



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[1] KANTATEN BWV 91-93

Gelobet seist du, Jesu Christ / Ich hab in Gottes Herz und Sinn / Wer nur den lieben Gott läßt walten

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 91), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 92, 93)

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

Richard Hauck (BWV 91-93), Wolfram Wehnert (BWV 91)

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 91: Februar 1972 / 1984, BWV 92: Februar/April 1980, BWV 93: Februar 1979

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

Textos introductorios y redacción:

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmes

Traduction française: Sylvie Roy

Traducción al español: Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada, Mario Videla

© 1972/79/80/84 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany



KANTATEN · CANTATAS · CANTATES

Gelobet seist du, Jesu Christ *BWV 91 (00'00)*

All glory to thee, Jesus Christ • Loué sois-tu, Jésus-Christ • Alabado seas Jesucristo

Helen Donath - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Hannes & Wolfgang Läubin - Corno • Norbert Schmitt - Timpani • Günther Passin, Hedda Rothweiler, Dietmar Keller, (No. 3: Otto Winter, Thomas Schwarz, Hanspeter Weber) - Oboe • Christoph Carl (No. 3: Hans Mantels) - Fagotto • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo (Nos. 1 & 6) • Martha Schuster - Cembalo, Organo

Ich hab in Gottes Herz und Sinn *BWV 92 (30'38)*

I have to God's own heart and mind • J'ai remis mon cœur et mon âme • En el corazón y la mente de Dios

Arleen Augér - soprano • Helen Watts, Gabriele Schreckenbach (No. 4) - alto • Aldo Baldin - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Gerhard Mantel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Bärbel Schmid - Organo • Hans-Joachim Erhard - Cembalo

Wer nur den lieben Gott läßt walten *BWV 93 (19'54)*

The man who leaves to God all power • Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage • Quien sólo al buen Dios deja obrar

Arleen Augér - soprano • Ann Murray - alto • Adalbert Kraus - tenore • Walter Heldwein - basso • Günther Passin, Hedda Rothweiler - Oboe • Klaus Thunemann - Fagotto • Reiner Ginzel - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard - Organo, Cembalo • Fritz Walther - Organo

Gächinger Kantorei Stuttgart • Frankfurter Kantorei (BWV 91/2) • Bach-Collegium Stuttgart • Württembergisches Kammerorchester Heilbronn (BWV 91/1&6)

HELMUTH RILLING

BWV 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“				
No. 1	Coro:	Gelobet seist du, Jesu Christ	1	3:03
	<i>Corno I+II, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (S) e Choral:	Der Glanz der höchsten Herrlichkeit	2	2:13
	<i>Violoncello, Cembalo / Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 3	Aria (T):	Gott, dem der Erden Kreis zu klein	3	2:38
	<i>Oboe I-III, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (B):	O Christenheit!	4	1:18
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Die Armut, so Gott auf sich nimmt	5	8:33
	<i>Violino I+II unisono, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Das hat er alles uns getan	6	0:52
	<i>Corno I+II, Timpani, Oboe I-III, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 91				18:37

BWV 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“				
No. 1	Coro:	Ich hab in Gottes Herz und Sinn	7	5:30
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Choral e Recitativo (B):	Es kann mir fehlen nimmermehr	8	4:01
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt	9	3:34
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Choral (A):	Zudem ist Weisheit und Verstand	10	3:21
	<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (T):	Wir wollen nun nicht länger zagen	11	1:35
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 6	Aria (B):	Das Stürmen von den rauen Winden	12	4:28
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 7	(Choral e) Recitativo (B, T, A, S):	Ei nun, mein Gott, so fall ich dir	13	2:58
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			

No. 8	Aria (S):	Meinem Hirten bleib ich treu	14	3:41
	<i>Oboe d'amore I, Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 9	Choral:	Soll ich denn auch des Todes Weg	15	1:30
	<i>Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 92				30:38

BWV 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“				
No. 1	Coro (S, A, T, B):	Wer nur den lieben Gott läßt walten	16	5:20
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (e Choral) (B):	Was helfen uns die schweren Sorgen?	17	2:02
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Man halte nur ein wenig stille	18	3:14
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (Duetto S, A) (con Choral):	Er kennt die rechten Freudenstunden	19	3:17
	<i>Violino I+II & Viola unisono, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (e Choral) (T):	Denk nicht in deiner Drangsalshitze	20	2:39
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 6	Aria (S):	Ich will auf den Herren schauen	21	2:26
	<i>Oboe I, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 7	Choral:	Sing, bet und geh auf Gottes Wegen	22	0:56
	<i>Oboe I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
Total Time BWV 93				19:54

Total Time BWV 91, 92, 93				69:14
---------------------------	--	--	--	-------

BWV 91

1. Coro

Gelobet seist du, Jesu Christ,
 Daß du Mensch geboren bist
 Von einer Jungfrau, das ist wahr;
 Des freuet sich der Engel Schar.
 Kyrie eleis!

2. Recitativo (e Choral)

Der Glanz der höchsten Herrlichkeit,
 Das Ebenbild von Gottes Wesen,
 Hat in bestimmter Zeit
 Sich einen Wohnplatz auserlesen.
Des ewgen Vaters einigs Kind,
 Das ewge Licht, von Licht geboren,
Itzt man in der Krippe findt.
 O Menschen, schauet an,
 Was hier der Liebe Kraft getan!
In unser armes Fleisch und Blut,
 (Und war denn dieses nicht verflucht,
 verdammt, verloren?)
Verkleidet sich das ewge Gut.
 So wird es ja zum Segen auserkoren.

3. Aria

Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
 Den weder Welt noch Himmel fassen,
 Will in der engen Krippe sein.

1. Chœur

All glory to thee, Jesus Christ,
 For thou man today wast born,
 Born of a virgin, that is sure,
 Thus joyful is the angel host.
 Kyrie eleis!

2. Recitative (and Choral)

The light of highest majesty,
 The image of God's very being,
 Hath, when the time was full,
 Himself a dwelling found and chosen.
Th'eternal Father's only child
 Th'eternal light of light begotten,
Who now in the crib is found.
 Ye mortals, now behold
 What here the pow'r of love hath done!
Within our wretched flesh and blood,
 (And was this flesh then not accursed,
 condemned, and fallen?)
Doth veil itself eternal good.
 Yet is it, yea, for grace and blessing chosen.

3. Aria

God, for whom earth's orb is too small,
 Whom neither world nor heaven limits,
 Would in the narrow crib now lie.

1

1. Chœur

Loué sois-tu, Jésus-Christ,
 Pour être né homme
 D'une vierge, il est vrai,
 Miracle dont se réjouit la légion des anges.
 Kyrie eleis!

2

2. Récitatif (et choral)

L'éclat de la gloire suprême,
 L'image de l'être divin,
 A élu, alors que le temps était mûr,
 Sa demeure.
L'enfant unique du Père éternel,
 La lumière éternelle née de lumière,
On le retrouve maintenant dans la crèche.
 Ô êtres humains, regardez
 Ce que la force de l'amour a fait ici!
Dans notre pauvre corps de chair et de sang,
 (et n'était-il pas maudit, condamné, perdu?)
Se costume la bonté éternelle.
 C'est ainsi qu'elle sera élue à être l'objet de notre
 bénédiction.

3

3. Air

Dieu pour qui le globe terrestre est trop petit,
 Que ni le monde ni le ciel ne peuvent englober,
 Choisit la crèche étroite.

1. Coro

Alabado seas Jesucristo,
 Pues hombre has nacido,
 De una Virgen, ciertamente,
 Por lo que el coro de ángeles alégrase.
 ¡Kirieleison!

2. Recitativo (y coral)

El esplendor de la suprema Gloria,
 La imagen del ser de Dios,
 En tiempo cierto
 Una morada ha elegido.
El unigénito del eterno Padre
 La luz eterna de la luz nacida
Encuétrase ahora en el pesebre.
 ¡Ay, hombres, mirad
 Cuánto aquí la fuerza del amor obra!
De nuestra pobre carne y sangre
 (¿acaso no eran malditas, condenadas,
 perdidas?)
Vístese el eterno bien.
 Así para el bien elegido es.

3. Aria

Dios, a quien el globo de la tierra pequeño es,
 A quien ni el mundo ni el cielo abarcar pueden,
 En el estrecho pesebre hallarse quiere.

Erscheinet uns dies ewge Licht,
So wird hinfüro Gott uns nicht
Als dieses Lichtes Kinder hassen.

4. Recitativo

O Christenheit!
Wohlan, so mache dich bereit,
Bei dir den Schöpfer zu empfangen.
Der große Gottessohn
Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.
Ach, laß dein Herz durch diese Liebe rühren;
Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal zu führen.

5. Aria (Duetto)

Die Armut, so Gott auf sich nimmt,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,
Den Überfluß an Himmelsschätzen.
Sein menschlich Wesen machet euch
Den Engelsherrlichkeiten gleich,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.

6. Choral

Das hat er alles uns getan,
Sein groß Lieb zu zeigen an;
Des freu sich alle Christenheit
Und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrie eleis!

Revealed to us this lasting light,
Thus henceforth will us God not hate,
For of this light we are the children.

4. Recitative

O Christian world!
Now rise and get thyself prepared
To thee thy maker now welcome.
The mighty son of God
Comes as a guest to thee descended.
Ah, let thy heart by this his love be smitten;
He comes to thee, that he before his throne
Through this deep vale of tears may lead thee.

5. Aria (Duet)

The weakness which God hath assumed
On us eternal health bestowed,
The richest store of heaven's treasures.
His mortal nature maketh you
The angel's glory now to share,
You to the angels' choir appointeth.

6. Choral

All this he hath for us achieved,
His great love to manifest;
Rejoice then all Christianity
And thank him for this evermore.
Kyrie eleis!

4

4. Récitatif

Ô chrétienté!
Eh bien, prépare-toi
À accueillir le Créateur.
Le grand fils de Dieu
S'est rendu chez toi en hôte.
Ah, laisse ton cœur s'attendrir de cet amour;
Il vient chez toi pour, de son trône,
Te conduire à travers cette vallée des larmes.

5. Air (Duo)

La pauvreté que Dieu supporte,
Nous a destiné à un salut éternel,
À une profusion de trésors célestes.
Son essence humaine vous rend semblables
Aux glorieux anges,
Pour vous placer dans le chœur des anges.

6. Choral

Tout cela, il l'a fait pour nous
Montrer son grand amour;
La chrétienté toute entière s'en réjouit
Et lui en rend grâces pour l'éternité.
Kyrie eleis!

Esta eterna luz manifiéstasenos,
Y por ello Dios,
Por este hijo de la Luz, no nos rechazará.

4. Recitativo

¡Oh cristiandad!
He aquí, prepárate,
Para en ti al Creador recibir.
El gran Hijo de Dios
Cual huésped a ti se llega.
¡Oh, deja que tu corazón por este amor tocado sea;
A ti viene El para ante Su trono llevarte
Por este vale de lágrimas guiándote.

5. Aria (Duetto)

La pobreza que Dios en Sí toma,
Una salvación eterna ha determinado para nosotros,
La abundancia de los tesoros celestiales.
Su ser humano os hace
A la gloria de los ángeles iguales,
A vosotros con el coro de los ángeles os pone.

6. Coral

Todo esto nos ha hecho,
Para manifestar Su gran amor;
De lo que toda la cristiandad alégrase
Y agradéceselo por siempre.
Kirieleison.

1. Coro

Ich hab in Gottes Herz und Sinn
 Mein Herz und Sinn ergeben,
 Was böse scheint, ist mein Gewinn,
 Der Tod selbst ist mein Leben.
 Ich bin ein Sohn
 Des, der den Thron
 Des Himmels aufgezogen;
 Ob er gleich schlägt
 Und Kreuz auflegt,
 Bleibt doch sein Herz gewogen.

2. Recitativo (e Choral)

Es kann mir fehlen nimmermehr!
 Es müssen eh',
 Wie selbst der treue Zeuge spricht,
 Mit Prasseln und mit grausem Knallen
 Die Berge und die Hügel fallen:
 Mein Heiland aber trüget nicht,
Mein Vater muß mich lieben.
 Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand
 geschrieben;
 Er schützt mich doch!
Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,
 So lebt der Herr auf großen Wassern noch,
 Der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,
 Drum werden sie mich nicht ersäufen.
 Wenn mich die Wellen schon ergreifen
 Und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,
So will er mich nur üben,

1. Chorus

I have to God's own heart and mind
 My heart and mind surrendered;
 What seemeth ill is for my gain,
 E'en death itself, my living.
 I am a son
 Of who the throne
 Of heaven hath laid open;
 Though he strike me
 And cross impose,
 His heart keeps yet its favor.

2. Recitative (and Chorale)

I cannot fail me any time!
 Needs be ere that,
 As e'en our truthful witness saith,
 With cracking anf with awesome thunder
 The mountains and the hills have fallen:
 My Savior, though, betrayeth not,
My Father surely loves me.
 Through Jesus' crimson blood am I into his hand
 committed;
 He guards me well!
Though he should cast me in the sea,
 The Lord doth live on mighty waters, too,
 He did to me himself my life allot,
 The waters therefore shall not drown me.
 Although the waves already hold me
 And in their wrath rush with me to the depths,
Yet would he only test me,

7

1. Chœur

J'ai remis mon cœur et mon âme
 Dans le cœur et l'âme de Dieu,
 Ce qui semble être mal est mon profit,
 La mort elle-même est ma vie.
 Je suis un fils De celui
 Qui est monté
 Sur le trône des cieux;
 Même s'il est vainqueur
 Et porte la croix,
 Son cœur reste bienveillant.

2. Récitatif (et Choral)

Il ne me manquera plus jamais de rien!
 Il faudrait plutôt,
 Comme le rapporte le fidèle témoin,
 Que les montagnes et les collines tombent
 Avec tonnerre et dans un épouvantable fracas:
 Mais mon Sauveur ne se trompe pas,
Mon Père doit certainement m'aimer.
 Avec le sang rouge de Jésus, j'ai écrit
 dans sa main;
 Il me protège quand même!
Même s'il me précipite à l'instant dans la mer,
 Le Seigneur vit sur les flots
 Lui qui m'a donné la vie en partage,
 C'est pourquoi je ne me noierai pas.
 Même si les vagues s'emparent de moi,
 Et m'emmènent aux abysses dans leur colère,
 C'est qu'il ne veut que me mettre à l'épreuve,

8

1. Coro

En el corazón y la mente de Dios
 Mi corazón y mente he puesto,
 Cuanto de mal haya mi parte es,
 La muerte misma mi vida es.
 Un hijo soy de Aquél
 Que el trono
 De cielo ocupa;
 Aunque nos haga sufrir
 Y la cruz nos asigne
 Su corazón templado permanece.

2. Recitativo (y Coral)

¡Ya no puede faltarme nunca más!
 Antes que ello,
 Como la fidelidad misma manifiesta,
 Con todo ruido y tremendez
 Las montañas y collados habrán de caer:
 Mi Salvador, sin embargo, no engaña,
Mi Padre amarme ha.
 Por la roja sangre de Jesús en Su mano
 escrito estoy;
 ¡Protégeme El!
Aunque al mar me arroje El
 También el Señor en las vastas aguas vive,
 El mismo mi vida me ha dado,
 Por eso no podrán ahogarme.
 Cuando las olas ya arrecien
 Y su cólera al abismo pronto llevarme quiera,
Sólo probarme quiere El,

Ob ich an Jonam werde denken,
Ob ich den Sinn mit Petro auf ihn werde lenken.
Er will mich stark im Glauben machen,
Er will vor meine Seele wachen

Und mein Gemüt,

Das immer wankt und weicht,

In seiner Güt,

Der an Beständigkeit nichts gleicht,

Gewöhnen fest zu stehen.

Mein Fuß soll fest

Bis an der Tage letzten Rest

Sich hier auf diesen Felsen gründen.

Halt ich denn Stand,

Und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,

Weiß seine Hand,

Die er mir schon vom Himmel beut,

Zu rechter Zeit

Mich wieder zu erhöhen.

3. Aria

Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,
Was Gottes starker Arm nicht hält.
Seht aber fest und unbeweglich prangen,
Was unser Held mit seiner Macht umfängen.
Laßt Satan wüten, rasen, krachen,
Der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.

4. Choral

Zudem ist Weisheit und Verstand
Bei ihm ohn alle Maßen,
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,
Zu tun und auch zu lassen.

If I of Jonah shall be mindful,
Or if I shall like Peter to him turn my spirit.
He would me strong in faith establish,
He would for my soul's sake be watchful

And this my heart,

Which ever faints and yields,

In his dear care,

Which in steadfastness nought can match,

Accustom to stand firmly.

My foot shall firm

Until the end of all the days

Be here upon this rock established.

If I stand sure,

And gird myself in faith as firm as craggy mountains,

His hand will know,

Which he to me from heav'n extends,

The proper time

For me to be exalted.

3. Aria

Mark, mark! it snaps, it breaks, it falls,
What God's own mighty arm holds not.
Mark, though the firm and unremitting glory
Of all our hero with his might surroundeth.
Leave Satan furious, raving, raging,
Our mighty God will us unconquered ever render.

4. Choral

And too are wisdom and judgement
With him beyond all measure;
Time, place, and hour him are known
For action and inaction.

Pour voir si je pense à Jonas,
Si je dirige mes pensées vers lui avec Pierre.
Il veut fortifier ma foi
Il veut veiller sur mon âme

Et mon cœur,

Qui toujours chancelle et vacille,

Dans sa bonté,

Que rien n'égale en constance,

Il veut l'habituer à résister.

Mon pied doit fermement

Jusqu'à la fin des temps,

S'appuyer sur ce rocher.

Si je résiste alors,

Et si je suis bien établi dans une foi ferme comme un roc,

Sa main

Qu'il m'offre déjà depuis les cieux,

Au bon moment

Saura me relever une fois de plus.

3. Air

Voyez, voyez! comme tout se rompt, se brise, s'affaisse,
Ce que le bras puissant de Dieu ne soutient pas.
Voyez par contre briller fermement et immobile
Ce que notre héros enveloppe de sa puissance.
Laissez Satan se déchaîner, tempêter, rager avec fracas,
Le Dieu puissant nous rendra invincibles.

4. Choral

De surcroît, la sagesse et la raison
Sont chez lui sans mesure
Il connaît le temps, le lieu et l'heure
Pour intervenir et aussi pour laisser faire.

Entonces en Jonás pensaré,
Entonces, como Pedro, mi sentido en El pondré.
Fuerte en la fe hacerme quiere,
Ante mi alma hacer guardia

Y mi sentimiento

Que siempre vacila y cede,

A Su bondad,

Que en constancia nada iguala,

Acostumbrarlo quiere.

Mi pie firmemente

Hasta los últimos días

Aquí, sobre este roca, hallarse debe.

Si en ello me mantengo,

Y en la firme fe de la roca me hallo,

Su mano sabrá

La que ya desde el cielo me tiende

A su debido tiempo

Volver a alzarne.

3. Aria

¡Mirad, mirad! como se quiebra, como se rompe
Cuanto el fuerte brazo de Dios no mantiene.
Mas mirad cuán firme e inmóvil reslancece
Cuanto nuestro Héroe con Su poder abarca.
Dejad que Satán se enfurezca, se encolerice y ruja,
El fuerte Dios invencible nos hará.

4. Coral

Sabiduría y sentido
Propios le son sin medida,
Conoce El el tiempo, el lugar y el momento,
De actuar y de no actuar.

Er weiß, wenn Freud,
Er weiß, wenn Leid
Uns, seinen Kindern, diene,
Und was er tut,
Ist alles gut,
Ob's noch so traurig schiene.

5. Recitativo

Wir wollen nun nicht länger zagen
Und uns mit Fleisch und Blut,
Weil wir in Gottes Hut,
So furchtsam wie bisher befragen.
Ich denke dran,
Wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;
Er sah es an
Als eine Quelle ewger Freuden.
Und dir, mein Christ,
Wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein
Um Jesu willen Heil und Zucker sein.

Vertraue Gottes Huld
Und merke noch, was nötig ist:
Geduld! Geduld!

6. Aria

Das Brausen von den rauen Winden
Stürmen
Macht, daß wir volle Ähren finden.
Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen
Frucht,
Drum laßt uns alle unser Leben
Dem weisen Herrscher ganz ergeben.
Küßt seines Sohnes Hand, verehrt die treue Zucht.

He knows when joy,
He knows when grief,
Would us his children profit,
And what he doth
Is always good,
However sad it seemeth.

5. Recitative

We therefore would no longer falter
And us with flesh and blood,
While we're in God's own care,
So sorely as till now be bothered.
I think on this,
How Jesus had no fear of all his myriad sorrows;
Ho looked to them
As but a source of endless pleasure.
My Christian, thee
Shall thine own fear and grief, thy bitter cross and pain
For Jesus' sake thy health and sweetness be.

So trust the grace of God
And mark henceforth what thou must do:
Forbear! Forbear!

6. Aria

The storming of the winds so cruel
Lets us the richest harvest gather.
The cross's turbulence doth yield the Christians
fruit,
So let us, ev'ryone, our living
To our wise ruler fully offer.
Kiss ye his own Son's hand, revere his faithful care.

Il sait quand la joie,
Il sait quand la peine
Nous sont utiles, à nous, ses enfants,
Et tout ce qu'il fait
Est bien fait
Même si cela semblait triste.

5. Récitatif

Nous ne voulons pas hésiter plus longtemps
Et dans la chair et le sang,
Car nous sommes sous la protection de Dieu,
Et nous interroger avec tant de crainte comme jusqu'ici.
Je pense
À la façon dont Jésus a bravé ses mille souffrances;
Il les considérait
Comme une source de joies éternelles.
Et pour toi, mon chrétien,
Ton angoisse et ton tourment, ta croix et ta douleur
Se transformeront en salut et en délices à la volonté de
Jésus.
Fais confiance aux bonnes grâces de Dieu
Et n'oublie pas ce qui est nécessaire:
La patience! la patience!

6. Air

Les vents qui soufflent en mugissant
Font que nous glanons une riche moisson.
La véhémence de la Croix porte des fruits chez les
chrétiens,
Aussi remettons tous nos vies
Au sage souverain.
Baisez la main de son fils, vénérez la vertu de la fidélité.

Sabe El cuándo la alegría,
Cuándo la pena
A nosotros, Sus hijos, bien nos hacen,
Y todo cuanto El dispone
Bien está,
Por más que a veces nos aflija.

5. Recitativo

Vacilar no queremos ya,
Sino con toda nuestra fuerza,
Porque bajo la guardia de Dios nos hallamos,
Abandonar nuestra indecisión.
En esto pienso:
Cómo Jesús no temió un dolor mil veces mayor
Sino antes bien lo consideró
Cual fuente de alegría eterna.
Y tu, cristiano,
Tu temor y aflicción, tu amarga cruz y dolor
Por Jesús en salvación y gozo se convertirán.

Confía en la guarda de Dios
Y considera cuán necesario esto es:
La paciencia, la paciencia.

6. Aria

Soportar el brío de los salvajes vientos
Hace que en fértiles espigas nos convirtamos.
La rudeza de la cruz el fruto de los cristianos hace,
Rindamos, pues, todos
Nuestra vida al Señor de la Sabiduría.
Besad la mano de Su Hijo y alabad la constancia en la
virtud.

7. (Choral e) Recitativo

Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.

Baß

So spricht der gottgelaßne Geist,
Wenn er des Heilands Brudersinn
Und Gottes Treue gläubig preist.

**Nimm mich, und mache es mit mir
Bis an mein letztes Ende.**

Tenor

Ich weiß gewiß,
Daß ich ohnfehlbar selig bin,
Wenn meine Not und mein Bekümmernis
Von dir so wird geendigt werden:

**Wie du wohl weißt,
Daß meinem Geist
Dadurch ein Nutz entstehe,**

Alt

Daß schon auf dieser Erden,
Dem Satan zum Verdruß,
Dein Himmelreich sich in mir zeigen muß
**Und deine Ehr
Je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erhöhe.**

Sopran

So kann mein Herz nach deinem Willen
Sich, o mein Jesu, selig stillen,
Und ich kann bei gedämpften Saiten
Dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.

8. Aria

Meinem Hirten bleib ich treu.
Will er mir den Kreuzkelch füllen,

7. (Chorale and) Recitative

Ah now, my God, thus do I fall
Assured into thy bosom.

Bass

Thus speaks the soul which trusts in God
When he the Savior's brotherhood
And God's good faith in faith doth praise.

**Take me and work thy will with me
Until my life is finished.**

Ténore

I know for sure
That I unfailing blest shall be
If my distress, and this my grief and woe,
By thee will thus an end be granted:

**For thou dost know
That to my soul
Thereby its help ariseth,**

Alto

That in my earthly lifetime,
To Satan's discontent,
Thy heav'nly realm in me be manifest
**And thine own honor
More and more
Be of itself exalted.**

Soprano

Thus may my heart as thou commandest
Find, o my Jesus, blessed stillness,
And I may to these muted lyres
The Prince of peace a new refrain now offer.

8. Aria

To my shepherd I'll be true.
Though he fill my cross's chalice,

13

7. (Choral et) Récitatif

Et oui, mon Dieu, je tombe à présent
Sans crainte dans tes mains.

Basse

C'est ainsi que parle l'esprit confiant en Dieu
Quand il glorifie l'esprit de fraternité du Sauveur
Et avec foi la fidélité de Dieu.

**Prends-moi et dispose de moi
Jusqu'au dernier instant de ma vie.**

Ténor

Je suis sûr
Que je serai infailliblement heureux
Quand tu mettras fin
À ma misère et à mon affliction:

**Comme tu le sais bien,
Mon esprit
En t're profite,**

Alto

Que sur cette terre déjà,
Au mécontentement de Satan,
Ton royaume céleste se manifeste en moi
**Et ta gloire
Ne cesse
De croître.**

Soprano

Ainsi mon cœur pourra selon ta volonté
Assouvir sa faim, ô mon Jésus,
Et laissant joué les cordes en sourdine, je pourrai
Offrir un nouveau cantique au prince de la paix.

8. Aria

Je demeure fidèle à mon berger.
S'il lui plaît de remplir mon calice d'amertume,

7. (Coral e) Recitativo

Ahora pues, mi Dios, consolado
A Tus manos me entrego.

Bajo

Así hable el espíritu que a Dios se da,
Alabando la fraternidad del Salvador
Y la fidelidad de Dios.

**Tómame y dispón de mí
Hasta mi momento último.**

Tenor

Lo sé con certeza,
Que sin duda bendito soy
Pues mi aflicción y pena
Por Ti cesarán:

**Sabes Tú
Que mi espíritu
De ello su provecho tendrá.**

Alto

Que ya en esta tierra
Para fastidio de Satán
Tu Reino de los Cielos en mí manifestarse ha
**Y Tu honor
Más y más
En ella se alzaré.**

Soprano

Así mi corazón, según Tu voluntad
O Jesús, serenarse podrá,
Y con templada voz cantaré
Un cántico nuevo al Príncipe de la Paz.

8. Aria

A mi Pastor fiel permanezco.
Y si el cáliz de la cruz colmarme quiere

Ruh ich ganz in seinem Willen,
 Er steht mir im Leiden bei.
 Es wird dennoch nach dem Weinen,
 Jesu Sonne wieder scheinen.
 Meinem Hirten bleib ich treu.
 Jesu leb ich, der wird walten,
 Freu dich, Herz, du sollst erkalten,
 Jesus hat genug getan.
 Amen: Vater, nimm mich an!

9. Choral

Soll ich denn auch des Todes Weg
 Und finstre Straße reisen,
 Wohlan! ich tret auf Bahn und Steg,
 Den mir dein Augen weisen.
 Du bist mein Hirt,
 Der alles wird
 Zu solchem Ende kehren,
 Daß ich einmal
 In deinem Saal
 Dich ewig möge ehren.

BWV 93

1. Coro

Wer nur den lieben Gott läßt walten
 Und hoffet auf ihn allezeit,
 Den wird er wunderbarlich erhalten
 In allem Kreuz und Traurigkeit.
 Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
 Der hat auf keinen Sand gebaut.

I'll rest fully in his pleasure,
 He stands in my sorrow near.
 One day, surely, done my weeping,
 Jesus' sun again will brighten.
 To my shepherd I'll be true.
 Live in Jesus, who will rule me;
 Heart, be glad, though thou must perish,
 Jesus hath enough achieved.
 Amen: Father, take me now!

9. Chorale

If I then, too, the way of death
 And its dark journey travel,
 Lead on! I'll walk the road and path
 Which thine own eyes have shown me.
 Thou art my shepherd,
 Who all things
 Will bring to such conclusion,
 That I one day
 Within thy courts
 Thee ever more may honor.

1. Chorus

The man who leaves to God all power
 And hopeth in him all his days,
 He will most wondrously protect him
 Through ev'ry cross and sad distress.
 Who doth in God Almighty trust
 Builds not upon the sand his house.

Je me confie pleinement en sa volonté,
 Il me secourt dans ma peine.
 Pourtant, après les pleurs,
 Le soleil de Jésus resplendira à nouveau.
 Je demeure fidèle à mon berger.
 Ma vie appartient à Jésus qui en dispose à son gré,
 Réjouis-toi, mon cœur, tu vas te refroidir,
 Jésus a fait sa part.
 Amen: Père, prends-moi en ton sein!

9. Chorale

Si je dois prendre le chemin de la mort
 Et ses voies ténébreuses,
 Et bien, je me mets en chemin,
 Voie que ton regard m'indique.
 Tu es mon berger
 Qui mènera tout
 À son terme,
 Pour que je puisse,
 Une fois dans ta demeure,
 Te rendre gloire.

1. Chœur

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage
 Et met à tout jamais en lui son espérance,
 Il le préservera miraculeusement
 Dans toutes les épreuves et l'affliction.
 Celui qui fait confiance à Dieu, le Très-Haut,
 N'a pas bâti sur le sable.

En Su voluntad serenamente permaneceré.
 En el dolor me asistirá.
 Y tras el llanto, sí,
 El sol de Jesús nuevamente lucirá.
 A mi Pastor fiel permanezco.
 En Jesús vivo, El dispondrá,
 Alégrate mi corazón, por cuanto sufrirás,
 Pues bastante Jesús ha hecho.
 Amén: ¡Padre, acéptame!

9. Coral

También el sendero de la muerte
 Y la tenebrosa vía he de seguir,
 Pues bien, por los caminos y senderos iré
 Por los que Tu sentido me guíe.
 Mi Pastor eres Tú,
 Quien todo
 Al fin en bien convertirá,
 Para que un día
 Yo en tu morada
 Eternamente Te alabe.

1. Coro

Quien sólo al buen Dios deja obrar
 Y confía en Él en todo tiempo,
 Él maravillosamente lo protegerá
 En el sufrimiento y la tristeza.
 Quien confía así en Dios Todopoderoso,
 No construye sobre arena.

2. Recitativo e Choral

Was helfen uns die schweren Sorgen?

Sie drücken nur das Herz

Mit Zentnerpein,

Mit tausend Angst und Schmerz.

Was hilft uns unser Weh und Ach?

Es bringt nur Bette Ungemach.

Was hilft es? daß wir alle Morgen

Mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn

Und mit betrübtem Angesicht

Des Nachts zu Bette gehn?

Wir machen unser Kreuz und Leid

Durch bange Traurigkeit nur größer.

Drum tut ein Christ viel besser,

Er trägt sein Kreuz

Mit christlicher Gelassenheit.

3. Aria

Man halte nur ein wenig stille,

Wenn sich die Kreuzeszunde naht,

Denn unsres Gottes Gnadenwille

Verläßt uns nie mit Rat und Tat.

Gott, der die Auserwählten kennt,

Gott, der sich uns ein Vater nennt,

Wird endlich allen Kummer wenden

Und seinen Kindern Hilfe senden.

4. Aria (Duetto)

Er kennt die rechten Freudenstunden,

Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;

2. Recitative and Chorale

What help to us are grievous worries?

They just oppress the heart

With heavy woe,

With untold fear and pain.

What help to us our "woe and ah"?

It just brings bitter, sad distress.

What help to us that ev'ry morning

With sighing from our sleep to rise

And with our tearstained countenance

At night to go to bed?

We make ourselves our cross and grief

Through anxious sadness only greater.

So fares a Christian better;

He bears his cross

With Christ-like confidence and calm.

3. Aria

If we be but a little quiet.

When'er the cross's hour draws nigh,

For this our God's dear sense of mercy

Forsakes us ne'er in word or deed.

God, who his own elected knows,

God, who himself our "Father" names,

Shall one day ev'ry trouble banish

And to his children send salvation.

4. Aria (Duet)

He knows the proper time for gladness,

He knows well when it profit brings;

17

2. Récitatif et Choral

À quoi nous servent les lourds soucis?

Ils ne font qu'oppresser le cœur

De supplices accablants,

De mille peurs et de douleurs.

À quoi nous sert-il de gémir et de nous lamenter?

Cela n'apporte que des désagréments.

À quoi cela sert-il que nous nous levions tous les matins

En nous plaignant de la nuit

Et que nous allions nous endormir la nuit

Le visage en pleurs?

Nous ne faisons que d'accroître nos maux et nos peines

Par la tristesse et l'angoisse.

Voilà pourquoi un chrétien est bien mieux avisé

De porter sa croix

Avec la sérénité chrétienne.

18

3. Aria

Il suffit de se tenir un peu tranquille

Quand l'heure de l'épreuve arrive,

En effet la volonté de grâce de notre Dieu

Ne nous laisse jamais sans nous assister

par tous les moyens.

Dieu qui connaît les élus,

Dieu qui se nomme notre père,

Détournera finalement tous les tourments

Et enverra son aide à ses enfants.

19

4. Air (Duo)

Il connaît les vraies moments de joie,

Il sait bien quand ils sont nécessaires;

2. Recitativo y Coral

¿De qué nos ayudan las pesadas preocupaciones?

Ellas sólo oprimen el corazón

Con miles tormentos,

Con interminables temores y dolores.

¿De qué nos ayudan los ayes y quejidos?

Ellos sólo traen amargos inconvenientes.

¿De qué nos ayuda que cada mañana

Con suspiros despertemos de nuestro sueño

Y con rostros llorosos

Por la noche nos acostemos?

Nosotros mismos construimos nuestra cruz y

sufrimiento

Aumentando nuestra ansiedad cada vez más.

Mejor haría un buen cristiano,

En llevar su cruz con cristiana resignación.

3. Aria

Si sólo nos serenáramos un poco,

Cuando la hora de nuestra cruz se acerque,

Entonces la voluntad misericordiosa de nuestro Dios

No nos dejará nunca sin consejo y sin acción.

Dios quien conoce a sus elegidos,

Dios que se llama nuestro Padre,

Alejará un día nuestras aflicciones

Y le enviará la ayuda a sus hijos.

4. Aria (Duetto)

Él conoce el justo tiempo de la alegría,

Él sabe bien cuando es provechosa;

Wenn er uns nur hat treu erfunden
Und merket keine Heuchelei,
So kömmt Gott, eh wir uns versehn,
Und lasset uns viel Guts geschehn.

5. Recitativo (e Choral)

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
Wenn Blitz und Donner kracht
Und dir ein schwüles Wetter bange macht,
Daß du von Gott verlassen seist.
Gott bleibt auch in der größten Not,
Ja gar bis in den Tod
Mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
Daß dieser Gott im Schoße sitze,
Der täglich wie der reiche Mann
In Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
Bei lauter guten Tagen,
Muß oft zuletzt,
Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
„Der Tod in Töpfen!“ sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
Mit leerer Arbeit zugebracht
Und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein

Auf deines Jesu Güte
Mit gläubigem Gemüte.
Nach Regen gibt er Sonnenschein
Und setzet jeglichem sein Ziel.

If he hath only faithful found us
And marketh no hypocrisy,
Then God comes, e'en before we know,
And leaves to us much good result.

5. Recitative (and Chorale)

Think not within thy trial by fire,
When fire and thunder crack
Ant thee a sultry tempest anxious makes,
That thou by God forsaken art.
God bides e'en in the greatest stress.
Yea, even unto death
With his dear mercy midst his people.
Thou may'st not think then
That this man is in God's lap sitting
Who daily, like the wealthy man,
In joy and rapture life can lead.
Whoe'er on constant fortune feeds,
Midst nought but days of pleasure,
Must oft at last,
When once he hath of idle lust his fill,
"The pot is poisoned!" utter.
Pursuing time transformeth much!
Did Peter once the whole night long
With empty labors pass the time
And take in nothing?
At Jesus' word he can e'en yet a catch discover.
Midst poverty then trust, midst cross and pain,

Trust in thy Jesus' kindness
With faithful heart and spirit.
When rains have gone, he sunshine brings.
Appointing ev'ry man his end.

20

Lorsqu'il s'est convaincu de notre fidélité
Et qu'il ne constate aucune hypocrisie,
Dieu vient à nous avant que nous en prenions note,
Et nous comble de bienfaits.

5. Récitatif (et Choral)

Ne pense pas dans la détresse la plus profonde
Lorsque la foudre et le tonnerre grondent
Et qu'un orage étouffant te fait vivre l'angoisse
Que Dieu t'a abandonné.
Dieu demeure même dans la plus grande misère,
Oui même jusque dans la mort
Avec sa grâce auprès des siens.
Tu ne dois point penser
Que ce Dieu garde les bras croisés
Lui qui chaque jour, tel l'homme fortuné,
Peut vivre dans le plaisir et la joie.
Celui qui se repait de son bonheur,
Au fil des jours fastes,
Est souvent contraint en fin de compte,
Après s'être divertì de joies vaniteuses,
De dire «La mort est dans le pot».
Le temps qui suit y change beaucoup!
Bien que Pierre ait passé toute la nuit
À travailler en vain
Et n'ait pris aucun poisson:
Mais la parole de Jésus suffit à remplir ses filets.
Ne fais donc confiance dans la pauvreté, les épreuves et les tourments
Qu'en la bonté de ton Seigneur Jésus
Et garde un cœur croyant.
Après la pluie, il fait paraître les rayons de soleil
Et fixe un but à chacun.

Si sólo encuentra en nosotros la fe
Y no repara en la hipocresía,
Entonces Dios llega antes de que lo sepamos
Y nos llenará con plenitud de bienes.

5. Recitativo (y Coral)

No pienses pues en tu tribulación,
Cuando relámpagos y truenos estallen
Y te envuelva una tormenta de ansiedades,
Que Dios te abandona.
Dios permanece aún en la mayor miseria,
Y aún ante la muerte,
Con su misericordia entre los suyos.
No debes entonces pensar,
Que éste se asienta en el regazo de Dios,
Que quien diariamente, cual hombre opulento,
Puede vivir en el placer y la diversión.
Ni que para sí felicidad recoja,
Y goce sólo días de placer,
Deberá siempre al final,
Después que haya rebasado su complacencia,
Decir: "La olla está envenenada".
¡Son las pruebas y reveses!
¿No pasó Pedro la noche entera,
Bogando por la pesca,
Sin cosechar nada?
En la palabra de Jesús podemos encontrar una red.
En la pobreza, en la aflicción y la pena,
Confía en la bondad de Jesús
Con espíritu creyente.
Cuando cesa la lluvia, el sol despunta,
Una sabia lección para el alma.

6. Aria

Ich will auf den Herren schau'n
Und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundersmann.
Der die Reichen arm und bloß
Und die Armen reich und groß
Nach seinem Willen machen kann.

7. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

6. Aria

I will to the Lord now look
And e'er in my God put rust.
He worketh truly wonders rare.
He can wealthy, poor and bare,
And the poor, both rich and great,
According to his pleasure make.

7. Choral

Sing, pray, and walk in God's own pathways,
Perform thine own work ever true
And trust in heaven's ample blessing,
Then shall he stand by thee anew;
For who doth all his confidence
Rest in God, he forsaketh not.

21

6. Air

Je veux lever les yeux vers le Seigneur
Et faire toujours confiance à mon Dieu.
Il est le vrai magicien
Qui peut à sa guise
Dépouiller les riches et les rendre pauvres
Et enrichir les pauvres et les élever.

22

7. Choral

Chante, prie et marche sur les chemins de Dieu,
Accomplis fidèlement ton devoir
Et fie-toi au riche don du ciel,
Il se renouvellera ainsi pour toi:
Car celui qui fait confiance à Dieu
Dieu ne l'abandonnera pas.

6. Aria

Fijaré mi mirada en el señor
Y siempre en mi Dios confiaré.
Él es el hombre milagroso.
Convierte a los ricos, en pobres y desnudos,
Y a los pobres, en ricos y poderosos,
Según su voluntad.

7. Coral

Canta, reza y camina por los senderos de Dios,
Cumple fielmente con lo tuyo
Y confía en la bendición del cielo.
Así Él resucitará en ti;
Pues quien su esperanza
Deposita en Dios, no será por Él abandonado.

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.

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 91

Entstehung: zum 25. Dezember 1724

Bestimmung: 1. Weihnachtstag

Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Martin Luther (1524). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 7 (Sätze 1 und 6) und 2 (innerhalb des Satzes 2); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 3 bis 6 (Sätze 3 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Diese Weihnachtskantate gehört zum zweiten Leipziger, mit hin dem Choralkantatenjahrgang. Es lag für Bach offenbar nahe, als Vorlage das zu seiner Zeit am meisten gesungene Weihnachtslied zu wählen, also Martin Luthers siebenstrophigen, jeweils mit dem altertümlichen „Kyrieleis“ schließenden Choral. Ähnlich war Bach bereits am 1. Advent verfahren, als er Luthers Lied „Nun komm der Heiden Heiland“ (für BWV 62) wählte, obwohl er mit der ersten Strophe dieses Liedes bereits in Weimar eine Kantate eröffnet hatte. Diese freilich genügte nicht den Ansprüchen einer Choralkantate, nämlich sich möglichst nahe an Text und Musik des betreffenden Kirchenliedes zu orientieren.

In der vorliegenden Kantate übernimmt Bach die Rahmestrophen des Chorals wörtlich für die Rahmensätze. Im zweiten Satz verschneidet er, unter Verzicht auf das abschließende „Kyrieleis“, den Text der zweiten Strophe mit freier Dichtung. Dieser Wechsel, der in dieser Aufnahme durch chorische Besetzung der Sopranstimmen sowie Hinzuziehung des Fagotts im Continuosatz hervorgehoben wird, reizt Bach zu einem kontrapunktischen Kunststück, indem es ihm gelingt, den Continuo-Baß und die Singstimme, ermöglicht durch unterschiedlich lange Notenwerte, als Kanon der Liedmelodie zu führen.

Mit drei Oboen, zwei Hörnern und Pauken sowie Streichern ist die Kantate, dem Anlaß entsprechend, festlich besetzt. Der

Orchestersatz baut sich im aufeinanderfolgenden Einsatz der Instrumentengruppen mehrchörig auf. Das musikalische Material, eine aufsteigende Sechzehntellinie sowie ein dreiklangartig absteigendes Motiv, ist von der Chormelodie unabhängig. Die Melodie wird zeilenweise vom Sopran vorgelesen, während die Unterstimmen des Vokalsatzes die von den Instrumenten gespielte Musik aufgreifen und mit dem Choral verbinden. Besonders eindrucksvoll wirkt die dritte Zeile, zu deren Abschluß der Chor die Textworte „das ist wahr“ zweimal akkordisch bekräftigt. Das gesamte Instrumentarium verwendet Bach noch einmal im Schlußchoral. Hier erhalten die Hörner einen teilweise obligaten Satz, der vor allem das abschließende „Kyrieleis“ als würdigen Schlußpunkt herauszustellen hilft.

Die Tenor-Arie Nr. 3, ein Stück im $\frac{3}{4}$ -Takt, erhält durch die Instrumentierung mit den drei Oboen einen gravitätisch-würdevollen Charakter. Das auffällige große Intervall auf die Worte „zu klein“ scheint dem Text zu widersprechen, macht den Hörer jedoch auf die geschickte Formulierung aufmerksam, in der die Dichtung die Weihnachtsbotschaft zuspitzt: Gott, der größer ist als Erde, Welt und Himmel, reduziert sich auf das ärmliche Maß der Krippe. Im anschließenden, streicherbegleiteten Baß-Rezitativ verschafft Bach dem Gottessohn einen würdigen Empfang; nicht ohne die Rede vom „Jammertal“ einmal mehr mit eingetrübten, chromatischen Harmonien auszumalen. Für das Duett Nr. 5 schließlich beschreibt Alfred Dürr sehr anschaulich, wie Bach aus den Kontrasten des Textes eine offenkundige, musikalische Differenzierung gewinnt. „Die Armut“ äußert sich in imitierenden Vorhaltsbildungen, das „ewig Heil“ in homophoner Parallelführung der Stimmen; die aufsteigende Chromatik zu „Sein menschlich Wesen“ steht gegen die Koloraturen und Dreiklangsmelodik der „Engelsherrlichkeiten“ (vgl. Die Kantaten Johann Sebastian Bachs, Kassel 1995, S. 125).

Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92

Entstehung: zum 28. Januar 1725

Bestimmung: Sonntag Septuagesimae

Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Paul Gerhardt (1647). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 5 und 12 (Sätze 1, 4 und 9) sowie 2 und 10 (innerhalb der Sätze 2 und 7); umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 4, 6, 8, 9 und 11 (Sätze 3, 5, 6 und 8).

Gesamtausgaben: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

Mit dem Namen „Septuagesimae“ bezeichnete bereits die römische Kirche den Beginn der Vorfastenzeit. Der Sonntag neun Wochen (63 Tage) vor dem Osterfest liegt in der siebten Dekade (Raum von zehn Tagen) vor Ostern – daher der Name. Gelesen wurde im Gottesdienst dieses Tages das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Matth. 20, 1-16). Alle drei von Bach in Leipzig für diesen Sonntag geschriebenen Kantaten – 1724 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (BWV 144), 1727 „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke“ (BWV 84) und 1725, im Choralkantatenjahr, das vorliegende Stück – nehmen nur in sehr allgemeiner Weise Bezug auf das Evangelium, etwa in der Art, der Christ solle sich mit dem zufriedengeben, was Gott für ihn bereit hält.

Stattdessen orientieren sich Text und Musik dieser Kantate deutlich an Paul Gerhards zwölfstrophigem Choral, nicht nur, wie üblich, in den Rahmensätzen, sondern auch im Innern der Kantate. Bach schreibt hier drei verschiedene Formen von Choralbearbeitung. Satz 2, eine geschickte Verbindung von Choraltrophe und freier, kommentierender Dichtung, besteht auch musikalisch aus zwei Elementen: *arioso* begleitete Choralzeilen und mit Affekten („Prasseln, grauses Knallen“, „große Wasser“) ausgedeutete Passagen gehen unmittelbar ineinander über.

Satz 4 ist ein Trio der beiden Oboi d’amore und Baß mit eingeflochtenem Choral in Alt-Lage, an dessen Ende Bach die im Text angesprochene Traurigkeit mit chromatisch abwärts geführten Linie unterstreicht. Satz 7 schließlich kombiniert einen vierstimmigen Choralatz mit freiem Rezitativ. In dieses Rezitativ teilen sich nacheinander und in aufsteigender Reihenfolge alle vier Stimmen; der Choralatz faßt je zwei Zeilen zusammen, wobei die jeweils zweite Zeile in Art einer Miniatur-Motette vorimitiert wird.

Der große Eingangsschor kommt dagegen ohne deutliche Anspielungen an die vom Sopran zeilenweise vorgetragene und von den Unterstimmen virtuos unterstützte Chormelodie aus. Es ist ein Stück von konzertant-beschaulichem Charakter.

Zu besonders eindringlicher musikalischer Gestaltung lädt der Text Bach in den drei Arien der Kantate ein. Nr. 3 weist unmittelbar hin auf die Worte „wie reißt, wie bricht, wie fällt“ und veranschaulicht den Gegensatz von Satans Wüten und Gottes starkem Arm. Ähnlich greift die Baß-Arie Nr. 6 das Bild vom Stürmen der rauen Winde auf. Nr. 8 schließlich folgt der Aufforderung des vorausgehenden Rezitativs, „mit gedämpften Saiten“ dem Friedefürst ein neues Lied zu bereiten: Zum pastoralen Duett der (von der Treue zum Hirten singenden) Sopranstimme mit der Oboe d’amore erklingen gezupfte Akkorde der Streicher.

Die Kantate ist von ungewöhnlich großem Umfang und bietet Bach dadurch Gelegenheit, alle Register seiner Kunst zu ziehen

*

Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 93

Entstehung: zum 9. Juli 1724

Bestimmung: 5. Sonntag nach Trinitatis

Text: Nach dem Choral gleichen Anfangs von Georg Neumark (1641). Wörtlich beibehalten: Strophen 1, 4 und 7 (Sätze 1, 4 und 7) sowie 2 (ohne Schlußzeile) und 5 (innerhalb der Sätze 3 und 5); umgedichtet bzw. erweitert mit zum Teil wörtlichen Zitaten (Verfasser unbekannt): Sätze 2, 3, 5 und 6.

Gesamtaufgaben: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

So konzeptionell einheitlich das Vorhaben Bachs, im zweiten Leipziger Amtsjahr ausschließlich Choralkantaten zu schreiben, auch erscheinen mag: in der Art, wie er diesen Plan bis zum vorzeitigen Abbruch am Osterfest 1725 ausführte, zeigt sich seine ganze Kunst, sehr individuell auf die Anlässe, Lesungen und Textvorlagen eingehen zu können. Insbesondere die vorliegende Kantate, die sechste in der Reihe der Choralkantaten, stellt diese Phantasie und Vielfalt unter Beweis – obwohl der 5. Sonntag nach Trinitatis kein besonderer Feiertag war, zu dessen musikalischer Ausgestaltung man sich hätte besonders bemühen müssen.

Gelesen wurde das Evangelium (Luk. 5, 1-11) vom Fischzug des Petrus. Der nachmalige Apostel fährt auf Jesu Geheiß noch einmal hinaus auf den See und kehrt wider Erwarten mit reichem Fang zurück – auf Jesu Güte, so die Moral des Stückes und die Verbindung zum Choral, ist in jeder Lebenssituation zu vertrauen. Der Text, eine außerordentlich geschickte Kombination von Choraltext und freier Dichtung, scheint Bach beflügelt zu haben, die Musik in ähnlich kunstvoller Kombination zu gestalten.

Der Eingangschor übernimmt den unveränderten Text der ersten Choralstrophe. Allerdings suggeriert die musikalische Behandlung bereits eine Art Dialog. Jede Choralzeile wird

zweifach vertont. Zunächst tragen zwei Solostimmen im Duett und in freier musikalischer Thematik den Text vor; ihnen folgt jeweils ein vierstimmiger Chorsatz mit dem Cantus firmus im Sopran, wobei jeweils auf den langgehaltenen Schlußton jeder Zeile die Unterstimmen in polyphoner Figuration die Thematik der Solostimmen aufgreifen und weiterführen. In den letzten beiden Zeilen weitet Bach das Duett der Solostimmen auf zum Quartett. Das Orchester spielt dazu einen konzertanten, vom Choral wieder unabhängigen Satz.

Daran schließt sich ein mit Choraltext und -melodie durchsetztes Baß-Rezitativ an. In ihm findet Bach ausdrucksvolle harmonische Wendungen für Begriffe wie „Schmerz“, „Weh und Ach“, „betrübtes Angesicht“, „zu Bette gehen“, „Kreuz und Leid“ und „christliche Gelassenheit“. Unmittelbar mit dem Choral verbindet sich auch die folgende, in ihrer Leichtigkeit und Entspantheit das Vertrauen auf Gottes Fürsorge spiegelnde Arie – selbst wenn man es zunächst gar nicht bemerkt. Die einleitende, von den Violinen gespielte Figur ist nämlich nichts anderes als die Wendung der ersten Choralzeile nach Dur, während das Innehalten der Musik nach jeweils zwei Taktten jene Tugend signalisiert, mit der der Mensch die Hilfe erwarten soll: „Man halte nur ein wenig stille“. Die elysische Atmosphäre dieses herrlichen Stückes steht einer Oper, etwa Christoph Willibald Glucks, näher als dem protestantischen Choral – und doch ist die Musik vollständig aus dem Kirchenlied entwickelt!

Es folgt eine weitere Choralbearbeitung in Form eines Quartetts für Streicher unisono, zwei Singstimmen und Basso Continuo. Der Cantus firmus wird allerdings von den Instrumenten gespielt, während die Sopran- und Alt-Soli in enger polyphoner Führung, aber freier Thematik den Text vortragen. Dieses zentrale und, im Kontrast zur vorausgehenden Arie, strenge Stück hat Bach später für die Orgel

bearbeitet (BWV 647) und in die Sammlung der bei Johann Georg Schübler gedruckten „Choräle von verschiedener Art“ (Schübler-Choräle) aufgenommen (s. EDITION BACH-AKADEMIE Vol. 98).

Ähnlich wie Nr. 2 verbindet das Rezitativ Nr. 5 Choraltext und freie Dichtung. Auch hier beschreibt Bach bildhafte Begriffe, wie etwa „Blitz und Donner“, „größte Not“, „Lust und Freuden“ mit musikalischen Mitteln; der Cantus firmus erscheint in freier Ausgestaltung und über arioser Baßführung auf den entsprechenden Textzeilen. Das kuriose Zitat vom „Tod in Töpfen“ entnahm der bibelfeste Dichter dem 2. Buch der Könige, Kapitel 4 Vers 40: Es ist Hungersnot, Elias läßt ein Gericht aus wilden Gurken zubereiten, das die Männer ungenießbar finden und erst auf Geheiß des Propheten anrühren.

Vor dem Schlußchoral, der in der Zeile „Denn welcher seine Zuversicht“ die Stimmen in besonders hohe Lage führt, steht eine Arie für Sopran, Oboe und Basso continuo. Selbst hier, in die freie Thematik und den ebenso leichtfüßigen wie innigen Charakter, flicht Bach unmerklich zwei Choralzeilen ein.

Außer einem die Sätze 1 bis 4 umfassenden Fragment der Continuo-Stimme ist das Aufführungsmaterial dieser Kantate von 1724 verloren. Unsere Kenntnis geht zurück auf die Noten einer Wiederaufführung von 1732 oder 1733. Ob Bach bei dieser Gelegenheit die Kantate in ihrer ursprünglichen Form musiziert hat, ist nicht mehr festzustellen.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

Das Kennenlernen dieses musikalischen Kosmos bezeichnet Rilling heute als wichtigsten Lernprozeß seines musikalischen Lebens. „Nur wer Bachs Kantaten kennt, kann behaupten, Bach wirklich zu kennen“. Zugleich lenkte der Gründer der Internationalen Bachakademie Stuttgart bereits damals wieder den Blick auf den historischen Aufführungsort dieser Musik: „Bachs Kirchenkantaten ... waren Teil der von ihm mit verantworteten Gottesdienste seiner Zeit. Wie der Pfarrer mit Worten, so redete Bach mit seiner Musik und äußerte sich zu den Problemstellungen der vorgegebenen Sonntagstexte...“ Neben den Schallplatteneinspielungen gehört deshalb die lebendige Aufführung Bachscher Kantaten im Gottesdienst und im Konzert bis in die Gegenwart zu Rillings Anliegen. Darüber hinaus lädt er Musiker und Interessenten in der ganzen Welt ein, sich mit dieser Musik auseinanderzusetzen. Rillings Gesamtaufnahme der Bachschen Kirchenkantaten spiegelt den steten Wandel der Aufführungsgewohnheiten.

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

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

All glory to thee, Jesus Christ BWV 91

Composed for: 25 December 1724

Performed on: Christmas Day

Text: After the chorale with the same opening line by Martin Luther (1524). Identical wording: verses 1 and 7 (movements 1 and 6) and 2 (within movement 2); reworded (unknown poet): verses 3 to 6 (movements 3-5).

Complete editions: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

This Christmas cantata is the second cantata Bach wrote in Leipzig and part of his chorale cantata cycle. And as his source text Bach obviously chose the most popular Christmas hymn, Martin Luther's chorale of seven verses, each ending with the ancient *Kyrieles*. Bach had done much the same for the first Advent Sunday, for which he used Luther's *Nun komm der Heiden Heiland* (for BWV 62), although he had already started a cantata from his Weimar series with the first verse of this hymn. But, of course, this early work didn't meet the basic requirement of a chorale cantata, which is to focus as closely as possible on the text and music of the hymn in question.

In this cantata Bach used the framing verses of the chorale verbatim for his framing movements. In the second movement he blended the text of the second verse with free poetry, doing away with the final *Kyrieles*. This alternation, stressed in this recording by the soprano choir and the bassoon in the continuo setting, tempted Bach to perform a contrapuntal trick, by leading the continuo bass and the singing voice as a canon of the melody, made possible by the differently long notes.

With three oboes, two horns and drums, and strings this cantata has a festive orchestration, as befits the occasion. The orchestral introduction builds up with the successive entrance of the different instrument groups, creating a polychoral

setting. The musical material, an ascending semi-quaver line and a triad-like descending motif, is independent of the chorale tune. The soprano performs the melody line by line, while the lower voices of the vocal movement take up the music featured in the instruments and blend it with the chorale. The third line is particularly powerful, ending with the choir's repeated chordal affirmation of the words "that is sure". Bach uses his entire orchestra again in the final chorale. The horns receive a partially obbligato setting, which primarily serves to emphasise the final *Kyrieles* as a worthy conclusion.

Thanks to its instrumentation with three oboes, tenor aria no. 3, in $3/4$ time, is of a sombre, dignified nature. The strikingly large interval on the words "too small" seems to contradict the text, but draws the listener's attention to the skilful libretto, which amplifies the message of Christmas: God, who is greater than heaven and earth, is reduced to the poverty of the crib. In the following, string-accompanied bass recitative Bach prepares God's son a befitting welcome, but portrays the "vale of tears" once more with obscure, chromatic harmonies. Alfred Dürr gives a very graphic description of how Bach uses the contrasts in the libretto to create clear musical distinctions in duet no. 5. He expresses "weakness" by imitating suspensions, "eternal health" by homophonic parallel voice-leading; while ascending chromatics for "his mortal nature" contrast with the coloraturas and triad melodies of the "angels' glory" (cf. *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995, p. 125).

*

I have to God's own heart and mind BWV 92

Composed for: 28 January 1725

Performed on: Septuagesima Sunday

Text: After the chorale with the same opening line by Paul Gerhardt (1647). Identical wording: verses 1, 5 and 12 (movements 1, 4 and 9) and 2 and 10 (within movements 2 and 7); reworded (unknown poet): verses 4, 6, 8, 9 and 11 (movements 3, 5, 6 and 8).

Complete editions: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

The Roman church already used the name *Septuagesimae* for the beginning of the pre-Lent period. The Sunday nine weeks (63 days) before Easter lies in the seventh decade (space of ten days) before Easter – hence its name. The Gospel reading of this day was that of the labourers in the vineyard (Matth. 20, 1-16). All three cantatas Bach composed in Leipzig for this Sunday – *Take what is thine and go away* (BWV 144) in 1724, *I am content with my good fortune* (BWV 84) in 1727 and this piece in 1725, the year of his chorale cantata cycle – only contain very general references to the Gospel, saying that Christians should be content with what God has in store for them.

Instead, the text and music of this cantata clearly relate to Paul Gerhardt's twelve-verse chorale, not just as usual in the framing movements, but also within the cantata. Here Bach composes three different kinds of chorale arrangements. Movement 2, a skilful combination of chorale verse and free, commenting poetry, also consists of two musical elements: chorale lines with *arioso* accompaniment blend into passages with *affekt* interpretation ("cracking, awesome thunder", "mighty waters").

Movement 4 is a trio of the two oboes d'amore and bass with an interwoven alto chorale, at the end of which Bach stresses the grief mentioned in the text with a chromatically descending line. Finally, movement 7 combines a four-part chorale setting

with a free recitative. All four voices split up successively in this recitative; the chorale setting combines two lines each, with anticipatory imitation of each second line in the style of a mini motet.

In contrast, the major opening chorus does without clear allusions to the chorale melody featured line by line in the soprano with virtuoso support in the lower voices. This piece is of a concerto-like, contemplative nature.

The texts of the cantata's three arias obviously inspired Bach to use powerful musical means. No. 3 points directly to the words "it snaps, it breaks, it falls" and portrays the contrast between Satan's raging and God's mighty arm. Similarly, bass aria no. 6 takes up the image of the storming winds. Finally, no. 8 follows the request of the preceding recitative to offer the Prince of peace a new song "with muted lyres": The pastoral duet between the soprano voice (singing of the true shepherd) and oboe d'amore features pizzicato strings.

The cantata has an exceptionally large range and gives Bach the opportunity to pull out all the stops.

*

The man who leaves to God all power BWV 93

Composed for: 9 July 1724

Performed on: 5th Sunday after Trinity

Text: After the chorale with the same opening line by Georg Neumark (1641). Identical wording: verses 1, 4 and 7 (movements 1, 4 and 7) and 2 (without final line) and 5 (within movements 3 and 5); reworded and extended with verbatim quotations (unknown poet): movements 2, 3, 5 and 6).

Complete editions: BG 22: 71 – NBA 1/17.2: 3.

Despite the apparent consistency of Bach's concept to write nothing but chorale cantatas in his second year in Leipzig, he proved his great ability to adapt very individually to different occasions, readings and texts in the execution of his plan until its premature termination in Easter 1725. This cantata, in particular, which was the sixth in the chorale cantata series, could be a showcase of his imagination and great variety – despite the fact that the fifth Sunday after Trinity wasn't a special holiday and great musical efforts weren't actually called for.

The reading was from the Gospel (Luke 5, 1-11) and dealt with St. Peter and his fishing. At Jesus' behest, the later apostle sets out again and unexpectedly returns with a large catch – so the moral of the story and its connection with the chorale is that we can trust in Jesus' goodness in any situation in life. The text, an extraordinarily skilful blending of chorale text and free poetry, seems to have inspired Bach to combine his music in a similarly ingenious manner.

The opening chorus features the unchanged text of the first verse of the chorale. However, its musical arrangement already suggests a kind of dialogue. Each line of the chorale is arranged twice. First the two solo voices perform the text in a duet and with free musical themes; followed by a four-part choir setting

featuring the cantus firmus in the soprano, with the lower voices taking up and elaborating the themes of the solo voices in polyphonic figuration on the long final note of each line. In the last two lines Bach expands the duet of the solo voices to form a quartet. The orchestra accompanies this by a concerto-like setting that is independent of the chorale.

This is followed by a bass recitative interwoven by the chorale text and tune. Here Bach finds expressive harmonic means for terms like "pain", "woe and ah", "tear-stained countenance", "go to bed", "cross and grief" and "Christ-like confidence and calm". The following aria that mirrors God's solicitude in its light-hearted and laid-back nature is directly related to the chorale – even though one wouldn't notice the connection at first. The introductory figure played by the violins is nothing but the shift of the first line of the chorale to a major key, while the pause in the music after two bars each symbolises the virtue, which man is to expect assistance from: "If we be but a little quiet". The Elysian atmosphere of this magnificent piece comes closer to an opera by Christoph Willibald Gluck, say, than a protestant chorale – and still the music is based entirely on the hymn!

There follows another chorale arrangement in the form of a quartet for strings, two singing voices and basso continuo. However, the cantus firmus is played by the instruments, while the soprano and alto solos perform the text in a tight polyphonic setting, but with free themes. Bach later arranged this central and, in contrast to the previous aria, strict piece for the organ (BWV 647) and included it in the collection of "chorales of different kinds" printed by Johann Georg Schübler (Schübler Chorales) (s. EDITION BACHAKADEMIE vol. 98). Like no. 2, recitative no. 5 combines chorale text and free poetry. Again Bach portrays graphic images like "fire and thunder", "greatest stress", "joy and rapture" by musical means; the cantus firmus appears in free adaptation and over

an arioso bass on the corresponding lines of the text. The quoted "death in the pot" from 2 Kg 4:40 goes to show that Bach really knew his bible: There is a dearth in the land and Elisha asks his servant to make a meal of wild gourds that the men consider inedible and only touch at the prophet's behest.

The final chorale, which leads the voices into a particularly high register in the line "For who doth all his confidence", is preceded by an aria for soprano, oboe and basso continuo. Even here, in this movement with its free theme and airy but tender mood, Bach imperceptibly interweaves two lines of the chorale.

Apart from a continuo fragment for movements 1 to 4, the performance material for this cantata from 1724 is lost. Our knowledge of it is based on the notes of a new performance in 1732 or 1733. We can no longer reconstruct whether Bach performed the cantata in its original form on this occasion.

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.

Loué sois-tu, Jésus-Christ BWV 91

Création: pour le 25 décembre 1724

Destination: le premier jour de Noël

Texte: selon le choral qui a le même début de Martin Luther (1524). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 7 (Mouvements 1 et 6) et 2 (à l'intérieur du mouvement 2); remaniées (auteur inconnu): strophes 3 à 6 (Mouvements 3-5).

Éditions complètes: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Cette cantate de Noël appartient au deuxième cycle annuel de Leipzig, donc au cycle de cantates-chorals. Il est aisé de comprendre que Bach ait visiblement choisi comme modèle le cantique de Noël le plus chanté à son époque, qui était le choral de Martin Luther en sept strophes qui se terminent chacune par l'archaïque «Kyrie eleis». Bach avait procédé d'une manière semblable déjà lors du premier dimanche de l'Avent lorsqu'il choisit le lied de Luther «Nun komm der Heiden Heiland» (Viens à présent, Sauveur des païens) (pour BWV 62) bien qu'il ait déjà ouvert à Weimar une cantate par la première strophe de ce lied. Cette strophe ne satisfaisait certes pas aux exigences d'une cantate-choral, qui est de se tenir le plus près possible du texte et de la musique du cantique concerné.

Dans la cantate présente, Bach reprend pour ses mouvements extrêmes les strophes extrêmes du choral mot pour mot. Il mélange dans le deuxième mouvement le texte de la deuxième strophe en ajoutant des passages de poésie libre et en renonçant au «Kyrie eleis» conclusif. Cette alternance qui est mise en relief dans cet enregistrement par l'effectif des voix sopranos du chœur et par le recours au basson dans le mouvement du continuo, pousse Bach à réaliser une acrobatie contrapuntique; il réussit en effet à faire interpréter la mélodie du lied en canon par la basse continue et la voix chantée grâce à des notes aux valeurs de longueur différentes.

Avec trois hautbois, deux cors et des timbales ainsi que les cordes, la cantate a un effectif de jour de fête, conformément à l'événement. La phrase orchestrale s'organise en faisant intervenir les groupes d'instruments les uns derrière les autres en plusieurs chœurs. Le matériel musical, une ligne ascendante de doubles croches ainsi qu'un motif descendant du type triple accord, est indépendant de la mélodie choral. La mélodie est interprétée vers après vers par le soprano alors que les voix inférieures de la phrase vocale reprennent la musique jouée par les instruments et la reliant au choral. Le troisième vers apparaît avec une insistance particulière. Le chœur renforce les mots «das ist wahr» (il est vrai) en accords répétés deux fois à la fin du vers. Bach utilise l'effectif instrumental au complet une fois encore dans le choral final. Les cors jouent ici une phrase en partie obligée qui aide, avant tout, à mettre le «Kyrie eleis» conclusif en relief lui donnant une digne position finale.

Les trois hautbois confèrent à l'air du ténor n° 3, un morceau en mesure à 3/4, un caractère majestueux et placide. L'intervalle d'une longueur particulièrement grande sur les mots «zu klein» (trop petit) semble vouloir contredire le texte, attirer cependant l'attention de l'auditeur sur la formulation adroite, intensifiant le message de Noël par la poésie: Dieu qui est plus grand que la terre, l'univers et le ciel réunis, se réduit à la mesure misérable de la crèche. Dans le récitatif de la basse suivant accompagné des cordes, Bach offre au Fils de Dieu un accueil digne; sans renoncer à décrire une fois de plus la «Jammertal» (vallée des larmes) en harmonies chromatiques et assombrissantes. Enfin Alfred Dürr décrit très clairement comment Bach réussit dans le duo n° 5 à réaliser une différenciation musicale et manifeste à partir des contrastes du texte. «Die Armut» (La pauvreté) se manifeste en dissonances préparées imitantes, le «ewig Heil» (salut éternel) en voix homophones menées parallèlement, le chromatisme ascendant sur «Sein menschlich Wesen» (Son essence humaine) s'oppose aux vocalises et à la mélodie en triple accord des «Engelsherrlichkeiten» (glorieux anges) (cf. les Cantates de Johann Sebastian Bach, Kassel 1995, page 125).

J'ai remis mon cœur et mon âme BWV 92

Création: pour le 28 janvier 1725

Destination: pour le dimanche de la Septuagésime

Texte: selon le choral qui a le même début de Paul Gerhardt (1647). Conservées mot pour mot: strophes 1, 5 et 12 (Mouvements 1, 4 et 9) ainsi que 2 et 10 (à l'intérieur des mouvements 2 et 7); remanié (auteur inconnu): strophes 4, 6, 8, 9 et 11 (Mouvements 3, 5, 6 et 8).

Éditions complètes: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

L'Église romaine désignait déjà par le nom de «Septuagesima» le début de la période du carême. Le dimanche situé neuf semaines (63 jours) avant la fête de Pâques fait partie de la septième décade (espace de temps de dix jours) avant Pâques – c'est de là que vient son nom. Au cours du service religieux de ce jour, on lisait la Parole des ouvriers de la vigne (Matthieu 20, 1-16). Toutes les trois cantates écrites par Bach à Leipzig pour ce dimanche – en 1724 «Nimm, was dein ist, und gehe hin» (Prends ce qui t'appartient et suit ton chemin) (BWV 144), en 1727 «Ich bin vergnügt mit meinem Glück» (Je suis ravi de mon bonheur) (BWV 84) et en 1725, dans l'année des cantates-chorals, le morceau présent – ne se rapportent que très vaguement à l'Évangile, se limitent à dire que le chrétien devrait se contenter de ce que Dieu lui laisse en partage.

Au lieu de cela, le texte et la musique de cette cantate s'orientent nettement au choral en douze strophes de Paul Gerhardt, non seulement, comme cela est le cas habituellement, dans les mouvements extrêmes mais aussi à l'intérieur de la cantate. Bach écrit ici trois formes différentes d'arrangement de choral. Le deuxième mouvement, une alliance élégante entre la strophe choral et le texte inventé jouant le rôle de commentaire, se compose également au niveau musical de deux éléments: des vers choral accompagnés *en arioso* et des passages interprétant les émotions («Prassel, graues Knallen», «große

Wasser») (Avec tonnerre, épouvantable fracas, les flots) se confondent directement.

Le quatrième mouvement est un trio composé des deux oboi d'amore et de la basse auquel vient se mêler un choral en notes d'alto. À la fin de ce choral, Bach souligne la tristesse décrite dans le texte par des lignes chromatiques descendantes. Le septième mouvement enfin combine une phrase choral à quatre voix à un récitatif libre. Toutes les quatre voix se séparent l'une après l'autre et en ordre ascendant; la phrase choral réunit à chaque fois deux vers, le deuxième vers étant prémitté à chaque fois à la manière d'un motet miniature.

Par contre, le grand chœur d'introduction s'en sort sans allusions nettes à la mélodie choral chantée vers après vers par le soprano et soutenu en toute virtuosité par les voix inférieures. Ceci est un fragment du caractère concertant et contemplatif de cette cantate.

Le texte invite Bach à organiser les trois airs de cette cantate d'une manière particulièrement pressante au niveau musical. Le n° 3 renvoie directement aux paroles «wie reißt, wie bricht, wie fällt» (comme tout se rompt, se brise, s'affaisse) et illustre le contraste entre la colère de Satan et la main puissante de Dieu. C'est d'une manière semblable que l'air de basse n° 6 reprend l'image des vents qui soufflent en mugissant. Le n° 8 enfin suit l'invitation du récitatif précédant de préparer un nouveau cantique au Prince de la Paix «mit gedämpften Saiten» (en laissant jouer les cordes en sourdine): pour le duo pastoral de la voix soprano (chantant la fidélité du berger) avec les oboe d'amore, des accords joués par les cordes retentissent.

La cantate est d'une ampleur inhabituelle et offre ainsi à Bach l'occasion d'employer tous les moyens artistiques dont il dispose.

Celui qui laisse faire le bon Dieu sans partage BWV 93

Création: le 9 juillet 1724

Destination: pour le cinquième dimanche après la Trinité

Texte: selon le choral qui a le même début de Georg Neumark (1641). Conservées mot pour mot: strophes 1, 4 et 7 (Mouvements 1, 4 et 7) ainsi que 2 (sans le vers final) et 5 (à l'intérieur des mouvements 3 et 5); remaniées et/ou élargies de citations reprises en partie mot pour mot (auteur inconnu): Mouvements 2, 3, 5 et 6.

Éditions complètes: BG 22: 71 – NBA I/17.2: 3.

Si homogène sa conception semble avoir été lorsque Bach fit le projet d'écrire au cours de sa deuxième année de fonction à Leipzig uniquement des cantates-chorals, dans la manière dont il exécuta ce plan jusqu'à l'interruption prématurée à Pâques 1725, il semble pouvoir se conformer très individuellement aux occasions, aux lectures et aux modèles de texte dont il disposait. La cantate présente, la sixième de la série des cantates-chorals, est une preuve tout particulière de cette imagination et de cette diversité – bien que le cinquième dimanche après la Trinité ne soit pas un jour de fête spécial qui aurait exigé une organisation musicale particulière.

On y lut l'Évangile (Luc 5, 1-11) de la pêche miraculeuse de Simon Pierre. Simon qui sera plus tard apôtre de Jésus, retourne une fois encore sur le lac sur ordre de Jésus pour en revenir, contre toute attente, les filets remplis de poissons – dans chaque situation de la vie, on peut faire confiance à la bonté de Jésus, ainsi la morale du morceau et le lien avec le choral. Le texte qui est une combinaison extraordinairement habile du texte choral et d'un texte inventé, semble avoir donné des ailes à Bach, le poussant à organiser la musique d'une manière semblable en combinant, avec art, différents éléments.

Le chœur d'introduction reprend le texte de la première strophe choral sans la modifier. À vrai dire, l'action musicale suggère déjà une sorte de dialogue. Chaque vers choral est mis en musique deux fois. Tout d'abord, deux voix de solistes chantent le texte en duo et sur une thématique musicale libre; elles sont à chaque fois suivies d'une phrase de chœur à quatre voix avec le cantus firmus en soprano, les voix inférieures reprenant et poursuivant respectivement la thématique des voix solistes sur le ton final de chaque vers tenu longuement. Dans les deux derniers vers, Bach élargit le duo des voix solistes en un quatuor. L'orchestre l'accompagne d'un mouvement concertant, à nouveau indépendant du choral.

Émaillé de texte choral et de mélodie choral, un récitatif de basse vient s'y joindre. Bach trouve en lui des tournures harmoniques expressives pour les notions comme «Schmerz» (douleurs), «Weh und Ach» (gémir et lamenter), «betrübtes Angesicht» (le visage en pleurs), «zu Bette gehen» (nous endormir), «Kreuz und Leid» (maux et peines) et «christliche Gelassenheit» (la sérénité chrétienne). L'air suivant, reflétant la confiance en l'aide de Dieu de par sa légèreté et son relâchement – même si l'on ne le remarque pas tout de suite – rejoint directement le choral. La figuration introductive, jouée par les violons n'est en effet rien d'autre que le retournement de la première stance choral vers la tonalité majeure alors que l'arrêt court de la musique après deux mesures signale à chaque fois cette vertu de laquelle l'homme devrait attendre l'aide: «Man halte nur ein wenig stille» (Il suffit de se tenir un peu tranquille). L'atmosphère élyséenne de ce merveilleux morceau est plus proche d'un opéra de Christoph Willibald Gluck, par exemple, que d'un choral protestant – et pourtant la musique s'est complètement développée à partir d'un cantique religieux!

Un autre arrangement choral suit sous forme d'un quatuor pour cordes unisson, deux voix chantées et la basse continue. Néanmoins, le cantus firmus est joué par les instruments alors que les solistes soprano et alto interprètent le texte en une

conduite étroitement polyphonique mais sur une thématique libre. Bach a remanié plus tard cette partie centrale et sévère comparée à l'air précédent, pour l'orgue (BWV 647) et l'a intégré au recueil de «Chorals de différents sortes» (Chorals Schübler) imprimé chez Johann Georg Schübler (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).

Comme le n° 2, le récitatif n° 5 réunit le texte choral et la poésie inventée. Bach décrit ici aussi des notions imagées comme «Blitz und Donner» (la foudre et le tonnerre), «größte Not» (la plus grande misère), «Lust und Freuden» (le plaisir et la joie) avec des moyens musicaux; le cantus firmus apparaît sous une forme libre et sur des conduites de basse en arioso sur les vers du texte correspondants. Le poète qui connaissait bien la Bible a emprunté la citation concernant la «Tod in Töpfen» (mort est dans le pot) du deuxième livre des Rois, chapitre 4 verset 40 : il y a une famine, Élisée fait préparer un plat de coloquintes sauvages que les hommes trouvèrent immangeable. Ceux-ci ne commencent à y mélanger de la farine que sous l'ordre du Prophète.

Avant le choral final qui mène les voix sur des notes particulièrement élevées dans le vers «Denn welcher seine Zuversicht» (Car celui qui fait confiance à Dieu), se trouve un air pour le soprano, le hautbois et la basse continue. Bach entremêle même ici imperceptiblement, dans la thématique libre et le caractère tout aussi agile qu'intime, deux vers de choral.

Mis à part le fragment de la voix en continue englobant les mouvements 1 à 4, le matériel d'exécution de cette cantate de 1724 a disparu. Ce que nous connaissons nous est parvenu du matériel provenant d'une réexécution en 1732 ou 1733. On ne peut plus déterminer si Bach à cette occasion avait fait jouer la cantate sous sa forme d'origine.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

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

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

Les noms des musiciens ayant concouru à l'enregistrement complet est également le reflet d'une demi-génération évoluant dans la tradition européenne des oratorios. Ceci est surtout valable pour les solistes vocaux et instrumentistes. Afin de documenter la tradition, la transformation et le caractère d'actualité de cette musique, l'enregistrement global de l'œuvre de Bach sous la direction de Helmuth Rilling, un tournant dans l'histoire du disque, a été repris inchangé dans l'EDITION 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'EDITION BACHAKADEMIE a préféré reprendre le classement selon les numéros du catalogue thématique des œuvres complètes de Bach (BWV) établi par Wolfgang Schmieder.

Alabado seas Jesucristo BWV 91

Génesis: para el 25 de diciembre de 1724

Destino: 1er día de Navidad

Texto: Inspirada en el coral de Martín Lutero que tiene el mismo inicio. Versiones literales: estrofas 1 y 7 (movimientos 1 y 6) y 2 (en el movimiento 2); adaptadas (autor desconocido): estrofas 3 a 6 (movimientos 3-5).

Ediciones completas: BG 22: 3 – NBA I/2: 133

Esta cantata de Navidad fue compuesta por Bach en su segundo año de servicio en Leipzig, el año de las cantatas. Por lo visto, al compositor le pareció lógico tomar como modelo el cántico navideño más popular de su tiempo: el coral de Marín Lutero, de siete estrofas que culminan en el tradicional “Kirieleison”. Bach había obrado de modo similar el primer domingo de Adviento al elegir el cántico luterano “Ven redentor de los gentiles” (para el BWV 62) pese a que ya había inaugurado una cantata en Weimar con la primera estrofa de ese cántico. Ésta, por cierto, no satisfacía los requisitos de una cantata de coral que consistían en ceñirse lo más posible a la letra y la música del cántico litúrgico correspondiente.

Bach toma literalmente las estrofas primera y última del coral como primer y último movimiento de la presente cantata. En el segundo movimiento recorta el texto de la segunda estrofa con creaciones personales quitando el “Kirieleison” conclusivo. Este cambio, que en nuestra grabación se destaca con el coro de sopranos y la añadidura del fagot en textura de bajo continuo, inspira a Bach para componer una obra acabada de contrapunto, logrando conducir el bajo continuo y la voz cantante a modo de canon de la melodía del cántico gracias a los valores desiguales de las notas.

La instrumentación de la cantata se adapta a la solemnidad de

la fiesta: tres oboes, dos cornos y timbales, además de las cuerdas. La parte orquestal asume carácter policoral tras las entradas sucesivas de los grupos de instrumentos. La materia musical que consta de una línea ascendente de semicorcheas y de un motivo de tríadas descendentes es independiente de la melodía del coral. Una parte de la melodía es entonada verso a verso por la soprano, mientras que las voces graves de la parte vocal recogen la música que tocan los instrumentos y la funden con el coral. Es muy grande el énfasis del tercer verso al culminar el cual el coro reafirma dos veces con acordes la palabra “ciertamente”. Bach recurre otra vez a la instrumentación completa en el coral conclusivo. Los cornos asumen parcialmente la parte obligada que sirve en primer término para destacar el último “Kirieleison” como digno corolario.

El Aria N° 3 para tenor, en compás de tres por cuatro, asume un carácter digno y grave por la instrumentación con tres oboes. El intervalo llamativamente extenso correspondiente a la frase “pequeño es” parece contradecirla, pero en realidad hace notar al oyente la acertada imagen con la que se enfatiza el mensaje de Navidad: Dios, que es más grande que la tierra, el mundo y el cielo, se reduce a las escasas proporciones del pesebre. En el recitativo subsiguiente con acompañamiento de cuerdas, Bach dispensa al Hijo de Dios una digna acogida no sin pintar una vez más el “valle de lágrimas” con aflictivas armonías cromáticas. Comentando el Duetto N° 5, Alfred Dürr refiere en términos muy gráfico cómo Bach crea un contraste musical evidente a partir de los contrastes del texto. “La pobreza” se manifiesta en acordes suspensos a modo de imitaciones; la “salvación eterna”, en líneas melódicas homófonas paralelas; y el cromatismo que asciende hacia “su ser humano” contrasta con las coloraturas y el movimiento melódico de las tríadas correspondientes “a la gloria de los ángeles” (véase *Die Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1995, p. 125).

En el corazón y la mente de Dios BWV 92

Génesis: para el 28 de enero de 1725

Destino: Domingo Septuagesimae

Texto: Según el coral de igual introducción de Paul Gerhardt (1647). Version literal: estrofas 1, 5 y 12 (movimientos 1, 4 y 9) así como 2 y 10 (dentro de los movimientos 2 y 7); adaptación (autor desconocido): estrofas 4, 6, 8, 9 y 11 (movimientos 3, 5, 6 y 8).

Ediciones completas: BG 22: 35 – NBA I/7: 43

“Septuagesimae” era la denominación que daba ya la Iglesia romana al comienzo de la temporada previa a la Cuaresma. El domingo nueve semanas (63 días) antes de la Pascua de Resurrección cae en la séptima década (período de diez días) previa a dicha fiesta, hecho al que debe su nombre. En los oficios religiosos de ese día se daba lectura a la parábola de los Obreros de la viña (San Mateo 20, 1-16). Bach compuso tres cantatas para ese domingo: en 1724, “Toma lo que es tuyo y vete” (BWV 144); en 1727, “Estoy satisfecho de mi suerte” (BWV 84); y en 1725, el año de las cantatas, la que figura en este disco. Todas ellas se refieren al Evangelio en términos muy genéricos al proclamar que el cristiano ha de contentarse con lo que Dios buenamente le conceda.

El texto y la música toman en cambio como clara referencia el coral de doce estrofas de Paul Gerhardt, no sólo en los movimientos primero y último, como era usual, sino también en el resto de la cantata. Bach opta aquí por tres modalidades diferentes de arreglo coral. El movimiento 2, una hábil combinación de estrofa coral y creación personal comentada, consta por analogía de dos elementos musicales: los versos del coral, de acompañamiento *arioso*, y los pasajes ilustrados con efectos (“con todo ruido y tremendez”, “las vastas aguas”) se suceden en apretada sucesión. El movimiento 4 es un trío con dos oboes d’amore y bajo en el que se entreteje el coral en

contralto a cuyo término Bach subraya con una línea cromática descendente la tristeza a que alude el texto. Por último, el movimiento 7 combina una textura coral a cuatro voces con un recitativo libre. En éste van emergiendo una tras otra las cuatro voces en orden ascendente; este movimiento comprende dos versos por vez, siendo el segundo de ellos objeto de imitación anticipada como un motete en miniatura. El gran coro introductorio carece en cambio de referencias significativas a la melodía del coral que la soprano entona verso por verso con el soporte virtuosista de las voces graves. La pieza acusa un carácter concertante a la par que contemplativo.

El texto inspira a Bach a musicalizarlo con especial énfasis en las tres arias de la cantata. La N° 3 remite directamente a la frase “cómo se quiebra, como se rompe” ilustrando el antagonismo entre la furia satánica y el poderoso brazo divino. De modo análogo recurre al Aria para bajo N° 6 al “brío de los salvajes vientos”. La N° 8, por último, acata la invitación del recitativo precedente para entonar “con voz templada” un nuevo cántico al Príncipe de la Paz: en el dueto pastoral (que canta la fidelidad al Pastor) de la soprano con el oboe d’amore se entremezclan los acordes punteados de las cuerdas. La cantata, por su gran extensión, ofrece a Bach la oportunidad de lucir todas las facetas de su genio musical.

Quien sólo al buen Dios deja obrar BWV 93

Génesis: para el 9 de julio de 1724

Destino: 5º domingo después del Domingo de la Trinidad

Texto: Según el coral de igual comienzo de Georg Neumark (1641). Versión literal: estrofas 1, 4 y 7 (movimientos 1, 4 y 7) así como 2 (sin el verso final) y 5 (en los movimientos 3 y 5); adaptados y/o aumentados con citas textuales en algunos casos (autor desconocido): movimientos 2, 3, 5 y 6).

Ediciones completas: BG 22: 71 – NBA I/17: 2.

Por muy razonado y orgánico que parezca el propósito de Bach de no escribir sino cantatas en su segundo año de servicio en Leipzig, la manera en que llevó a cabo este plan hasta su cancelación prematura en la Pascua de Resurrección de 1725 revela la maestría con la que se amoldaba a diferentes ocasiones, lecturas y textos aprovechables. La presente cantata, la sexta de la serie de cantatas corales, pone especialmente de relieve su ingenio y versatilidad pese a que el 5º domingo posterior al Domingo de la Trinidad no era un feriado particular que mereciese un esfuerzo extraordinario para ponerle marco musical.

Esé día se daba lectura al Evangelio (San Lucas 5, 1-11) de la pesca milagrosa de Simón Pedro. El futuro apóstol boga mar adentro a instancias de Jesús y vuelve con una pesca inesperadamente abundante. La conclusión del Evangelio que nos remite también al coral es: en cualquier situación hemos de confiar en la bondad de Jesús. El texto, una combinación sumamente acertada de texto coral y ficción literaria parece haber incitado a Bach a plasmar una música similar por su arte combinatorio.

El coro inicial recoge el texto no modificado de la primera estrofa del coral, aunque el tratamiento musical sugiere ya una suerte de diálogo. Cada verso del coral es musicalizado dos

veces. Dos voces solistas empiezan por entonar el texto en el dueto con temática musical libre; les siguen en cada caso una parte para coro a cuatro voces con el cantus firmus en torno a la soprano y, al cabo de la nota final alargada de cada verso, se oyen en cada caso las voces graves en figuración polifónica que recogen y continúan la temática de las voces solistas. Bach amplía el dueto de las voces solistas en los dos últimos versos para convertirlo en un cuarteto. La orquesta ejecuta a su vez una pieza concertante independiente otra vez del coral.

A esto se viene a añadir un recitativo para bajo entretreído con el texto y la melodía del coral. Bach encuentra en el recitativo giros armónicos expresivos para conceptos como “dolor”, “ayes y lamentos”, “faz anegada en lágrimas”, “tenderse en el lecho”, “cruz y sufrimiento” y “serenidad cristiana”. Se funde con el coral el movimiento siguiente, un aria que por su ingravidez refleja la fe en la solicitud divina, aunque uno empiece por no advertir ese detalle. Sucede que la figura inicial tocada por los violines no es otra cosa que la conversión del primer verso del coral a la tonalidad mayor, mientras que la pausa que detiene la música a cada segundo compás simboliza aquella virtud que permitiría al hombre esperar la ayuda divina: “No hay más que permanecer un rato en silencio”. La atmósfera élica de esta pieza gloriosa guarda mayor afinidad con las óperas de un Christoph Willibald Gluck que con un coral protestante y, sin embargo, ¡la música procede por completo de un cántico de iglesia!

Lo que sigue es otro arreglo coral en forma de cuarteto para cuerdas al unísono, dos voces cantantes y bajo continuo. Eso sí, el cantus firmus es interpretado por los instrumentos, mientras que las sopranos y contraltos solistas entonan el texto en apretada textura polifónica pero con temática libre. Este aria central y de un carácter grave que contrasta con el de la anterior sería adaptada después para órgano por el propio Bach (BWV 647) e incluida en la colección de los “*Choräle von*

verschiedener Art” (Corales de Schübler) impresa por Johann Georg Schübler (v. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 98).

De modo análogo al N° 2, el Recitativo N° 5 concilia el texto coral con la libre creación. Bach pinta aquí también conceptos como “rayos y truenos”, “aflicción”, “gozo y alegría” con recursos musicales; el cantus firmus aparece en los versos correspondientes en versión libre conducido por el bajo arioso. Conocedor de la Biblia, el autor extrajo la cita referida a “la muerte en la olla” del 2º Libro de los Reyes, capítulo 4 versículo 40: durante una grande hambre en la tierra, Elías manda preparar un potaje con unas calabazas silvestres que los hombres no se atreven a comer, pero lo hacen por mandato del Profeta.

Antes del coral conclusivo en que las voces alcanzan tonos muy agudos en el verso que dice “Tened fe y confianza” figura un aria para soprano, oboe y bajo continuo. Incluso aquí, en este aria de temática libre, de carácter alado e íntimo a la vez, entreteje Bach de forma imperceptible dos versos de coral.

El material interpretativo de esta cantata estrenada en 1724 se ha perdido salvo un fragmento de bajo continuo que abarca los movimientos 1 a 4. Lo que hoy conocemos de ella se remonta a su nueva presentación en los años 1732 o 1733. Es imposible comprobar en nuestros días si esta partitura conserva su forma original.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

Grabación completa de Helmuth Rillings de las cantatas de iglesia de Johann Sebastian Bach

El año de 1970 comenzaron Helmuth Rilling y su grupo musical la grabación de discos de algunas cantatas poco conocidas de Johann Sebastian Bach. Esta actividad, que en sus inicios habría cabido denominar de esporádica, se convirtió en nada menos que la primera y hasta ahora única versión grabada completa de las cantatas de Bach. El trabajo concluyó el año 1985, precisamente la víspera del 300 aniversario del nacimiento de Bach. La labor artística de Helmuth Rillings y la obra editorial de la Hänssler fueron premiadas en su tiempo con el „Grand Prix du Disque“.

En un escrito acerca de este proyecto, describió entonces Rilling la experiencia de acometer semejante labor: „Lo que más me impresionó fue que, de entre las cantatas de los años iniciales, pasando por las obras de la época de Weimar compuestas en intervalos de cuatro semanas, hasta las cantatas de los primeros años del cargo ejercido por Bach en Leipzig, compuestas prácticamente de domingo a domingo, y hasta las posteriores obras tardías creadas en más amplios intervalos de tiempo, ninguna se asemeja a cualquiera otra“.

Rilling afirma que el contacto con este cosmos artístico ha sido el proceso de aprendizaje más importante en toda su vida musical. „Solo quien conozca las cantatas de Bach puede afirmar que verdaderamente conoce a Bach“. Simultáneamente, el fundador de la Academia Internacional de Bach de Stuttgart (Internationale Bachakademie Stuttgart) dirige su mirada expectante al histórico lugar en que se ejecutaba la música: „las cantatas de iglesia de Bach... formaban parte del oficio divino de su tiempo, del que él mismo se sentía responsable. Tanto como los párrocos de palabra, expresábase Bach con su música acerca de los temas de los textos dominicales...“ Por este motivo no solamente le han ido en mucho a Rilling las grabaciones en disco de las cantatas de Bach, sino también, hasta el presente, las representaciones en vivo – tanto en las celebraciones eclesíásticas como en las salas de conciertos – así como invitar a los músicos de todo el mundo a que tomen contacto con esta música.

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

La grabación completa es también por lo que concierne a los músicos ejecutantes – sobre todo por lo que concierne a los solistas vocales e instrumentales – la viva imagen de media generación europea dedicada a la tradición de los oratorios. A fin de documentar la tradición, la transformación y la permanente actualidad de esta música, en la EDICIÓN de la BACHAKADEMIE se retoma sin modificaciones la grabación completa de las cantatas de Bach dirigidas por Helmuth Rilling – toda un piedra angular en la historia de las grabaciones de discos. Para la disposición de cada una de las cantatas en los discos compactos se cuenta con varias posibilidades. La edición de la BACHAKADEMIE 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.

