigen Stück ansonsten vier reine Continuo-Sätze aufeinanderfolgen würden. In dieser Form muß man die Kantate heute jedoch aufführen.

Salomon Francks Text ist erneut bilderreich und schwärmerisch. Den Grundgedanken gewinnt er aus dem Evangelium des Sonntags (Matth. 22, 1-14), in dem das Gleichnis vom königlichen Gastmahl vorkam. Die Hochzeitsfeier, der Himmelsglanz, vielleicht aber auch die Höllenflammen rechtfertigen die vergleichsweise reiche Instrumentation sowie die bewegte Motivik der Eingangsarie. In der Sopran-Arie (Nr. 3), der vielleicht der instrumentale Duo-Partner fehlt, mischt Bach in den sprudelnden „Brunnerquell“ einer Melodie im Dreier-Rhythmus harmonisch „matte“ und „schwache“ Töne.

Das Duett Nr. 5 entspricht dem dialogischen Gestus einer Hochzeits-Kantate. Die Freude wird melismenreich dargestellt, die Existenz des Menschen in Gott mit langen Haltetönen. Zusätzliches Leben verleiht Bach diesem in verschiedene Abschnitte gegliederten Satz durch das obligat aufgewertete Continuo-Cello.

*

Nur jedem das Seine BWV 163

Bestimmung: 23. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck (1715). Satz 6: Strophe 11 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“ von Johann Heermann (1630).

Gesamtausgaben: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

Jedem humanistisch Gebildeten der Bach-Zeit, also auch Salomon Franck (und, natürlich, Bach selber) wird die Cicero-Sentenz „Suum cuique“ geläufig gewesen sein. Ähnlich knapp und griffig, „jedem das Seine“, ist auch die Antwort, die Jesus den Pharisäern auf die Frage gibt, ob es berechtigt sei, dem Kaiser Steuern zu zahlen. Matth. 22, 15-22 wurde am 23. Sonntag nach Trinitatis gelesen, und Bach scheint diese knappe Devise angeregt zu haben, ein musikalisches Motiv zu erfinden, das in gleicher Knappheit, gleichsam als Leitmotiv, den gesamten Eingangssatz durchzieht. Es wird sogleich vom Continuo vorgestellt, die anderen Instrumente – die in dieser Aufnahme noch verwendete Oboe d'amore ist erst von der Neuen Bach-Ausgabe verworfen worden – spielen es nach. Im Rezitativ Nr. 2 behandelt der Text die Unterscheidung von schlechtem und gutem Geld; Bach macht mit Hilfe verminderter Harmonien seine Ansicht dazu deutlich. Ungewöhnlich an der folgenden Arie ist die Besetzung mit zwei obligaten Violoncelli und Baß-Stimme. Ob Bach damit auf das

finster-rußige Ambiente einer Stätte anspielen wollte, an der der Imperativ „arbeite, schmelz und präge“ umgesetzt werden könnte? Es schließt sich ein Rezitativ in ebenso ungewöhnlicher, kanonartiger Duett-Form an, die bei Bach in der Regel die „Nachfolge“ ausdrücken soll. Gegen Ende, wo sich der Blick auf Gottes Gnade öffnet, erfährt dieses Stück eine melismatische Belebung. Das Duett setzt sich in melodisch gebundener Form fort (Arie Nr. 5); dazu läßt Bach von den Streichern den cantus firmus des Chorals „Meinen Jesum laß ich nicht“ spielen. Der abschließende Choralatz muß aus dem bezifferten Baß des Continuo parts rekonstruiert werden und läßt die Mittelstimmen den Gedanken „ewig bleibe“ in einem knappen, harmonischen Durchgang bedeutungsvoll unterstreichen.

*

Ihr, die ihr euch von Christo nennt BWV 164

Entstehung: zum 26. August 1725

Bestimmung: 13. Sonntag nach Trinitatis

Text: Salomon Franck 1715. Satz 6: Strophe 5 des Liedes „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ von Elisabeth Creutziger (1524).

Gesamtausgaben: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Die Spur dieser in Leipzig entstandenen Kantate weist zurück nach Weimar. Einmal des Textdichters Salomon Franck wegen, dann durch die Form mit drei Arien, zwei Rezitativen und Schlußchoral, und nicht zuletzt in der sparsamen, kammermusikalischen Besetzung. Dafür schließt der Text diesmal ein Bibelwort ein, jedoch nicht als gesonderten Satz, sondern paraphrasenartig zu Beginn des Rezitativs Nr. 2, wo von der Barmherzigkeit dem Nächsten gegenüber die Rede ist. Bach erkennt diesen Bezug sofort und hebt ihn mit Hilfe eines *ariso* hervor. Die erhaltene Partitur dieser Kantate läßt jedoch

nicht erkennen, daß Bach beim Schreiben eine entsprechende Vorlage vor sich gehabt hätte, weshalb eine Weimarer Ur-Form hypothetisch bleibt.

Der Eingangssatz wird von den Streichern begleitet. Die musikalische Fassung der ersten Worte hat stark deklamatorischen Charakter, so daß man an einen Prediger denkt, der hier zu den unter ihm sitzenden Gläubigen spricht – die Einprägsamkeit des Motivs zu Beginn resultiert denn auch aus einer fallenden Quinte mit Wechselnote nach unten. Genau umgekehrt, nämlich mit einem Quartsprung samt Wechselnote nach oben, antwortet das Rezitativ: „Wir hören zwar...“. Die folgende Arie führt in kunstvoller Staffelfung zwei Flöten, Altstimme und Baß zusammen zur Bekräftigung von Gottes Liebe und Erbarmen. Streicherbegleitung taucht das anschließende Rezitativ in bedeutsames Licht und unterstreicht den Vorgang, wie der „Liesesstrahl des kalten Herzens Stahl“ in Wärme zum Schmelzen bringt. Für die letzte Arie dieser Kantate (Nr. 5) erfindet Bach ein vokalinstrumentales Quartett von Sopran, Baß, den unisono gebündelten Streichern mit Flöte und Oboe und Basso continuo. „Eine Themenumkehrung im Eingangsritornell soll wohl auf die im Text angedeutete Wechselbeziehung zwischen menschlichem und göttlichem Erbarmen weisen“ schließt Alfred Dürr aus der Analyse dieses Satzes (Die Kantaten..., S. 578). Die Verwendung sehr differenzierter Kanons entspricht im Text der raffinierten Verschränkung von Händen, Augen und Herzen mit Himmel, Heiland und Gott. Der Hörer im Leipziger Gottesdienst wird dies vielleicht nicht gehört haben – immer wieder jedoch hat Bach den Ehrgeiz, selbst in „Gebrauchsmusiken“ bescheidenen Formats dieses ganz persönlichen, künstlerische Signum zu setzen.

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

Im Jahre 1970 begann Helmuth Rilling mit seinen Ensembles, wenig bekannte Kantaten Johann Sebastian Bachs für die Schallplatte aufzunehmen. Aus diesem Unternehmen entwickelte sich bis zum Vorabend von Bachs 300. Geburtstag im Jahre 1985 die erste und bis heute einzige Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks. Die künstlerische Leistung Helmuth Rillings und die editorische des Hänssler-Verlages wurden seinerzeit sogleich mit dem „Grand Prix du Disque“ ausgezeichnet.

In einem grundlegenden Aufsatz beschrieb Rilling damals die Erfahrungen mit einem solch großen Projekt. „Was mich am meisten beeindruckte, war, daß von den vereinzelt Kantaten der frühen Jahre über die in vierwöchigem Abstand komponierten Werke der Weimarer Zeit zu den jetzt für fast jeden Sonntag neu geschaffenen Kantaten der ersten Leipziger Amtsjahre und den schließlich wieder in größerem Abstand entstehenden Spätwerken keine Kantate der anderen gleich ist“.

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte...“

Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen.

Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten.

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

Die Namen der an dieser Gesamtaufnahme beteiligten Musiker spiegeln eine halbe Generation europäischer Oratorientradition. Dies gilt vor allem für die Vokal- und Instrumentalsolisten. Um Tradition, Wandel und die unvermindert anhaltende Aktualität dieser Musik zu dokumentieren, wurde die Gesamtaufnahme des Bachschen Kantatenwerks unter Helmuth Rillings Leitung, ein Meilenstein der Schallplattengeschichte, unverändert in die EDITION BACHAKADEMIE übernommen. Für eine sinnvolle Anordnung der Kantaten auf den CDs gibt es mehrere Möglichkeiten. Die EDITION BACHAKADEMIE möchte dem Hörer vor allem das Auffinden einzelner Stücke erleichtern. Deshalb folgt sie den Nummern des Bachwerkeverzeichnisses (BWV) von Wolfgang Schmieder.

Bach took the texts of all four cantatas on this CD from a collection published in 1715 by Salomon Franck “Evangelisches Andachts-Opffer” (“Protestant Devotional Offering”). Three of the cantatas were written in Weimar (BWV 161-163), the fourth (BWV 164) may have been based on a model also composed there. After he was appointed concertmaster in the service of Dukes Wilhelm Ernst and Ernst August on March 2, 1715, Bach began to compose cantatas regularly; after all, he was duty bound to present “new pieces on a monthly basis”, although it remained unclear whether this obliged him to compose the works himself. In this way, at least 24 cantatas were written in Weimar, threefourths of which utilized texts by Franck: ten from the collection mentioned above, three from the “Evangelischen Sonn- und Festtages-Andachten” (“Protestant Devotions for Sundays and Holidays”) of 1717, and five unpublished texts.

Since Franck could not supply enough texts to keep up with Bach, the latter occasionally turned to the writings of Erdmann Neumeister and Georg Christian Lehms. Neumeister’s texts usually contain a Bible passage; the free verse is divided up into recitatives and arias, forms typical of the contemporary opera – this was Neumeister’s revolutionary accomplishment. Lehms followed this example in the second part of the “Gottgefälliges Kirchen-Opffer” (“Church Offering to Please God”) of 1711; Bach held these “modern” texts in high esteem and later, in Leipzig, put seven of these poems to music. By contrast, Salomon Franck makes use of recitatives and arias, but eschews Bible passages. Franck (1659 - 1725) was Chief Secretary of the Consistory in charge of the ducal library and coin cabinet, and was a member of the Weimar chapter of the “Fruchtbringende Gesellschaft” (“Fruit-Bearing Society”), a German literary society of the Baroque period. Alfred Dürr claims to see “largely visionary, even mystical qualities suggesting a proximity to Pietism” in

his cantata texts (Die Kantaten, 1995, p. 31), while Martin Petzoldt considers Franck’s “preferred theological topic ... matters of eschatology, the study of ultimate destiny” (Bachstätten aufsuchen, p. 174ff.): “At any rate, though, Franck’s texts are based on a deducible meta-text which, however, is less dogmatic in his case, tending rather to homily [sermonizing]” (Die Welt der Bach-Kantaten, vol. 1, p. 130). In this context, Bach also took the liberty of occasionally putting the words of an aria to a choral setting, as in the cantata BWV 161.

*

Come, O death, thou sweetest hour BWV 161

Composed for: September 27, 1716 or October 6, 1715

Performed: sixteenth Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck, 1715. Movement 6: verse 4 of the hymn “Herzlich tut mich verlangen” (“I devoutly wish”) by Christoph Knoll (1611).

Complete editions: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 and 35

Bach furnishes this cantata with a framework consisting in a kind of theological compression. In the introductory movement, he has the organ play the melody of the final chorale; later, he himself provides the solution to this “theological guessing-game” (Petzoldt) by having the soprano sing the first verse of the hymn “Herzlich tut mich verlangen”; at this particular performance, he also replaced the antiquated recorders with modern *flûtes traversières*.

When we listen more closely, we notice that the motifs in the introductory movement are entirely taken from the melody of the chorale; the flutes, voice, organ and bass generally parallel one another and create an intimate character, similar to that of chamber music, which recalls the idiom of the “Actus

tragicus" BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 34) and is entirely appropriate for the themes in this cantata. These in turn develop from the Gospel narrative of the raising of the young man of Nain from the dead (Luke 7, 11-17).

The following recitative leads into an arioso. Thus Bach also emphasizes the mystical desire for a speedy union with Christ. "Meinen Heiland zu umfassen" ("my Savior to embrace now") will have been his inspiration for the coloraturas embraced by the strings in the following aria. In the ensuing recitative, accompanied by the entire orchestra, Bach illustrates "gentle sleep" with long, low notes and the idea of resurrection by having the strings play figures which suddenly flare upward. At the end he represents the knell of death bells by delicate instrumentation and directions for performance suited to this purpose – similar to the later "Funeral Ode" BWV 198 (no. 4; vol. 60), for instance. Instead of the aria which follows this in Franck's text, Bach writes a songlike piece for fourpart ensemble. The instruments' initial pastoral charm grows into more intense movement, corresponding to the growing visionary gesture in the text. Bach reinforces this in the final chorale by assigning the flutes an obbligato part which outshines, as it were, the vocal setting.

*

Ah! I see now, as I go to join the marriage BWV 162

Composed for: October 25, 1716 or November 3, 1715

Performed: twentieth Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck (1715). Movement 6: verse 7 of the hymn "Alle Menschen müssen sterben" ("All people must die") by Johann Rosenmüller (1652).

Complete editions: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 and 23

This cantata has survived in the form of two different sets of parts; the score, unfortunately, has been lost. Bach reperformed this piece in his first year in Leipzig on October 10, 1723 and had to rewrite the parts to accommodate them to the higher standard pitch in use there. He took this opportunity to reinforce the viola and, in the final chorale, the cantus firmus by adding a "*corno da tirarsi*". The part for another instrument which presumably would have played an obbligato voice in the aria for soprano (no. 3) has probably been lost, however. Alfred Dürr (Die Kantaten ..., p. 653) was led to draw this conclusion by the unusual circumstance that four continuo movements would otherwise follow one another in succession in this six-movement work. Nonetheless, this is the form in which we today are left to perform this cantata.

Salomon Franck's text is again rich in images and quite visionary. He took the basic ideas from the Gospel reading for the day (Matthew 22, 1-14), the parable of the marriage of the king's son. The images of the wedding feast, the Kingdom of Heaven, as well as perhaps the flames of Hell, justify the comparatively rich instrumentation and the turbulent motifs of the introductory aria. In the soprano aria (no. 3), which may be missing a partner for its duet, Bach incorporates harmonically "faint" and "weak" notes into the effervescent "Brunn-quell" ("fountain") of a melody in triple meter. The duet no. 5 conforms to the musical gesture of a wedding

cantata. Joy is represented by a plethora of melismata, man's existence in God by long notes. Bach puts extra life into the various sections of this setting by raising the continuo cello to the status of an obbligato instrument.

*

To each but what's due him BWV 163

Performed: twenty-third Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck (1715). Movement 6: verse 11 of the hymn "Wo soll ich fliehen hin" ("Where shall I refuge find") by Johann Heermann (1630).

Complete editions: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

Anyone in Bach's day who was educated in the humanist tradition, including Salomon Franck (and, of course, Bach himself), will have been familiar with Cicero's aphorism "*sum cuique*". When asked whether it was right to pay taxes to Caesar, Jesus' answer to the Pharisees could be paraphrased in equally succinct terms, "to each but what's due him". Matthew 22, 15-22 was read on the twenty-third Sunday after Trinity, and Bach seems to have drawn from this saying the inspiration for a similarly succinct musical theme which runs throughout the first movement rather like a *leitmotif*. It is presented forthwith by the continuo, and the other instruments follow suit – this recording adheres to the customary practice of using an oboe d'amore, which was only rejected by the most recent edition of Bach's complete works.

In the recitative no. 2, the text tells of the difference between bad and good money; Bach's use of diminished harmonies leaves no doubt as to his opinion on this matter. The following aria is unusual in that it features two obbligato violoncelli and bass voice. Could Bach have been alluding to the dark, sooty atmosphere of a place where the imperative

"arbeite, schmelz und präge" ("work it, melt and stamp it") prevails? There ensues a recitative in the likewise unusual form of a canon-like duet, which Bach generally uses to depict "emulation", as in the *imitatio Christi*. Toward the end, where eyes open to see God's blessings, the piece is enlivened by melismata. The duet continues in a form bound to the melody (the aria no. 5); to do so, Bach has the strings play the cantus firmus of the chorale "Meinen Jesum laß ich nicht" ("This my Jesus I'll not leave"). The concluding chorale setting has to be reconstructed from the figured bass of the continuo part and, significantly, lets the middle voices underscore the idea expressed by "ewig bleibe" ("bide forever") in a concise harmonic transition.

*

Ye who the name of Christ have taken BWV 164

Composed for: August 26, 1725

Performed: thirteenth Sunday after Trinity

Text: Salomon Franck, 1715. Movement 6: verse 5 of the hymn "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" ("Lord Christ, the only Son of God") by Elisabeth Creutziger (1524).

Complete editions: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Although Bach wrote this cantata in Leipzig, its origins can be traced back to Weimar. For one thing, the text was written by Salomon Franck, and then there is its form, made up of three arias, two recitatives and a final chorale and, last but not least, the frugal instrumentation reminiscent of chamber music. On the other hand, this time the text includes a Bible passage about the importance of receiving our neighbors with mercy, although in the form of a paraphrase at the beginning of the recitative no. 2 rather than as a separate movement. Bach recognized this reference immediately and emphasized it in an arioso. The surviving score to this cantata does not

reveal whether Bach was indeed working from a copy, which is why the original Weimar form must remain hypothetical.

The introductory movement is accompanied by the strings. The initial words are cast in music of a strongly declamatory nature, recalling a pastor preaching to the faithful seated below him – a descending fifth with a lower dissonant returning note makes the motif at the beginning particularly striking. The recitative answers with the exact opposite, jumping up a fourth with an upper dissonant returning note: “Wir hören zwar ...” (“We’ve heard, indeed ...”). The following aria confirms God’s great love and mercy by combining two flutes, an alto voice and bass in artistic echelons. The string accompaniment of the following recitative bathes the movement in meaningful light, thus accentuating how the heat of “radiant love” melts the “frigid heart of steel”. For the last aria in this cantata (no. 5), Bach invents a vocal-instrumental quartet consisting of soprano, bass, strings playing in unison with the flute and oboe and basso continuo. “An inversion of the theme in the introductory ritornello is probably intended to refer to the interrelation between God’s mercy and man’s, as suggested in the text”, is Alfred Dürr’s analysis of this setting (Die Kantaten ..., p. 578). The extremely differentiated canon corresponds to the way the text adroitly intertwines hands, eyes and hearts with heaven, savior and God. This may well have been lost on the listeners in Leipzig – however, this is a good example of Bach’s frequent ambition to make his own personal mark, even in such small-scale works of “utilitarian” music.

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.

Pour les quatre cantates réunies sur ce CD, Bach eut recours aux textes du recueil «Evangeliſches Andachts-Opffer» de Salomon Franck paru en 1715. Trois cantates (BWV 161-163) furent créées déjà à Weimar, l'autre (BWV 164) a peut-être un modèle datant de l'époque de Weimar. Au service des ducs Wilhelm Ernst et Ernst August, Bach, après avoir été nommé le 2 mars 1714 maître de concert, commença à composer régulièrement des cantates; en effet l'une des ses missions était d'exécuter «chaque mois une œuvre nouvelle», sans pour autant préciser s'il devait s'agir à chaque fois de compositions propres. C'est ainsi qu'il créa à Weimar au moins 24 cantates, parmi lesquelles les trois quarts étaient écrites sur des textes de Franck: dix tirés du recueil ci-mentionné, trois autres tirés des «Prières évangéliques du dimanche et des jours de fête» de 1717 ainsi que cinq sans modèle.

Bach eut également recours de temps en temps à des textes de Erdmann Neumeister et de Georg Christian Lehms parce que Franck ne pouvait suivre la cadence et produire suffisamment de textes. Les textes de Neumeister contiennent en règle générale une parole biblique; la poésie libre se divise en récitatifs et airs, ces formes de l'opéra contemporain – c'est d'ailleurs à Neumeister que nous devons cette nouveauté révolutionnaire. Lehms suit son exemple dans la deuxième partie du «Gottgefälligen Kirchen-Opffer» de 1711; Bach appréciait ces textes «modernes» et adapta plus tard à Leipzig, encore sept autres poèmes. Par contre il existe bien des récitatifs et des airs chez Salomon Franck mais pas de parole biblique. Franck (1659 – 1725) s'occupait de la Bibliothèque ducal en tant que secrétaire du Consistoire supérieur et de la Monnaie et était membre de l'Ordre des poètes de Weimar qui se nommait «Fruchtbringende Gesellschaft» (Société fructueuse). Alfred Dürr reconnaît dans ses livrets pour cantates «des traits souvent exaltés, oui même mystiques qui laissent pressentir une certaine filiation au piétisme» (Les Cantates, 1995, p. 31), alors que Martin Petzoldt décrit le

«thème théologique préféré de Franck ... les questions d'eschatologie, l'étude des fins dernières des choses» (Sur les traces de Bach, p. 174 et suivante): «En tout cas, un méta-texte qui peut être reconstitué, est également à la base des textes de Franck, ce texte devant être considéré chez lui moins au niveau dogmatique que homilétique [lié à la prédication]» (Le Monde des Cantates de Bach, Vol. 1, p. 130). Bach prend la liberté à l'occasion, comme dans la cantate BWV 161, d'adapter un texte d'air sous la forme d'un texte de chœur.

*

Viens, douce heure de la mort BWV 161

Création: le 27 septembre 1716 ou le 6 octobre 1715

Destination: pour le 16^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 4 du lied «Herzlich tut mich verlangen» de Christoph Knoll (1611).

Éditions complètes: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 et 35

Bach encadre cette cantate d'une sorte de condensation théologique. Il fait en effet jouer dans le mouvement d'introduction la mélodie du choral final par l'orgue; il résout lui-même cette «devinette théologique» (Petzoldt) plus tard à Leipzig par suite d'un remaniement en attribuant la première strophe du lied «Herzlich tut mich verlangen» au soprano; lors de cette nouvelle exécution, il substitue, en outre, les flûtes à bec démodées par des flûtes traversières qui étaient alors modernes.

En écoutant avec plus d'attention ce morceau, on remarque que les motifs du mouvement d'introduction proviennent entièrement de la mélodie choral; les flûtes jouées la plupart du temps en parallèle, les voix chantées, l'orgue et la basse génèrent un caractère intime, aux sons de musique de chambre dont l'esprit rappelle l'«Actus tragicus» BWV 106 (ÉDITION

BACHAKADEMIE Vol. 34) et qui semble bien s'adapter au thème de cette cantate. Pour sa part, le thème se nourrit de l'histoire de la résurrection du fils de la veuve de Naïn, que l'on retrouve dans l'Évangile (Luc 7, 11-17).

Le récitatif suivant débouche sur un *arioso*. Ainsi Bach met également l'accent sur l'espérance mystique de l'union prochaine avec le Christ. Le vers «Meinen Heiland zu umfassen» (embrasser le Sauveur) lui a sans doute fourni le matériel d'inspiration pour son illustration musicale de l'air suivant, composé de vocalises enveloppées par les cordes. Dans le récitatif suivant, accompagné de tous les instruments, Bach traduit le doux repos («sanften Schlaf») par des notes basses, longuement tenues et l'idée de la résurrection par les figurations ascendantes des cordes. À la fin de l'œuvre, il fait sonner le glas – comme un peu plus tard dans l'«Ode funèbre» BWV 198 (n° 4; Vol. 60) – par un jeu instrumental délicat et des directives en conséquence. Bach remplace l'air qui prend alors la relève chez Franck par un ensemble vocal à quatre voix. Le mouvement aux allures pastorales au départ se concentre dans les instruments et correspond ainsi à l'esprit de plus en plus visionnaire du texte. Dans le choral terminal, Bach relève cet état visionnaire en attribuant aux flûtes un registre obligé, éclipsant pour ainsi dire la phrase vocale.

*

Ah! je vois maintenant que je me rends aux noces BWV 162

Création: le 25 octobre 1716 ou le 3 novembre 1715

Destination: pour le 20^{ème} dimanche après la Trinité

Texte: Salomon Franck (1715). Mouvement 6: strophe 7 du lied «Alle Menschen müssen sterben» de Johann Rosenmüller (1652).

Éditions complètes: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 et 23

Cette cantate se présente à nous sous forme de deux mouvements vocaux différents; par contre la partition est perdue. Bach reprit le morceau le 10 octobre 1723, lors de sa première année de fonction à Leipzig, et dut réécrire les voix en raison des tempéraments plus élevés, en usage dans cette ville. À cette occasion, il ajouta la viole qui joua sans doute le rôle de renfort et dans le choral final, un «corno da tirarsi» qui, lui, chantait le cantus firmus. Par contre une autre voix instrumentale semble avoir été perdue, elle devait sans doute jouer une partie obligée dans l'air du soprano (n° 3). Alfred Dürr (Les Cantates..., p. 653) en arrive à cette conclusion en raison du fait inhabituel qui ne correspond pas à ce qui était fait d'habitude à savoir de faire suivre quatre mouvements en continuo pur dans un morceau à six mouvements. Cependant il faut exécuter aujourd'hui cette cantate sous cette forme.

Le texte de Salomon Franck se caractérise à nouveau par une richesse en images et par son aspect exalté. Il s'appuie sur l'Évangile lu ce dimanche (Matthieu 22, 1-14) dans lequel il est question de la Parole du repas des noces royales. La fête des noces, la splendeur des cieux, mais peut-être aussi les flammes infernales justifient l'emploi d'une instrumentation relativement riche ainsi que les motifs agités de l'air introductif. Dans l'air du soprano (n° 3) auquel le partenaire instrumental de duo manque peut-être, Bach mêle des harmonies «lâches» et «faibles» à la mélodie pétillante interprétant la «source» en rythme triple. Le duo n° 5 correspond à l'esprit dialogué d'une cantate de mariage. La joie est représentée en de riches mélismes, l'existence de l'homme en Dieu par des sons tenus longuement. Bach anime ce mouvement divisé en différentes sections par le jeu du violoncelle continuo revalorisé en obligé.

*

À chacun sa part BWV 163

Destination: pour le 23^{ème} dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck (1715). Mouvement 6: strophe 11 du lied «Wo soll ich fliehen hin» de Johann Heermann (1630).
Éditions complètes: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

La phrase de Cicéron «Suum cuique» était connue de chaque personne de culture humaniste à l'époque de Bach, donc aussi de Salomon Franck (et, bien sûr, de Bach lui-même). La réponse que Jésus donne à la question des Pharisiens à savoir s'il est justifié de payer les impôts au César est tout aussi concise et directe, «À chacun sa part». Le passage de l'Évangile, Matthieu 22, 15-22 était lu le 23^{ème} dimanche après la Trinité et cette devise au style concis a semble-t-il inspiré Bach à trouver un motif musical qui s'insinue tout au long du mouvement d'introduction avec une concision semblable, comme un *leitmotiv*. Cette formule est présentée aussi bien par le continuo, et les autres instruments la répète – le hautbois d'amour encore utilisé dans cet enregistrement a été rejeté dans les Nouvelles Éditions Bach.

Dans le récitatif n° 2, le texte fait la différenciation entre l'argent sans valeur et le bon argent; Bach illustre ici ses intentions à l'aide d'harmonies diminuées. Ce qui est inhabituel dans l'air suivant est l'effectif qui est formé de deux violoncelles obligés et de la voix de basse. Bach voulait-il ainsi faire allusion à l'ambiance sombre et couverte de suie d'un hôtel de la Monnaie, à laquelle on pourrait relier les impératifs «viens fondre et frapper cette monnaie»? Un récitatif sous la forme d'un duo tout aussi inhabituel, en canon vient prendre la relève, ce qui signifie en règle générale chez Bach, la «succession du Christ». Vers la fin, au moment où le regard se dirige vers la grâce de Dieu, ce morceau se voit revivre en phrases remplies de mélismes. Le duo se poursuit en une mélodie liée (air n° 5) ; Bach fait jouer le cantus firmus du choral «Meinen Jesum laß ich nicht» par les cordes. Le mouve-

ment choral final doit être reconstruit à partir de la basse chiffrée de la partie continuo et les voix moyennes y soulignent l'importance de l'idée de «ewig bleibe» (reste éternellement) en un bref passage harmonique.

*

Vous qui portez le nom du Christ BWV 164

Création: le 26 août 1725
Destination: pour le 13^{ème} dimanche après la Trinité
Texte: Salomon Franck 1715. Mouvement 6: strophe 5 du lied «Herr Christ, der einig Gotts Sohn» de Elisabeth Creutziger (1524).
Éditions complètes: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

Si l'on suit les traces de cette cantate créée à Leipzig, il nous faut retourner à Weimar. D'une part en raison du librettiste Salomon Franck, d'autre part en raison de la forme en trois airs, deux récitatifs et un choral final, et sans oublier l'effectif modeste, de musique de chambre. Cependant le texte intègre cette fois-ci une parole biblique, non en tant que mouvement isolé mais en forme de paraphrase au début du récitatif n° 2 dans lequel il est question de la charité vis à vis de son prochain. Bach reconnaît aussitôt cette relation et la souligne au moyen d'un *arioso*. Néanmoins la partition conservée de cette cantate ne permet pas de voir si Bach avait devant lui au moment de son écriture un modèle approprié, c'est pourquoi l'existence d'une version première à Weimar reste hypothétique.

Le mouvement introductif est accompagné des cordes. La compréhension musicale des premières paroles a un caractère fortement déclamatoire de sorte que l'on se sent obligé de voir un prédicateur s'adressant à ses ouailles assises devant lui – la force du motif du début résulte donc aussi d'une quinte ascendante avec des notes de fleuri vers le bas. Le récitatif

répond en sens inverse, en faisant un saut de quarte avec les notes de fleuri vers le haut: «Wir hören zwar...» (Certes nous entendons...). L'air suivant réunit deux flûtes, la voix d'alto et la basse en une gradation élégante, se voulant ainsi renforcer l'image de l'amour de Dieu et de sa miséricorde. L'accompagnement des cordes plonge le récitatif suivant dans une lumière éloquente et souligne le processus de fonte sous l'effet des «rayons de l'amour qui font fondre l'acier refroidi de mon cœur». Pour le dernier air de cette cantate (n°5), Bach crée un quatuor vocal et instrumental formé du soprano, de la basse, des cordes fusionnées en unisono avec la flûte et le hautbois et la basse continue. «Un renversement du thème dans la ritournelle du début se veut d'indiquer les rapports de corrélation entre la miséricorde humaine et celle de Dieu», voici ce que Alfred Dürr conclut de l'analyse de ce mouvement (Les Cantates..., p. 578). L'emploi du canon très différencié correspond à l'image raffinée des mains croisées, des yeux et des cœurs reliés avec le ciel, le Sauveur et Dieu, que l'on trouve dans le texte. L'auditeur du service religieux de Leipzig ne l'aura peut-être pas entendu ainsi – cependant Bach avait toujours eu l'ambition de poser sa marque artistique, toute personnelle, même dans les formats plus modestes des «musiques à usage».

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 avait à nouveau produites à intervalles plus espacés, aucune cantate n'est semblable à l'autre“.

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. „Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach“. En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart releva l'importance du lieu d'exécution historique de cette musique : „Les cantates religieuses de Bach ... étaient une partie des offices religieux de son époque dont le déroulement était à sa charge. Le pasteur s'exprimait en paroles et Bach parlait avec sa musique et prenait ainsi position sur les textes dominicaux dont le choix était fixé à l'avance...“. C'est ainsi qu'au-delà des enregistrements sur disques, les exécutions en public des cantates de Bach au cours de services religieux et en concert ainsi que l'invitation aux musiciens du monde entier à se consacrer à l'étude de cette musique restent jusqu'aujourd'hui un vœu cher à Rilling.

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

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

Pour les quatre cantatas reunidas en este CD recurrió Bach a textos tomados de la colección “Ofrenda Evangélica de Meditación”, obra de Salomon Franck publicada en 1715. Tres de las cantatas (BWV 161-163) tuvieron ya su origen en Weimar y la otra (BWV 164) tiene quizás un modelo en Weimar. Al servicio de los Duques Guillermo Ernesto y Ernesto Augusto, comenzó Bach a componer periódicamente cantatas después de haber sido nombrado Director de orquesta el dos de marzo de 1714; porque entre sus obligaciones se contaba la de interpretar “mensualmente piezas nuevas” quedando en duda si se aludía siempre con esta expresión a composiciones propias. En Weimar tuvieron así su origen como mínimo veinticuatro cantatas, tres cuartos de ellas basadas en textos de Franck: diez procedentes de la mencionada colección, otras tres de las “Meditaciones Evangélicas para Domingos y Festivos” en 1717, y otras cinco sin modelo impreso.

Como Franck no daba abasto produciendo textos, Bach recurrió entre tanto también a textos de Erdmann Neumeister y Georg Christian Lehms. Los textos de Neumeister contienen normalmente una frase bíblica; la composición poética libre se articula – y en este consistía el logro revolucionario de Neumeister – en recitativos y arias que son las formas de la ópera contemporánea. Lehms le sigue en esta línea en la “Ofrenda Eclesial agradable a Dios” de 1711; Bach apreciaba estos textos “modernos” y posteriormente puso en música en Leipzig otros siete de estos poemas. En cambio, en el caso de Salomon Franck hay ciertamente recitativos y arias pero no hay frases bíblicas. Franck (1659-1725) en su condición de Secretario municipal era responsable de la biblioteca ducal y del gabinete numismático, al tiempo que pertenecía a la Orden Poética de Weimar “Sociedad Fructífera”. Alfred Dürr reconoce en sus poemas de cantatas “múltiples rasgos visionarios e incluso místicos que permiten detectar la cercanía

al Pietismo” (Las cantatas, 1995, página 31), mientras Martin Petzoldt describe como “tema teológico preferido” de Franck “... cuestiones de Escatología, la doctrina de las últimas cosas” (Búsqueda de lugares bachianos, página 174 s.). “pero en todo caso también hay en el fondo de los textos de Franck un meta-texto reconocible que de todas formas debe calificarse en su caso como menos dogmático y más homilético” (El mundo de las cantatas de Bach, volumen 1, página 130). Y aquí es donde Bach en ocasiones, como ocurre en la cantata BWV 161, se toma la libertad de poner en música un texto de aria en forma de movimiento coral.

*

Ven, dulce hora de la muerte BWV 161

Génesis: hacia el 27 de septiembre de 1716 ó hacia el 6 de octubre de 1715

Destino: Domingo XVI después de la festividad de la Santísima Trinidad.

Texto: Salomon Franck 1715. movimiento 6: estrofa 4 del cántico “De corazón me hace anhelar” de Christoph Knoll (1611).

Ediciones completas: BG 33: 3 – NBA I/23: 3 y 35

Bach enmarca esta cantata con una especie de composición poética teológica. En efecto, en el coro de entrada hace que suene al órgano la melodía del coral de cierre; este “enigma teológico” (Petzoldt) lo resuelve posteriormente en Leipzig haciendo que sea el soprano quien cante en una nueva interpretación la primera estrofa del cántico “De corazón me hace anhelar”; y además en esta interpretación sustituye las anticuadas flautas dulces por las modernas traverseras. El conjunto de motivos de movimiento de entrada, tal como se deduce de una escucha más detallada, se toma por completo de la melodía coral; en la mayoría de los casos la flauta, la voz

cantora, el órgano y el bajo se conducen de manera paralela creando así un carácter íntimo de música de cámara que recuerda el gesto de “Actus tragicus” BWV 106 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 34) y que resulta adecuado para la temática de esta cantata. A su vez toma inicio del relato evangélico de la resurrección del joven de Nain (Lucas 7, 11-17).

El recitativo siguiente desemboca en un *arioso*. De esta forma enfatiza también Bach el deseo místico de la pronta unión con Cristo. “Abrazar al Salvador” parece que le ha movido en el aria siguiente a crear la imagen musical de las tonalidades envueltas por instrumentos de arco. A continuación Bach deja patente el “apacible sueño” con el recitativo acompañado de todo el instrumental, a base de notas largas y profundas que acompañan a la idea de la resurrección con ascendentes figuras de instrumentos de arco. Al final – de manera semejante a como la haría después en la “Oda fúnebre” BWV 198 (número 4; vol. 60) – hace que suenen las campanas de duelo mediante una instrumentación delicada y las correspondientes instrucciones interpretativas. En lugar del aria que sigue en Franck, Bach escribe un conjunto a cuatro voces a modo de cántico. El movimiento creciente que parte del encanto pastoral en el instrumental se corresponde con el gesto incrementado y visionario del texto. Bach resalta este último en el coral final al asignar a las flautas una voz obligada que irradia al mismo tiempo su luz sobre el movimiento vocal.

*

Oh, ahora veo que a la boda voy BWV 162

Génesis: hacia el 25 de octubre de 1716 o hacia el 3 de noviembre de 1715

Destino: domingo XX después de la fiesta de la Santísima

Trinidad

Texto: Salomon Franck (1715). Movimiento 6: estrofa 7 del cántico “Todos los humanos han de morir” de Johann Rosenmüller (1652).

Ediciones completas: BG 33: 31 – NBA I/25: 3 y 23

Esta cantata aparece en forma de dos movimiento vocales diferentes; pero la partitura se ha perdido. Bach volvió a interpretar esta pieza el 10 de octubre de 1723 en el primer año de su mandato en Leipzig, y tuvo que escribir de nuevo las voces debido a que aquí el afinado de los instrumentos solía ser más alto. Con esta ocasión añade en el coral final, tal vez para reforzar tanto a la viola como al cantus firmus, un “corno da tirarsi”. Es probable que en cambio se haya perdido otra voz instrumental que supuestamente tendría que interpretar una parte obligada en el aria de soprano (número 3). Alfred Dürr (Las cantatas..., pág. 653) llega a esta conclusión partiendo de la insólita circunstancia de que en la pieza de seis movimientos normalmente aparecerían consecutivamente dispuestos cuatro movimientos de continuo puro. Y es de esta forma como ha de interpretarse hoy día la cantata.

El texto de Salomon Franck vuelve a ser imaginativo y soñador. Las ideas básicas se toman del Evangelio del domingo (Mateo 22, 1-14), en el que se recoge la parábola del banquete regio. La celebración nupcial, el resplandor del cielo – aunque también quizá las llamas del infierno – justifican la instrumentación comparativamente alta, así como el dinámico conjunto de motivos que caracteriza al aria de entrada. En el aria de soprano (número 3), a la que tal vez le falte el socio instrumental a dúo, mezcla Bach en la “manadero” que emana de una melodía con ritmo de trío, una serie de notas armónicamente “apocado” y “debil”. El dueto número 5 se corresponde al gesto dialogal de una cantata nupcial. La alegría se representa a base de gran cantidad de melismas mientras que la existencia del hombre en Dios se figura en notas de larga

duración. Bach confiere vida adicional a este movimiento articulado en diversos tramos, sirviéndose del cotizado cello de continuo obligado.

*

A cada uno lo suyo BWV 163

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

Texto: Salomon Franck (1715). movimiento 6: estrofa 11 del cántico “¿A dónde habré de huir?” de Johann Heermann (1630).

Ediciones completas: BG 33: 49 – NBA I/26: 79

A todo coetáneo de Bach con formación humanística (incluyendo, lógicamente a Salomon Franck y también, desde luego, al mismo Bach) le resultaría familiar la sentencia de Cicerón “suum cuique”. De similar concisión y grafismo es también la respuesta que da Jesús a los fariseos, “a cada uno lo suyo”, contestando a la pregunta de si es lícito pagar tributo al César. El pasaje Mateo 22, 15-22 se leía el domingo XXIII después de la fiesta de la Santísima Trinidad y Bach parece haberse inspirado en tan conciso aforismo para descubrir un motivo musical que, de forma igualmente sucinta, recorre como motivo dinamizador todo el movimiento de entrada. Se presenta al principio por parte del continuo y es objeto de reiteración por parte de los demás instrumentos (el oboe d’amore que aún se utiliza en esta grabación y que aparece eliminado por vez primera en la Nueva Edición de Bach).

En el recitativo número 2 el texto se ocupa de la distinción entre el dinero bueno y el dinero malo; Bach, sirviéndose de armonías atenuadas, expresa claramente su punto de vista a este respecto. Insólita es en el aria siguiente la cobertura con dos violoncelos obligados y la voz del bajo. ¿Pretendía Bach reflejar

de este modo el ambiente lúgubre y ennegrecido de un lugar donde pudiera llevarse a la práctica el imperativo de “haz, funde y acuña”? A esto se añade un recitativo en forma igualmente insólita de dueto al estilo del canon que por regla general suele expresar “seguimiento” en Bach. Hacia el final, donde se abren los ojos a la gracia de Dios, esta pieza experimenta una vivificación melismática. El dueto continúa en forma melódicamente ligada (aria número 5); para ello, Bach hace que sean los instrumentos de arco quienes interpreten el cantus firmus del coral “A mi Jesús no abandono”. El movimiento coral subsiguiente debe construirse partiendo del bajo cifrado de la parte del continuo y viene a enfatizar en tono importante con las voces medias la idea de que “un miembro eternamente sea”, atravesando para ello un paso armónico y sobrio.

*

Vosotros que os decís de Cristo BWV 164

Génesis: hacia el 26 de agosto de 1725

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

Texto: Salomon Franck 1715. Movimiento 6: estrofa 5 del cántico “Señor Jesucristo, hijo único de Dios” de Elisabeth Creutziger (1524).

Ediciones completas: BG 33: 67 – NBA I/21: 59

La huella de esta cantata originada en Leipzig nos vuelve a remitir a Weimar. En primer lugar por el autor del texto, Salomon Franck, y después por la forma que adopta de tres arias, dos recitativos y un coral final, aparte de la parca cobertura de música de cámara. Para ello, el texto incluye esta vez una frase bíblica, pero no como movimiento independiente, sino a modo de paráfrasis al comienzo del recitativo número 2 en que se habla de la misericordia para con el prójimo. Bach capta inmediatamente esta relación y la subraya

con ayuda de un *arioso*. Sin embargo, la partitura conservada de esta cantata no revela que Bach tuviera ante sí un modelo correlativo al escribirla, por lo cual no deja de ser hipotética una forma primitiva procedente de Weimar.

El movimiento de entrada es acompañado por los instrumentos de arco. La versión musical de las primeras palabras tiene un carácter declamatorio muy fuerte de modo que pensamos en un sermón que aquí se dirige a los fieles que ocupan los asientos situados debajo del púlpito... y lo impactante del motivo inicial resulta también de una quinta descendente con nota alternativa. Exactamente al revés, es decir con un intervalo de cuarta incluida nota alternativa ascendente, responde el recitativo "Nosotros oímos, en verdad". El aria que sigue agrupa en artística graduación dos flautas, la voz del contralto y el bajo para fortalecer la idea del amor y de la misericordia de Dios. El acompañamiento de los instrumentos de arco hace que el siguiente recitativo emerja en una luz muy esencial subrayando el proceso en el que "el rayo del amor este corazón frío como el acero" acaba deritiéndolo en su calor. Para la última aria de esta cantata (número 5) encuentra Bach un cuarteto instrumental-vocal de soprano, bajo e instrumentos de arco unidos al unísono con flauta y el oboe además del bajo continuo. "Un rodeo temático en el ritornello de entrada se orienta tal vez a la relación alternativa sugerida en el texto entre la misericordia humana y la misericordia divina": tal es la conclusión del análisis de este movimiento que realiza Alfred Dürr (Las cantatas..., página 578). Esta utilización de cánones muy diferenciados se corresponde en el texto al refinado cruzarse de manos, ojos y corazones con el cielo, con el Salvador y con Dios. Quizá los asistentes al servicio religioso de Leipzig no lo hayan escuchado, pero continuamente ha abrigado Bach la ambición de marcar este sello artístico tan personal en las "músicas al uso" de formato más modesto.

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 el mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los textos dominicales...“ Por este motivo no solamente le han ido en mucho a Rilling las grabaciones en disco de las cantatas de Bach, sino también, hasta el presente, las representaciones en vivo – tanto en las celebraciones eclesásticas como en las salas de conciertos – así como invitar a los músicos de todo el mundo a que tomen contacto con esta música.

La grabación completa de las cantatas de iglesia de Bach refleja también las transformaciones de los modos en que ha sido habitual ejecutarlas, lo cual viene a ser resultado tanto de las investigaciones como de la práctica. Sea como sea, Rilling ha tenido motivos bien razonables para no sumarse a la moda consistente en el empleo de los instrumentos llamados "históricos". A pesar del valiosísimo conocimiento de la „práctica ejecutoria histórica“, la reconstrucción de aspectos aislados de poco vale, en su opinión, a la hora de dejar que la música se dé a conocer en sí misma al oyente moderno y de mentalidad de todo punto diferente. Esta meta no deja de ser la meta por excelencia a conseguir, si bien la emoción, la dinámica, la articulación y la fraseología, la práctica del continuo y tantos y tanto elementos que manifiestan al afecto el sentido de la palabra pronunciada, han sufrido una evolución. En la misma medida vale lo dicho respecto de la técnica de la grabación, que, a lo largo de los años mediante entre el espacio acústico integral y la transparencia auditiva de la música, ha seguido diferentes derroteros.

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN de la BACH-AKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda una piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACH-AKADEMIE se ha propuesto, sobre todo, simplificar al oyente la búsqueda de cada una de las cantatas, razón por la que sigue el orden en que éstas se encuentran en el índice de las obras de Bach (BWV) de Wolfgang Schmieder.



Helmuth Rilling