



CANTATAS · KANTATEN · CANTATES



[3] KANTATEN BWV 122 - 125

*Das neugeborne Kindelein / Liebster Immanuel, Herzog der Frommen /
Meinen Jesum laß ich nicht / Mit Fried und Freud ich fahr dahin*

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Grabación:

Sonopress Tontechnik, Gütersloh (BWV 122, 125), Tonstudio Teije van Geest, Heidelberg (BWV 123, 124)

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

Richard Hauck (BWV 122-125), Wolfram Wehnert (BWV 122, 125)

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 122: Februar 1972. BWV 123 & 124: Februar/April 1980. BWV 125: März/April 1973

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

Dr. Andreas Bomba

English translation: Alison Dobson-Ottmers**Traduction française:** Sylvie Roy**Traducción al español:** Dr. Miguel Carazo, Carlos Atala Quezada

© 1972/73/80 by Hänssler-Verlag, Germany

© 1999 by Hänssler-Verlag, Germany

Internationale Bachakademie Stuttgart

E-Mail: office@bachakademie.de

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

**KANTATEN · CANTATAS · CANTATES****Das neugeborne Kindelein BWV 122 (16'30)****The newly born, the tiny child • Le petit enfant nouveau-né • El niño recién nacido**

Helen Donath - soprano • Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Niklaus Tüller - basso • Peter & Christine Thalheimer, Verena Herb - Flauto dolce • Otto Winter, Thomas Schwarz - Oboe • Hanspeter Weber - Oboe da caccia • Hans Mantels - Fagotto
Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Martha Schuster – Organo, Cembalo

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen BWV 123 (19'51)**Dearest Emanuel, Lord of the faithful • Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent dans la foi • Amadísimo****Enmanuel, caudillo de los piadosos**

Helen Watts - alto • Adalbert Kraus - tenore • Philippe Huttenlocher - basso • Peter-Lukas Graf, Sibylle Keller-Sanwald - Flauto
• Klaus Kärcher, Hedda Rothweiler - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Hans Häublein - Violoncello • Thomas Lom - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Meinen Jesum laß ich nicht BWV 124 (14'08)**This my Jesus I'll not leave • Je ne quitte pas mon Jésus • A mi Jesús no abandono**

Aleen Augér - soprano • Helen Watts - alto • Aldo Baldin - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Bernhard Schmid - Corno • Simon Dent - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Jakoba Hanke - Violoncello • Albert Michael Locher - Contrabbasso • Hans-Joachim Erhard – Organo, Cembalo

Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 125 (24'28)**In peace and joy do I depart • En paix et dans la joie, je m'en vais • Con paz y alegría voy**

Marga Hoeffgen - alto • Kurt Equiluz - tenore • Wolfgang Schöne - basso • Johannes Ritzkowski - Corno • Peter-Lukas Graf - Flauto • Günther Passin - Oboe • Hanspeter Weber - Oboe d'amore • Kurt Etzold - Fagotto • Werner Keltsch, Albert Boesen - Violino • Jürgen Wolf - Violoncello • Manfred Gräser - Contrabbasso • Joachim Eichhorn - Organo • Martha Schuster - Cembalo

Frankfurter Kantorei (BWV 122) • Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart (BWV 125)

Gächinger Kantorei Stuttgart • Bach-Collegium Stuttgart

HELMUTH RILLING

BWV 122 „Das neugeborne Kindelein“				16:30
No. 1	Coro:	Das neugeborne Kindelein	1	3:39
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (B):	O Menschen, die ihr täglich sündigt	2	6:23
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo (S):	Die Engel, welche sich zuvor	3	1:33
	<i>Flauto dolce I-III, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 4	Terzetto (S, A, T) con Choral (Coro A):	Ist Gott versöhnt	4	2:44
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 5	Recitativo (B):	Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht	5	1:28
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Es bringt das rechte Jubeljahr	6	0:44
	<i>Oboe I+II, Oboe da caccia, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 123 „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“				19:51
No. 1	Coro:	Liebster Immanuel, Herzog der Frommen	7	5:21
	<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (A):	Die Himmels süßigkeit, der Auserwählten Lust	8	0:57
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Auch die harte Kreuzesreise	9	5:08
	<i>Oboe d'amore I+II, Fagotto, Cembalo</i>			
No. 4	Recitativo (B):	Kein Höllenfeind kann mich verschlingen	10	0:46
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (B):	Laß, o Welt, mich aus Verachtung	11	6:11
	<i>Flauto I, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten	12	1:28
	<i>Flauto I+II, Oboe d'amore I+II, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 124 „Meinen Jesum laß ich nicht“				14:08
No. 1	Coro:	Meinen Jesum laß ich nicht	13	3:40
	<i>Oboe d'amore, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Recitativo (T):	Solange sich ein Tropfen Blut	14	0:53
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Aria (T):	Und wenn der harte Todesschlag	15	2:39
	<i>Oboe d'amore, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 4	Recitativo (B):	Doch ach! Welch schweres Ungemach	16	1:04
	<i>Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Aria (Duetto S, A):	Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt	17	4:51
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Jesum laß ich nicht von mir	18	1:01
	<i>Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

BWV 125 „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“				24:28
No. 1	Coro:	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	19	7:24
	<i>Flauto, Oboe, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			
No. 2	Aria (A):	Ich will auch mit gebrochnen Augen	20	7:13
	<i>Flauto, Oboe d'amore, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 3	Recitativo e Choral (B):	O Wunder, daß ein Herz	21	2:17
	<i>Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo, Cembalo</i>			
No. 4	Aria (Duetto T, B):	Ein unbegreiflich Licht	22	5:48
	<i>Violino I+II solo, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo</i>			
No. 5	Recitativo (A):	O unerschöpfter Schatz der Güte	23	0:54
	<i>Violoncello, Cembalo</i>			
No. 6	Choral:	Er ist das Heil und selig Licht	24	0:52
	<i>Flauto, Oboe, Corno, Violino I+II, Viola, Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo</i>			

Total Time BWV 122, 123, 124, 125

75:05

BWV 122

1. Coro

Das neugeborne Kindelein,
Das herzeliebe Jesulein
Bringt abermal ein neues Jahr
Der auserwählten Christenschar.

2. Aria

O Menschen, die ihr täglich sündigt,
Ihr sollt der Engel Freude sein.
Ihr jubilierendes Geschrei,
Daß Gott mit euch versöhnet sei,
Hat euch den süßen Trost verkündigt.

3. Recitativo

Die Engel, welche sich zuvor
Vor euch als vor Verfluchten scheuen,
Erfüllen nun die Luft im höhern Chor,
Um über euer Heil sich zu erfreuen.
Gott, so euch aus dem Paradies
Aus englischer Gemeinschaft stieß,
Läßt euch nun wiederum auf Erden
Durch seine Gegenwart vollkommen selig werden:
So danket nun mit vollem Munde
Vor die gewünschte Zeit im neuen Bunde.

1. Chorus

The newly born, the tiny child,
The darling, little Jesus-child,
Doth once again the year renew
For this the chosen Christian throng.

2. Aria

O mortals, ye each day transgressing,
Ye ought the angels' gladness share.
Your jubilation's joyful shout
That God to you is reconciled
Hath you the sweetest comfort published.

3. Recitativo

The angels all who did before
Shun you, as though the cursed avoiding,
Make swell the air now in that higher choir,
That they at your salvation tell their gladness.
God, who did you from paradise
And angel's sweet communion thrust,
Lets you again, on earth now dwelling,
Through his own presence perfect blessedness recover:
So thank him now with hearty voices
For this awaited day in his new order.

1

1. Chœur

Le petit enfant nouveau-né,
L'enfant Jésus tendrement aimé
Apporte une fois encore une année nouvelle
À la légion des chrétiens.

2

2. Air

Ô hommes qui péchez quotidiennement,
Soyez la joie des anges.
Leur cris d'allégresse
Proclamant que Dieu s'est réconcilié avec vous,
Vous ont annoncé la douce consolation.

3

3. Récitatif

Les anges qui vous redoutaient jusqu'ici
Comme des maudits,
Emplissent maintenant les airs en un haut chœur
Et se réjouissent ainsi de votre salut.
Dieu qui vous chassa du Paradis
Et de la communauté des anges,
Vous apporte à nouveau la félicité
Sur terre, de par sa présence:
Rendez donc grâce à pleine voix
Pour ce temps si ardemment souhaité dans l'alliance
nouvelle.

1. Coro

El niño recién nacido
Jesuito amado del corazón
Un nuevo año trae
Al elegido rebaño de los cristianos.

2. Aria

¡Oh hombres, que día a día pecáis,
Debéis ser la alegría de los ángeles.
Sus festivos clamores
De que Dios con vosotros se ha reconciliado
El dulce consuelo os traen.

3. Recitativo

Los ángeles quienes antes
De vosotros como de malditos rehuían
El aire llenan con su alto coro
Y de vuestra salvación se alegran.
Dios que del paraíso a vosotros
De la angelical comunidad os apartó
De nuevo en la tierra os deja
Por su presencia que a la beatitud perfecta accedáis:
Así pues agradeced de todo corazón
Por el deseado momento de la nueva alianza.

4. Terzetto con Choral

Ist Gott versöhnt und unser Freund,
O wohl uns, die wir an ihn glauben,
Was kann uns tun der arge Feind?
Sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben;
Trotz Teufel und der Hölle Pfort,
Ihr Wüten wird sie wenig nützen,
Das Jesulein ist unser Hort,
Gott ist mit uns und will uns schützen.

5. Recitativo

Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht,
Der seinen Sohn in diese Welt gebracht.
O selge Zeit, die nun erfüllt!
O gläubigs Warten, das nunmehr gestillt!
O Glaube, der sein Ende sieht!
O Liebe, die Gott zu sich zieht!
O Freudigkeit, so durch die Trübsal dringt!
Und Gott der Lippen Opfer bringet.

6. Choral

Es bringt das rechte Jubeljahr,
Was trauern wir denn immerdar?
Frisch auf! itzt ist es Singenszeit,
Das Jesulein wendet alles Leid.

4. Trio with Chorale

If God, appeased, is now our friend,
How blest are we in him believing,
How can us harm the cruel foe?
His rage our comfort cannot ravish;
'Spite devil and the gate of hell,
Their fury will them little profit,
The Jesus-child is now our shield.
God is with us and shall protect us.

5. Recitative

This is a day himself the Lord hath made,
Which hath his Son into this world now brought.
O blessed day, here now fulfilled!
O faithful waiting, which henceforth is past!
O faith here, which its goal doth see!
O love here, which doth draw God nigh!
O joyfulness, which doth through sadness press!
And God our lips' glad off'ring bring.

6. Chorale

It brings the year of Jubilee,
Why do we mourn then anymore?
Quick, rise! Now is the time for song,
The Jesus-child fends off all woe.

4

4. Trio avec Choral

Si Dieu est réconcilié et notre ami,
Bienheureux que nous sommes, nous qui croyons en lui,
Que peut nous faire le méchant ennemi?
Son courroux ne peut nous dérober notre consolation;
Malgré le diable et la porte de l'enfer,
Leur colère ne leur rapportera que peu,
L'enfant Jésus est notre refuge
Dieu est avec nous et veut nous protéger.

5

5. Récitatif

C'est un jour que le Seigneur a fait lui-même,
Qui a envoyé son fils sur cette terre.
Ô temps bénis qui s'accomplissent maintenant!
Ô pieuse attente qui est désormais assouvie!
Ô foi qui voit son but!
Ô amour que Dieu attire vers soi!
Ô allégresse qui perce ainsi la tristesse
Et apporte à Dieu notre chant en offrande!

6

6. Choral

Il nous apporte la véritable année jubilaire,
Pourquoi sommes-nous toujours affligés?
En avant! C'est aujourd'hui le moment de chanter,
L'enfant Jésus détourne toutes les souffrances.

4. Terceto con Coral

Se ha reconciliado Dios y es nuestro amigo,
¡Oh bienaventurados de nosotros que en Él creemos!
¿Qué podrá hacernos el enemigo malo?
Su ferocidad no podrá quitarnos nuestro consuelo;
A pesar del diablo y las puertas del infierno
Su cólera de poco le valdrá,
Puesto que Jesús nuestro guarda es.
Dios con nosotros es y protegernos quiere.

5. Recitativo

Es éste un día que el Señor mismo ha establecido
En el cual a Su Hijo al mundo ha traído.
¡Oh bendito momento el que ahora se cumple!
¡Oh bendito esperar el que ahora se satisface!
¡Oh fe que su fin ve!
¡Oh amor que Dios a Sí acerca!
¡Oh alegría que tras el desconsuelo llega
Y a Dios de los labios el sacrificio lleva!

6. Coral

Trae el justo año de júbilo,
¿Por qué hemos pues de estar tristes?
¡Animaros, que el tiempo de los cánticos es,
Que Jesús todo dolor acaba.

1. Coro

Liebster Immanuel,
 Herzog der Frommen,
 Du, meiner Seelen Heil, komm, komm nur bald!
 Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,
 So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.
 Nichts kann auf Erden
 Mir liebers werden,
 Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.

2. Recitativo

Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
 Erfüllt auf Erden schon mein Herz und Brust,
 Wenn ich den Jesusnamen nenne
 Und sein verborgenes Manna kenne:
 Gleichwie der Tau ein dürres Land erquickt,
 So ist mein Herz
 Auch bei Gefahr und Schmerz
 In Freudigkeit durch Jesu Kraft entzückt.

3. Aria

Auch die harte Kreuzesreise
 Und der Tränen bitter Speise
 Schreckt mich nicht.
 Wenn die Ungewitter toben,
 Sendet Jesus mir von oben
 Heil und Licht.

1. Chorus

Dearest Emanuel,
 Lord of the faithful,
 Thou Savior of my soul, come, come now soon!
 Thou hast, my highest store, my heart won over;
 So much its love doth burn and for thee seethe.
 On earth can nothing
 Be dearer to me
 Than that I my Jesus e'er may hold.

2. Recitative

Now heaven's sweet delight, the chosen people's joy,
 Doth fill e'en here on earth my heart and breast,
 When I the name of Jesus utter
 And recognize his secret manna:
 Like as the dew an arid land revives,
 Just so my heart
 In peril and in pain
 To joyfulness doth Jesus pow'r transport.

3. Aria

E'en the cruel cross's journey
 And my fare of bitter weeping
 Daunt me not.
 When the raging tempests bluster,
 Jesus sends to me from heaven
 Saving light.

7

1. Chœur

Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent
 dans la foi
 Ô toi, salut de mon âme, viens, viens, ne tarde pas!
 Tu m'as pris mon cœur, Trésor suprême,
 Qui se consume d'amour et aspire ardemment à toi.
 Rien ne saurait être sur cette terre
 Plus cher à mon cœur
 Que de conserver à jamais mon Jésus.

8

2. Récitatif

La félicité céleste, la joie des élus
 Remplissent déjà sur terre mon cœur et ma poitrine,
 Lorsque je prononce le nom de Jésus
 Et connais les secrets de sa manne:
 De même que la rosée rafraîchit un pays aride,
 Mon cœur est
 Aussi dans le danger et la douleur
 Ravi et heureux grâce au pouvoir de Jésus.

9

3. Air

Ni le dur voyage de la croix
 Ni les larmes des nourritures amères
 Ne m'effraient.
 Quand les tempêtes font rage
 Jésus m'envoie d'en haut
 Le salut et la lumière.

1. Coro

¡Amadísimo Enmanuel, caudillo de los piadosos,
 Tú, salvación de mi alma, ven, ven pronto!
 Tú, el más preciado de mis tesoros, me has robado el
 corazón,
 Que de puro amor por Ti arde y bulle.
 Nada en el mundo
 Puede serme más querido
 Sino a mi Jesús siempre junto a mí mantener.

2. Recitativo

La dulzura celestial, el gozo de los elegidos
 Ya en la tierra mi corazón y pecho enardecen,
 Cuando el nombre de Jesús pronuncio
 Y su maná oculto conozco:
 Como el rocío que una tierra seca alivia
 Así mi corazón
 Incluso en la adversidad y el dolor
 En alegría se arrebató por la fuerza de Jesús.

3. Aria

Tampoco la dura vía de la cruz
 Y el amargo alimento de las lágrimas
 Me hacen temer.
 Cuando la tempestad arrecia
 Envíame Jesús de las alturas
 Salvación y luz.

4. Recitativo

Kein Höllenfeind kann mich verschlingen,
 Das schreiende Gewissen schweigt.
 Was sollte mich der Feinde Zahl umringen?
 Der Tod hat selbst keine Macht,
 Mir aber ist der Sieg schon zgedacht,
 Weil sich mein Helfer mir, mein Jesus, zeigt.

5. Aria

Laß, o Welt, mich aus Verachtung
 In betrübter Einsamkeit!
 Jesus, der ins Fleisch gekommen
 Und mein Opfer angenommen,
 Bleibet bei mir allezeit.

6. Chorale

Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten,
 Du, Jesu, du bist mein, und ich bin dein;
 Ich will mich von der Welt zu dir bereiten;
 Du sollst in meinem Herz und Munde sein.
 Mein ganzes Leben
 Sei dir ergeben.
 Bis man mich einsten legt ins Grab hinein.

4. Recitative

No fiend of hell can e'er devour me,
 The crying conscience now is still.
 How shall indeed the hostile host surround me?
 E'n death itself hath lost its might,
 And to my side the vict'ry vow inclines,
 For Jesus is to me, my Savior, shown.

5. Aria

Leave me, world, for thou dost scorn me,
 In my grievous loneliness!
 Jesus, now in flesh appearing
 And my sacrifice accepting,
 Shall be with me all my days.

6. Chorale

Be gone, then, evermore, ye idle fancies!
 Thou, Jesus, thou art mine, and I am thine;
 I would depart this world and come before thee;
 Thou shalt within my heart and mouth be found.
 My whole existence
 Shall thee be offered.
 Until at last they lay me in the grave.

10

4. Récitatif

Nul ennemi infernal ne pourra m'engloutir,
 La conscience qui s'écriait se tait.
 Qu'importe le nombre d'ennemis qui m'encerclent?
 Même la mort n'a plus de pouvoir,
 Mais ma victoire m'est assurée
 Parce que mon sauveur, mon Jésus, se montre à moi.

11

5. Air

Ô monde, laisse-moi par mépris,
 Dans une solitude attristée!
 Jésus qui est venu en chair
 Et a accepté mon offrande,
 Reste auprès de moi en tous temps.

12

6. Chorale

Passez donc, vous vanités,
 Toi, Jésus, tu es mien et je suis tien;
 Je veux me préparer à toi en m'éloignant du monde;
 Il faut que tu sois dans mon cœur et dans ma bouche.
 Que ma vie entière,
 Te soit consacrée
 Jusqu'à ce que l'on me mette en terre, un jour.

4. Recitativo

Ningún infernal enemigo devorarme puede
 La conciencia clamorosa calle.
 ¿Y qué si una cantidad de enemigos me rodea?
 Ni siquiera la muerte tiene poder
 Y ya la victoria se me ha concedido
 Puesto que mi auxiliador, mi Jesús, se me muestra.

5. Aria

¡Oh mundo, despreciándome
 Déjame en mi afligida soledad!
 Jesús, que en carne vino,
 Y mi sacrificio ha aceptado
 En todo momento junto a mí permanece.

6. Coral

Por eso idos siempre, vanidades,
 Tú Jesús, Tú mío eres y yo Tuyo soy;
 Del mundo a Ti llegarme quiero;
 En mi corazón y mi boca has de estar Tú.
 Toda mi vida
 A Ti he de entregar
 Hasta que a la sepultura me lleven.

1. Coro

Meinen Jesum laß ich nicht,
Weil er sich für mich gegeben,
So erfordert meine Pflicht,
Klettenweis an ihm zu kleben.
Er ist meines Lebens Licht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

2. Recitativo

Solange sich ein Tropfen Blut
In Herz und Adern reget,
Soll Jesus nur allein
Mein Leben und mein alles sein.
Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:

Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben
Ihm zum Geschenke geben.

3. Aria

Und wenn der harte Todesschlag
Die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,
Wenn der dem Fleisch verhaßte Tag
Nur Furcht und Schrecken mit sich führet,
Doch tröstet sich die Zuversicht:
Ich lasse meinen Jesum nicht.

4. Recitativo

Doch ach!
Welch schweres Ungemach
Empfindet noch allhier die Seele?
Wird nicht die hart gekränkte Brust

1. Chœur

This my Jesus I'll not leave,
Since his life for me he offered;
Thus by duty I am bound
Limpet-like to him forever.
He is light unto my life,
This my Jesus I'll not leave.

2. Recitative

As long as yet a drop of blood
In heart and veins is stirring,
Shall Jesus, he alone,
My life and my existence be.
My Jesus, who for me such wond'rous things hath
done.

I can, indeed, nought but my life and body
To him as presents offer.

3. Aria

And when the cruel stroke of death
My thoughts corrupt, my members weaken,
And comes the flesh's hated day,
Which only fear and terror follow,
My comfort is my firm resolve:
I will my Jesus never leave.

4. Recitative

Alas!
What grievous toil and woe
Perceiveth here e'en now my spirit?
Will not my sore-offended breast

13

1. Chœur

Je ne quitte pas mon Jésus
Car il s'est donné pour moi,
Ainsi il est de mon devoir
De me tenir fermement à lui comme à un crampon.
Il est la lumière de ma vie,
Je ne quitte pas mon Jésus.

14

2. Récitatif

Aussi longtemps qu'une goutte de sang circule
Dans mon cœur et dans mes veines,
Seul Jésus sera
Ma vie et tout ce qui compte pour moi.
Mon Jésus qui fait en moi de grandes choses:

Je ne puis rien offrir d'autre
Que mon corps et ma vie.

15

3. Air

Et lorsque le coup mortel
Affaiblit les sens, touche les membres,
Lorsque le jour odieux à la chair
N'apporte que crainte et effroi,
Le ferme espoir reconforte:
Je ne quitte pas mon Jésus.

16

4. Récitatif

Mais hélas!
Quel lourds déboires
L'âme ressent-elle encore ici-bas?
Le cœur, profondément meurtri,

1. Coro

A mi Jesús no abandono
Puesto que por mí se entregó,
Así mi obligación exige,
Flores blancas de bardana ponerle.
Es El la luz de mi vida,
A mi Jesús no abandono.

2. Recitativo

Mientras que una gota de sangre
Por el corazón y las venas circule,
Solo Jesús ha de ser
Mi vida y mi todo.
Mi Jesús, que en mí tales portentos hace:

Menos que mi vida y mi cuerpo
No puedo entregarle como presente.

3. Aria

Y cuando el duro golpe de la muerte
Los sentidos debilita y los miembros descansan,
Cuando el día de la carne abominado
Sólo temor y espanto consigo traiga,
En la confianza sea mi consuelo:
A mi Jesús no abandono.

4. Recitativo

¡Ay sí!
¡Qué desdicha no ha de sentir
Aquí el alma?
¿Acaso el pecho tan doliente

Zu einer Wüstenei und Marterhöhle

Bei Jesu schmerzlichstem Verlust?
Allein mein Geist sieht gläubig auf
Und an den Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,
Allwo ich nach vollbrachtem Lauf
Dich, Jesu, ewig soll umfassen.

5. Aria (Duetto)

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,
Du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.
Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,
So wird erst dein sehndes Herze erquickt,
So wird es in Jesu zufriedengestellt.

6. Choral

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

BWV 125

1. Coro

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille;
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mein Schlaf worden.

Become a wilderness and den of yearning

For Jesus, its most painful loss?
But still, my soul with faith looks up,
E'en to that place where faith and hope shine radiant,
And where I, once my course is run,
Shall, Jesus, evermore embrace thee.

5. Aria (Duet)

Withdraw thyself quickly, my heart, from the world,
Thou shalt find in heaven thy true satisfaction.
When one day thine eye shall the Savior behold,
At last shall thy passionate heart be restored,
Where it will in Jesus contentment receive.

6. Chorale

Jesus I'll not let leave me,
I will ever walk beside him;
Christ doth let me more and more
To the spring of life be guided.
Blessed he who saith with me:
This my Jesus I'll not leave.

1. Chorus

In peace and joy do I depart,
As God doth will it;
Consoled am I in mind and heart,
Calm and quiet;
As God me his promise gave,
My death is to sleep altered.

Ne se transforme-t-il pas en désert et en caverne
de supplice

Si je subis la plus cruelle perte de tous, celle de Jésus?
Seul mon esprit s'élève dans la foi
Vers le lieu où la foi et l'espoir trônent,
Là où après avoir accompli la marche
Je t'embrasserai éternellement, Jésus.

5. Air (Duo)

Soustrais-toi en hâte, mon cœur, du monde,
Tu trouveras le véritable bonheur au ciel.
Lorsque tu verras le Sauveur,
Ton cœur consumé de désir sera revigoré,
Il sera comblé en Jésus.

6. Choral

Je ne laisse pas Jésus me quitter,
Je l'accompagnerai éternellement;
Jésus-Christ me guide jour après jour
Vers les sources de la vie.
Bienheureux celui qui dit comme moi:
Je ne quitte pas mon Jésus.

1. Chœur

En paix et dans la joie, je m'en vais
Selon la volonté de Dieu;
Mon cœur et mon âme sont réconfortés
Dans la douceur et la paix;
Comme Dieu me l'avait promis,
La mort est devenue mon sommeil.

No será desierto y gran martirio

Con el dolor de la pérdida de Jesús?
Mas mi espíritu contempla fervoroso
Allí donde la fe y la esperanza medran
Y tras concluir la carrera
A Ti Jesús eternamente abrazará.

5. Aria (Duetto)

Retírate con premura, corazón mío, del mundo,
Que en el Cielo tu verdadero gozo tendrás.
Cuando tus ojos al salvador lleguen a contemplar
Tu anhelante corazón se consolará
Y en Jesús su felicidad será.

6. Coral

A Jesús de mí no aparto,
Eternamente a Su lado iré;
Cristo, condúceme siempre
Al arroyo de la vida.
Bienaventurado quien conmigo así diga:
A mi Jesús no abandono

1. Coro

Con paz y alegría voy
Según la voluntad de Dios,
Consuelo siente mi corazón y entendimiento,
Dulzura y silencio;
Cómo Dios me ha prometido
La muerte en mi sueño se ha convertido.

2. Aria

Ich will auch mit gebrochenen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.
Wenngleich des Leibes Bau zerfällt [zerbricht],
Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.
Mein Jesus sieht auf mich im Sterben
Und lasset mir kein Leid geschehn.

3. Recitativo e Choral

O Wunder, daß ein Herz
Vor der dem Fleisch verhaßten Gruft
Und gar des Todes Schmerz
Sich nicht entsetzt!
Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,
Der auf dem Sterbebette schon
Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzet,
Den du mich, Herr, hast sehen lan,
Da in erfüllter Zeit
Ein Glaubensarm das Heil des Herrn umfinge;
Und machst bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,
Daß er sei das Leben und Heil,
Der Menschen Trost und Teil,
Ihr Retter vom Verderben
Im Tod und auch im Sterben.

4. Aria (Duetto)

Ein unbegreiflich Licht erfüllt
Den ganzen Kreis der Erden.
Es schallet kräftig fort und fort
Ein höchst erwünscht Verheißungswort:
Wer glaubt, soll selig werden.

2. Aria

I would e'en with my broken vision
To thee, my faithful Saviour, look.
When once my body's form shall break,
Yet shall my heart and hope not fall.
My Jesus cares for me in dying
And shall let me no grief attend.

3. Recitative and Chorale

O wonder, that one's heart
Before the flesh's hated tomb
And even death's distress
Should not be frightened!
This Christ hath done, God's own true son,
The faithful Savior,
Who o'er my dying bed now stands
With heaven's sweet repose my soul to comfort,
Whom thou, O Lord, hast let me see,
When at the final hour
An arm of faith shall grasp the Lord's salvation;
Thou hast revealed
Of the Almighty God, creator of all nature,
That he salvation is and life,
Of men the hope and share,
Their Savior from corruption
In death as well in dying.

4. Aria (Duet)

A great mysterious light hath filled
The orb of all the earth now.
There echoes strongly on and on
A word of promise most desired:
In faith shall all be blessed.

20

2. Air

Je veux, même les yeux crevés,
Lever mes regards vers toi, mon cher Sauveur,
Même si la charpente de mon corps se brise,
Mon cœur et mon espérance ne flanchent pas.
Mon Jésus veille sur moi dans l'agonie
Et ne laisse aucune souffrance m'arriver.

21

3. Récitatif avec choral

Ô miracle, qu'un cœur
Ne s'épouvante pas devant la tombe que la chair
a en horreur
Et même devant les affres de la mort!
C'est ce que fait le Christ, le véritable Fils de Dieu,
Le cher Sauveur,
Qui, sur le lit de mort,
Délecte déjà l'esprit des félicités célestes,
Que tu m'as fait voir, Seigneur,
Car l'heure venue,
Le salut du Seigneur sera comme une étreinte de foi;
Et il fait savoir
Du Dieu sublime, du Créateur de toutes choses,
Qu'il est la vie et le salut,
La consolation de l'homme et qu'il part de lui,
Celui qui le sauva de la perdition
Dans la mort ainsi que dans l'agonie.

22

4. Air (Duo)

Une lumière incroyable remplit
La sphère entière de la terre.
Une parole de promesse ardemment désirée
Ne cesse de retentir de toutes forces:
Celui qui croit sera sauvé.

2. Aria

Por más dañados que tenga los ojos
Contemplarte quiero, amado Salvador.
Por más que el cuerpo fenezca
No fenecerán el corazón ni la esperanza.
Mi Jesús hacia mí mira en la muerte
Y no permite que ninguna aflicción me acontezca.

3. Recitativo e Coral

¡Oh milagro, que un corazón
De la cripta por la carne aborrecida
Y del dolor de la muerte
No se espante!
Eso hace Cristo, el verdadero Hijo de Dios,
El fiel Salvador,
Quien ya en el lecho de la muerte
Al espíritu con celestial dulzura deleita,
Pues Tú Señor has hecho que me vean
Para que, llegada la hora,
Un brazo de fe a la salvación del Señor abrace;
Y das a conocer
Del excelso Dios, el Creador de todas las cosas,
Que El es la vida y la Salvación,
El consuelo y la parte del hombre,
Su Salvador ante la perdición,
En la muerte y en el morir.

4. Aria (Duetto)

Una inconcebible luz llena
Toda la tierra.
Y se escucha por doquier expandirse
Una promesa bendita:
Quién crea bienaventurado sea.

5. Recitativo

O unerschöpfter Schatz der Güte,
So sich uns Menschen aufgetan:
Es wird der Welt,
So Zorn und Fluch auf sich geladen,
Ein Stuhl der Gnaden
Und Siegeszeichen aufgestellt,
Und jedes gläubige Gemüte
Wird in sein Gnadenreich geladen.

6. Choral

Er ist das Heil und selig Licht
Für die Heiden,
Zu erleuchten, die dich kennen nicht,
Und zu weiden.
Er ist deins Volks Israel
Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

5. Recitative

O unexhausted store of kindness,
Which to us mortals is revealed:
One day the world,
Which wrath's curse on itself hath summoned,
A throne of mercy
And sign of triumph shall receive,
And ev'ry faithful heart and spirit
Shall to his realm of grace be summoned.

6. Choral

He is that grace and blessed light,
Which the nations
Shall illumine, all who know thee not,
And shall nurture.
To Israel, thy people,
The praise, laud, joy and gladness.

23

5. Récitatif

Ô inépuisable trésor de bonté,
Servi à nous humains:
Au monde
Qui s'est chargé du courroux et de la malédiction,
Une chaise de grâce
Et des signes de victoire sont offerts
Et toute âme croyante
Sera invitée dans son royaume de miséricorde.

24

6. Choral

Il est le salut et la lumière sainte
Pour les païens,
Pour éclairer ceux qui ne te connaissent pas
Et pour les repaître.
Il est de ton peuple Israël
La gloire, l'honneur, la joie et la félicité.

5. Recitativo

Oh inagotable tesoro de bondad
Cual a los hombres se nos ha abierto:
En el mundo,
A pesar de haberse merecido tanta ira y maldición
Serán puestas una cátedra de la Gracia
Y una señal de la victoria
Y todo ánimo creyente
A su reino de la Gracia accederá.

6. Coral

El es la Salvación y la bendita luz
De los paganos,
Para alumbrar a quienes no te conozcan
Y para apacentar.
El es de tu pueblo Israel
El galardón, la gloria, la alegría y el gozo.

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.

Das neugeborne Kindelein BWV 122

Entstehung: zum 31. Dezember 1724

Bestimmung: Sonntag nach Weihnachten

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Cyriakus Schneegaß (1597). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6) und 3 (innerhalb des Satzes 4). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 4 (Sätze 2 bis 5). *Gesamtausgaben:* BG 26: 23 – NBA I/3

Die auf dieser CD vereinten Kantaten wurden innerhalb von vereinhalf Wochen komponiert und aufgeführt. Man erhält also einen vortrefflichen Einblick in das Pensum, das Johann Sebastian Bach während der Weihnachtszeit mit ihren zahlreichen Feier- und dazwischenliegenden Sonntagen zu absolvieren hatte. Wobei festzuhalten bleibt, daß in der Periode zwischen dem 31. Dezember 1724 und dem 2. Februar 1725 noch folgende weitere Werke entstanden und erklangen: „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41, musiziert am 1. Januar 1725, nur einen Tag also nach BWV 122 (s. EDITION BACHAKADEMIE Vol. 14); „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ BWV 3 (Vol. 1) am 14. Januar; „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ BWV 111 (Vol. 35) am 21. Januar und, am darauffolgenden Sonntag, „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ BWV 92 (Vol. 29). Wir befinden uns mitten im Choralkantaten-Jahrgang; Bach steht auf der Höhe seiner Kantatenkunst.

Der Cantus firmus des zu Bachs Zeit beliebten, Weihnachten wie Neujahr gleichermaßen berührenden Liedes tritt in den sechs Sätzen insgesamt viermal in Erscheinung. Natürlich im Eingangschor und im Schlußchoral, wo jeweils die Sopranstimmen die Melodie singen. Dazu im Rezitativ Nr. 3, wo ein dreistimmiger Blockflötensatz die Melodie rein instrumental intoniert. Im folgenden Terzett Nr. 4 schließlich treten, zwischen Sopran und Tenor, die Streicher und Altstimmen mit Text und Melodie des Choral.

An der Musik dieser Kantate fallen der sorgsame Umgang Bachs mit dem Instrumentarium und die Binnengestaltung der größeren Sätze auf. Im Eingangschor gibt Bach den Streichern drei Oboen bei. Die Instrumente spielen zunächst einen eigenständigen Satz, innerhalb dessen der Choral zeilenweise vorgetragen wird. Zeilenweise auch orientiert sich die Musik der Unterstimmen immer weniger am cantus firmus. Genauso ist es mit dem Material der Instrumente, die die eingangs vorgestellte Thematik verlassen und schließlich mit den Vokalstimmen zusammengehen.

Die folgende Baß-Arie wird nur vom Continuo begleitet; es ist ein eher erregtes Stück und wirkt wie ein Aufruf der „Vox Christi“ zur Umkehr des sündigen Menschen. Interessant zu beobachten, wie Bach die Worte „täglich sündigt“ und „Freude“ bzw. „jubilierendes Geschrei“ wohl mit Koloraturen ausdeutet, diese jedoch, situationsgemäß, in eine Moll- und eine Dur-Welt scheidet.

Die Blockflöten sind aufgrund von Klang und Lage die höchsten Instrumente des Orchesters. So mag die Musik des folgenden Rezitativs, mit dem cantus firmus im Blockflötensatz, von dem textlichen Bild hergeleitet sein, welches die Engel „nun die Luft im höhern Chor“ erfüllen sieht. Auf diesen und den vorausgehenden Satz nimmt das folgende Stück nun raffiniert Bezug. Die mit den Gedanken an die täglich sündigen Menschen beginnende Baß-Arie Nr. 2 und das die Engel zitierende Sopran-Rezitativ Nr. 3 stellen nämlich auch zwei Ebenen dar, zwischen denen nun eine Vermittlung nötig ist. Das Terzett Nr. 4 greift diese Struktur auf, indem es in sich ein dialogisches Stück ist. Der Dialog findet statt zwischen verschiedenen Sängern sowie verschiedenen textlichen und musikalischen Ebenen. Er wird aber dialektisch zugespitzt und aufgelöst, indem der harmonische Zusammenklang von der Versöhnung mit Gott erzählt. So kann das letzte Rezitativ (Nr. 5)

streicherbegleitet den Baß, wieder an die Vox Christi gemahnend, Erfüllung und Freude verkünden lassen.

*

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen BWV 123

Entstehung: zum 6. Januar 1725

Bestimmung: Epiphaniafest

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Ahasverus Fritsch (1679). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtausgaben: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

Die Textbehandlung dieser Choralkantate richtet sich nach dem von Bach am meisten verwendeten Muster: die Rahmentrophen werden beibehalten, die übrigen Verse umgedichtet. Der Cantus firmus des Liedes von Ahasverus Fritsch beherrscht den Eingangschor, indem sein tonrepetierender Beginn dem Instrumentalsatz ein leicht identifizierbares Motiv bietet. Der 9/8-Rhythmus gibt dem Stück beschwingten, wenn auch nicht festlich-überschwenglichen Charakter. Klanglich reizvoll wirkt der gelegentliche Verzicht auf die Continuo-Stimme, wo Bach die Streicher unisono mit den Bläsern konzertieren läßt. Den Chor baut er zeilenweise ein und hebt Worte wie „komm nur bald“ oder „behalt“ durch Wiederholungen bzw. langgehaltene Töne hervor.

Nach dem Rezitativ (Nr. 3) folgt eine Tenor-Arie (Nr. 3); ihr etwas sperriger, vorhaltbetonter Charakter, die verschränkten, halbtönig sich kreuzenden Sequenzen sind zweifellos vom Text inspiriert, der von der „harten Kreuzesreise“ und „bittern Speise“ erzählt. Eindringlich bildet Bach im Mittelteil das „Unge-

witter“ durch forcierte Bewegung und die Sendung des Heils von Oben durch die entsprechende Linienführung ab.

Ein weiteres, ausdrucksvolles Rezitativ leitet über zur ebenfalls dem Baß zugewiesenen Arie (Nr. 5). Sie ist ein inniger, doch affirmativer Dialog zwischen der Solo-Flöte und dem Sänger. Zentraler Gedanke für diese Intimität wie auch für innehaltende Fermaten und nachdenkliche Gesten der Melodik mag die „betrübte Einsamkeit“ sein, in die der Gläubige, dem Wunder der Menschwerdung Christi zum Trotz, sich zurückziehen will; die Verbindung des Textes zum Evangelium des Tages (Matth. 2, 1-22) ist insgesamt merkwürdig gering und eher in einer übergeordneten Sphäre zu suchen, der inneren Abwendung von den weltlichen Schätzen (Eitelkeiten), die die drei Weisen aus dem Morgenland an Jesu Krippe gebracht haben. Daß Bach die Schlußzeilen des Choral *piano* wiederholen läßt und durch eine Wendung nach Dur aufklärt, resultiert allerdings nicht aus dieser Haltung, sondern bietet sich vom Text her geradezu an. Es ist vom Grab die Rede, der zukünftigen Durchgangsstation auf dem Weg zum ewigen Heil.

*

Meinen Jesum laß ich nicht BWV 124

Entstehung: zum 7. Januar 1725

Bestimmung: 1. Sonntag nach Epiphania

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Christian Keymann (1658). Wörtlich beibehalten. Strophen 1 und 6 (Sätze 1 und 6). Umgedichtet (Verfasser unbekannt): Strophen 2 bis 5 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtaufgaben: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

Im Gottesdienst dieses Sonntages wurde das bekannte Evangelium gelesen, das erzählt, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel mit den Hohepriestern diskutiert und seinen ihn suchenden Eltern erklärt, „daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist“ (Luk. 2, 41–52). Im übertragenen Sinne wird also die Lösung vom Irdischen zugunsten der Verbindung mit dem Himmel angesprochen. Dieses Thema scheint den Dichter der Choralkantate mehr zu interessieren als der relativ eng am biblischen Geschehen verbleibende Liedtext. Heraus kommt eine bilderreiche Paraphrase, die jeden Komponisten der Barockzeit zu entsprechenden musikalischen Darstellungen herausgefordert hätte. Wie immer jedoch findet Bach sehr spezielle Darstellungsweisen.

Im Eingangschor widmet er der Zeile „klettenweis an ihm zu kleben“ seine besondere Aufmerksamkeit. Das instrumentale, ansonsten vital punktierte Vorspiel ballt sich hier plötzlich zu merkwürdig stacheligen Trillern, während der Chorsatz, geführt vom cantus firmus im Sopran, die drei Unterstimmen unisono aneinanderkleben läßt. Die Instrumentierung dieses Satzes läßt die Oboe d’amore vor dem Streichersatz musizieren; sie tritt solistisch hervor, um sich dann durch die Übernahme der Motivik wieder einfangen zu lassen. Auch so läßt sich das Loslassen und wieder an sich Binden konzertant darstellen! Die Arie Nr. 3 bereitet bereits im Vorspiel auf den im Text sogleich genannten „harten Todesschlag“ vor. Musikalische Mittel

dafür sind die repetierenden, „schlagenden“ Streicherakkorde sowie die auffällig häufige Führung des Basses über Tritonus-Intervalle („Diabolus in musica“), erstmals im zweiten Takt. Den Gegensatz zwischen Furcht und Schrecken sowie Trost und Zuversicht bildet die unterschiedliche Bewegung und Erregung der Singstimme ab.

Das folgende Baß-Rezitativ wird nur vom Continuo gestützt. Die Möglichkeiten zur Textausdeutung beschränken sich daher auf die Führung und Bewegung der Singstimme sowie die harmonische Unterlegung durch den Instrumentalbaß. Exemplarisch läßt dieses Stück die Meisterschaft Bachs in dieser bescheidenen Form spüren. „Doch ach!“ erheischt Aufmerksamkeit auf etwas Folgendes – Bach schreibt einen aufwärtsstrebenden, nach Auflösung harrenden Septakkord. „Welch schweres Ungemach“ quält sich dagegen durch minimale Sekundschritte. „Wüstenei und Marterhöhle“ sowie „schmerzlichster Verlust“ trüben sich harmonisch nach Moll und rutschen ab in einen verminderten Akkord. „Sieht gläubig auf“ und „Glaub und Hoffnung prangen“ streben dagegen wieder in lichte Höhen, während der „vollbrachte Lauf“ die Singstimme tatsächlich zur Bewegung nötigt.

In der letzten Arie (Nr. 5) ist es wohl das Wort „Vergnügen“, das Bach zu einem menuettartigen Rhythmus einlädt. „Entziehe dich eilends“ verbildlichen die beiden Singstimmen in aufwärts strebenden Koloraturen – das wahre Vergnügen ist nicht bei einer höfischen Tanzveranstaltung, sondern nur im Himmel zu finden. Die immer wieder nach oben oktavierte Baßlinie mag ebenfalls für diese, vom irdischen Grund sich abwendende Aufwärtsbewegung stehen. Eine Art „Walking Bass“ im Schlußchoral rundet diesen Gedanken ab. Denn ich, so läßt der Text den Gläubigen über Jesus sagen, „geh ihm ewig an der Seiten“ – wohin dieser Weg führt, teilt Bach an dieser Stelle durch die emporstrebende Stimmführung des Tenors mit.

Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 125

Entstehung: zum 2. Februar 1725

Bestimmung: Fest Mariae Reinigung

Text: Nach dem Lied gleichen Anfangs von Martin Luther (1524, nach Lukas 2, 29–32). Wörtlich beibehalten: Strophen 1 und 4 (Sätze 1 und 6) und 2 (innerhalb des Satzes 3). Umgedichtet bzw. erweitert (Verfasser unbekannt): Strophen 2 und 4 (Sätze 2 bis 5).

Gesamtaufgaben: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Zum liturgischen und kirchenjahreszeitlichen Hintergrund des Festes „Mariae Reinigung“ sei auf die Einführung zur Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 (EDITION BACHAKADEMIE Vol. 26) verwiesen. Mit diesem Fest endet der Weihnachtsfestkreis; der alte Simeon kann in Frieden aus der Welt gehen, nachdem er seinen Erlöser gesehen hat (Luk. 2, 22–32). Das der Kantate zugrundeliegende Lied formt das von Martin Luther eingedruckte „Canticum Simeonis“ – „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ um; der Dichter ertört es im Hinblick auf den einzelnen Gläubigen.

Die Kantate beginnt in melancholisch-pastoraler Atmosphäre – sanft und stille, wie der Text später sagt, und in gegenseitiger Nachfolge konzertieren Flöte, Oboe d’amore und Streicher. Ihre Motivik ist dem Quintsprung entlehnt, mit dem der Choral beginnt. Er wird vom Sopran zeilenweise vorgetragen und von den übrigen Stimmen polyphon unterlegt. Die Zeilen 4 und 6, in denen von Stille und Schlaf die Rede ist, sollen ausdrücklich *piano* vorgetragen werden; Bach findet für diese besondere Situation zusätzlich den Weg in entfernte Tonarten und Harmonien.

Der Gestus der Alt-Arie Nr. 2 erinnert an den der Alt-Arie „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt“ in der Matthäus-Passion (Nr. 60) – in Terzen und punktiertem Rhythmus

konzertieren die beiden Blasinstrumente über dem Continuo-Baß; es ist in jedem Fall ein ausdrucksvolles, von vielen Vorhalten und Verzerrungen geprägtes Stück. Ihm folgt ein Baß-Rezitativ (Nr. 3), in das Bach Melodie und Text der zweiten Choralstrophe zeilenweise einfügt; die Streicher spielen ein wiegendes Motiv, dessen Nuancen Schrecken und Freude darstellen können, wie man es ebenfalls aus einem anderen Stück zu kennen glaubt: dem Rezitativ Nr. 49 („Warum wollt ihr erschrecken?“) im Weihnachts-Oratorium.

Vier Stimmen – zwei Violinen mit Tenor und Baß – konzertieren in der anschließenden Arie. Ein Sinnbild der vier Himmelsrichtungen, die, zusammen mit den ausgedehnt kreisenden Koloraturen, den „ganzen Kreis der Erden“ darstellen? Unmittelbar verständlich ist die Rhetorik, mit der Bach das „höchst erwünschte Verheißungswort“ kräftig schallen läßt. „Heil“ und „selig Licht“ schließlich sind ihm auch im Schlußchoral eine intensive Darstellung wert: die Unterstimmen streben eingangs fast eine Oktave nach oben, während „Licht für die Heiden“ eine harmonische Entwicklung von h-Moll nach H-Dur bedeutet.



Helmuth Rilling

TRADITION, WANDEL, AKTUALITÄT

Helmuth Rillings Gesamtaufnahme aller Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs

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

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

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

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

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

The newly born, the tiny child BWV 122

Composed for: 31 December 1724

Performed on: Sunday after Christmas

Text: After the hymn with the same opening line by Cyriacus Schneegaß (1597). Identical wording: verses 1 and 4 (movements 1 and 6) and 3 (in movement 4). Reworded and extended (unknown poet): verses 2 to 4 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 23 – NBA I/3

The cantatas featured on this CD were composed and performed within a period of four and a half weeks. So they give us a good idea of the workload Johann Sebastian Bach had during the Christmas season with its numerous holidays and Sundays. We should also point out that the following other works were created and performed in the term between 31 December 1724 and 2 February 1725: “Be praised now, oh Lord Jesus” BWV 41, played on 1 January 1725, just a day after BWV 122 (s. EDITIO-N BACHAKADEMIE vol. 14); “Ah God, how oft a heartfelt grief” BWV 3 (vol. 1) on 14 January; “What my God will, be done always” BWV 111 (vol. 35) on 21 January, and, on the following Sunday, “I have to God’s own heart and mind” BWV 92 (vol. 29). This was in the midst of the chorale cantata cycle, when Bach was at the peak of his cantata composing skills.

The cantus firmus of the hymn, which was very popular in Bach’s day and used both for Christmas and New Year’s Day, appears four times in the six movements. In the opening chorus, of course, and in the final chorale, with the soprano voices singing the melody. Then in recitative no. 3, in a purely instrumental three-part recorder setting of the melody. In the following trio no. 4, soprano and tenor are interspersed with the strings and alto voices performing the text and melody of the chorale.

What strikes us about this composition is Bach’s careful treat-

ment of the instruments and internal design of the larger movements. In the opening chorus Bach gives the strings three oboes for support. The instruments first have a separate setting, interpolated line by line with the chorale. And with every line the music in the lower voices gradually departs from the cantus firmus. The same goes for the texture of the instruments that abandon the opening theme and finally merge with the vocal.

The following bass aria is accompanied by the continuo only; rather fervent in mood, it sounds like the vox Christi admonishing the sinner to mend his ways. Interestingly, Bach interprets the words “each day transgressing” and “gladness” or “joyful shout” with coloraturas, but separates them by major and minor keys, as befits the situation.

In sound and register, the recorders are the highest instruments of the orchestra. So the music of the following recitative, with the cantus firmus in the recorders, may be derived from the image in the lyrics, which speaks of the angels “swelling the air in that higher choir”. The following piece adverts intricately to this and the previous movement. Bass aria no. 2, which tells us of man’s everyday sins, and soprano recitative no. 3 with its talk of angels also constitute two different levels, which need some connection. Trio no. 4 – a dialogue piece – takes up this structure. The dialogue takes place between different singers and different textual and musical levels. But it is brought to dialectic head and resolved, with harmonies telling us of conciliation with God. So the last recitative (no. 5) lets the string-accompanied bass, again evoking the vox Christi, tell us of fulfilment and joy.

*

Dearest Emanuel, Lord of the faithful BWV 123

Composed for: 6 January 1725

Performed on: Epiphany

Text: After the hymn with the same opening line by Ahasverus Fritsch (1679). Identical wording: verses 1 and 6 (movements 1 and 6). Reworded (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

The text treatment of this chorale cantata follows the pattern most frequently used by Bach in that it keeps the framing verses, while rewording the others. The cantus firmus of the hymn by Ahasverus Fritsch predominates the opening chorus with repetitive notes offering the instruments an easily recognisable motif. In 9/8 time, the composition has a lilting but not festively exuberant mood. Occasionally Bach does away with the continuo and lets the strings play in unison with the wind instruments, producing an attractive effect. He interpolates the choir line by line, emphasising words like “come now soon” or “hold” with repetitions and long notes. The recitative is followed by a tenor aria (no. 3); its somewhat bulky, suspension-led character, its interpolated sequences with semitonal sharps are definitely inspired by the text, which speaks of the “cruel cross’s journey” and “fare of bitter weeping”. Bach gives a vivid account of the “raging tempests” in the middle section with added drive and a linear oboe construction sending salvation from above.

Another expressive recitative leads us into the next bass aria (no. 5). This is a devout but affirmative dialogue between solo flute and singer. The rationale behind this intimacy and behind the reflective fermatas and contemplative melody could be the “grievous loneliness” the believer would resort to, despite the miracle of Jesus’ incarnation; the lyrics have curiously little to do with the Gospel reading of the day (Matt. 2, 1-22), any as-

sociation is best found in higher spheres, rejection of “idle fancies” the three wise men offer the infant Jesus. The fact that Bach repeats the final lines of the chorale in *piano* mode and enlightens them by modulating to a major key, has nothing to do with this approach but is an obvious conclusion of the text. It speaks of the grave, the future passageway to eternal salvation.

*

This my Jesus I’ll not leave BWV 124

Composed for: 7 January 1725

Performed on: First Sunday after Epiphany

Text: After the hymn with the same opening line by Christian Keymann (1658). Identical wording: verses 1 and 6 (movements 1 and 6). Reworded (unknown poet): verses 2 to 5 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

The Gospel reading of this Sunday was the well-known story of twelve-year old Jesus in the temple, debating with the doctors and telling his parents, who are looking for him, “that I must be about my Father’s business” (Luke 2, 41-52). So, in a figurative sense, the story is about departure from the secular in favour of the spiritual. The theme seems to interest the poet of this chorale cantata more than the lyrics of the hymn, which closely follow the Bible reading. The result is a paraphrase rich in imagery that would have challenged any composer of the Baroque period to find a corresponding interpretation in music. But, as always, Bach finds special forms of expression.

In the opening chorus he focuses his attention on the line “bound limpet-like to him forever”. The instrumental, otherwise

vibrantly dotted prelude suddenly rolls up into curiously spiky trills, while the chorus setting, led by the cantus firmus in the soprano, sticks the three lower voices together in unison. The instrumentation of this movement lets the oboe d'amore come in before the strings; it has a solo passage, and is then captured again by the theme. This is another way to portray detachment and reconnection! Aria no. 3 already prepares for the "cruel stroke of death" in the prelude. As musical symbols for this Bach uses repetitively "striking" chords in the strings and a conspicuous number of tritone intervals in the bass ("devil in music"), starting in the second bar. The contrast between fear and terror, and between comfort and resolve is mirrored in the variety of movement and excitement in the vocals.

The following bass recitative is only accompanied by the continuo. Therefore text interpretation is restricted to voice leading and movement and harmonic accompaniment by the instrumental bass. This is a fine example of Bach's masterly command of this simple form. "Alas!" draws our attention to what follows – Bach writes an ascending, seventh chord yearning for its resolution. "What grievous toil and woe" struggles through minimal second steps. "wilderness and den of yearning" and "most painful loss" darken harmonically into a minor key and then slip into a diminished chord. In contrast, "with faith looks up" and "faith and hope shine radiant" lifts us up into higher spheres again, while the "course is run" induces more movement in the vocals.

In the last aria (no. 5) it must be the word "satisfaction" that entices Bach to write a menuet-like rhythm. "Withdraw thyself quickly" is symbolised by the two singing voices in rising coloraturas – true satisfaction is not to be found in a courtly dance but only in heaven. The bass line with its ever-rising octaves may also symbolise the upward movement and departure from this secular world. A kind of walking bass in the final chorale rounds off this thought. For I, the believer says about Jesus in

the text, "will ever walk beside him" – wherever he may go, Bach tells us here by soaring voice-leading in the tenor.

*

In peace and joy do I depart BWV 125

Composed for: 2 February 1725

Performed on: Purification of the Blessed Virgin Mary

Text: After the hymn with the same opening line by Martin Luther (1524, after Luke 2, 29-32). Identical wording: verses 1 and 4 (movements 1 and 6) and 2 (in movement 3). Reworded and extended (unknown poet): verses 2 and 4 (movements 2 to 5).

Complete editions: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

For the liturgical background and status of the Purification of Our Lady in the ecclesiastical year, please read the introduction to the cantata *I have now enough* BWV 82 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 26). The Christmas season ends with this feast; old Simeon can leave the world in peace, after having seen his Saviour (Luke 2, 22-32). The hymn on which this cantata is based, is sourced from the Latin *Nunc Dimittis* translated into German by Martin Luther (*Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren* (Lord now lettest thou thy servant depart in peace)); the poet analyses this material with regard to the individual believer.

The cantata starts in a melancholic pastoral mood – "calm and quiet", as it says in the lyrics later on, with the flute leading in an answer from the oboe d'amore and strings. The theme is based on the leap of a fifth that starts the chorale. It is performed line by line in the soprano with a polyphonic accompaniment in the other voices. Lines 4 and 6 talk of calm and sleep and are

expressly to be played in *piano* mode; in addition Bach explores distant keys and harmonies for this special situation.

The mood of alto aria no. 2 is reminiscent of the alto aria *See Jesus stretches out his hand to embrace us all* in the St. Matthew Passion (no. 60) – with the wind instruments playing thirds and dotted rhythms over the continuo; in any case, this is an expressive piece, marked by lots of suspensions and embellishments. It is followed by a bass recitative (no. 3), interpolated line by line with the text and melody of the second verse of the chorale; the strings play a lilting motif with nuances that could represent terror and joy, also reminding us of another piece: recitative no. 49 (*Why would ye be fearful?*) from the Christmas Oratorio.

Four parts – two violins with tenor and bass – come together in the following aria. An allegory of the four points of the compass, representing "the orb of all the earth" together with expansive spiralling coloraturas? We can instantly understand Bach's rhetoric for the "word of promise most desired". Finally "grace" and "blessed light" are worth an intensive portrayal to him even in the final chorale: at the beginning the lower voices move up almost a whole octave, while "shall illumine" means a harmonic development from B minor to B major.

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.

Le petit enfant nouveau-né BWV 122

Création: le 31 décembre 1724

Destination: pour le dimanche après Noël

Texte: le même début que le lied de Cyriacus Schneegaß (1597). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6) et 3 (au sein du mouvement 4). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 à 4 (mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 23 – NBA I/3

Les cantates réunies sur ce CD ont été composées et exécutées dans un laps de temps de quatre semaines et demie. C'est ainsi que l'on a là un très bel aperçu du programme que Johann Sebastian Bach avait fait pendant la période de Noël qui comprend de nombreux jours de fêtes et dimanches intercalés. Il faut aussi noter que dans la période qui s'étend du 31 décembre 1724 au 2 février 1725, d'autres œuvres ont été créées et jouées: «Ô Jésus, nous te glorifions» BWV 41, exécuté le 1^{er} janvier 1725, un jour seulement après la BWV 122 (voir EDITION BACHAKADEMIE Vol. 14); «Ô Seigneur, quelle affliction» BWV 3 (Vol. 1) le 14 janvier; «Que la volonté de Dieu se réalise de tout temps» BWV 111 (Vol. 35) le 21 janvier et, le dimanche suivant, «J'ai remis mon cœur et mon âme en Dieu» BWV 92 (Vol. 29). Nous nous trouvons en plein milieu du cycle des cantates-chorals; Bach est arrivé au zénith de son art de cantates.

Le cantus firmus du cantique apprécié à l'époque de Bach, concernant tout aussi bien Noël que le Nouvel An, fait son apparition quatre fois au total dans les six mouvements. Bien sûr dans le chœur introductif et dans le choral final où les voix de soprano chantent la mélodie. En plus dans le récitatif n° 3 où une phrase de flûtes à bec à trois voix entonne la mélodie purement musicale. Finalement dans le trio n° 4, les cordes et les voix d'alto entrent en scène entre le soprano et le ténor avec le texte et la mélodie du choral.

Ce qui frappe dans la musique de cette cantate c'est la réserve avec laquelle Bach utilise les instruments et construit la structure interne des plus grands mouvements. Dans le chœur d'ouverture, Bach accompagne les cordes de trois hautbois. Les instruments jouent tout d'abord une phrase indépendante au cours de laquelle le choral est interprété vers après vers. Vers après vers également, la musique des voix inférieures s'oriente de moins en moins au cantus firmus. Il en est de même avec le matériel des instruments qui quittent le thème présenté au début et qui se réunissent enfin aux registres vocaux.

Dans l'air suivant, la basse ne concerte qu'avec le continuo; il s'agit là d'une pièce plutôt agitée qui fait l'effet d'un appel de la «vox Christi» à la conversion de l'homme pécheur. Il est intéressant d'observer comment Bach illustre les mots «täglich sündig» (péchez quotidiennement) et «Freude» (joie) et/ou «jubilierenden Geschrei» (cris d'allégresse) par des vocalises, les séparant cependant, selon les situations, en un monde mineur et en un monde majeur.

Les flûtes à bec sont les instruments les plus hauts placés de l'orchestre en raison de leur sonorité et de leur notes élevées. Ainsi la musique du récitatif suivant, le cantus firmus étant dans la phrase des flûtes à bec, semble découler de l'image contenue dans le texte, qui voit les anges «emplir maintenant les airs en un haut chœur». La section suivante se réfère alors, avec grand raffinement, à ce mouvement et au précédent. L'air de basse n° 2 commençant par l'idée représentant l'homme pêchant quotidiennement et le récitatif de soprano n° 3 citant les anges représentent en effet deux niveaux différents; entre lesquels il faut faire une sorte d'arbitrage. Le trio n° 4 reprend cette structure, étant lui-même une pièce en dialogue. Le dialogue a lieu entre les différents chanteurs ainsi qu'entre les différents niveaux musicaux et textuels. Il s'intensifie néanmoins comme si l'on était en présence d'une dialectique musicale et se dénoue dans une

tonalité harmonique commune narrant la réconciliation avec Dieu. Ainsi le dernier récitatif (n° 5) accompagné des cordes, se doit d'annoncer la joie et l'accomplissement, rappelant à nouveau la vox Christi.

*

Bien-aimé Emmanuel, prince de ceux qui vivent dans la foi BWV 123

Création: le 6 janvier 1725

Destination: pour la Fête de l'Épiphanie

Texte: l'incipit reprend celui du lied de Ahasverus Fritsch (1679). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (Mouvements 1 et 6). Remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

L'adaptation du texte de cette cantate-choral s'oriente au modèle le plus employé par Bach: les strophes extrêmes ont été conservées, les autres vers remaniés. Le cantus firmus du lied de Ahasverus Fritsch domine le chœur d'ouverture: les répétitions de sons marquant le début offrent à la phrase instrumentale un motif aisément identifiable. Le rythme en 9/8 attribue au morceau un caractère berçant, tout en n'étant pas exagérément solennel. Bach ayant renoncé à la voix de continuo et faisant concorder les cordes à l'unisson avec les instruments à vent gratifie la pièce d'un charme tonal particulier. Le chœur s'infiltre vers après vers et met l'accent sur des mots comme «komm nur bald» (ne tarde pas) ou «behal» (conserver) en faisant répéter des sons ou en introduisant de longues notes tenues. Un air de ténor (n° 3) suit alors au récitatif; son caractère un peu volumineux, aux accents en appoggiatures, les séquences se croisant en demi-ton sont sans aucun doute inspirés par le texte qui parle de «harten Kreuzesreisse» (dur voyage de la croix) et de «bittern Speise» (nourritures amères). Bach illustre avec insistance les tempêtes «Ungewitter»

en forçant le mouvement et de l'envoi du salut par les hautbois en menant les voix en conséquence.

Un autre récitatif très expressif fait la liaison avec l'air attribué à la basse (n° 5). Il a la forme d'un dialogue affirmatif mené entre la flûte soliste et le chanteur. L'idée centrale de cette intimité ainsi que des fermata prolongés et des gestes méditatifs de la mélodie semble être la solitude attristée («betrübtte Einsamkeit») dans laquelle le croyant veut se retirer en dépit du miracle de l'incarnation du Christ; la liaison du texte avec l'Évangile du jour (Matthieu 2, 1-22) est étonnamment faible et doit être plutôt trouvée dans des sphères supérieures, dans l'abandon intérieur des trésors profanes (vanités) que les trois rois mages ont apporté à la crèche de Jésus. Cependant le fait que Bach fait répéter les vers finaux du choral en *piano* et élucide un retournement en tonalité majeure, ne résulte pas de cette attitude mais s'impose tout simplement. Il s'agit là du tombeau, de la station de passage future en route vers le salut éternel.

*

Je ne quitte pas mon Jésus BWV 124

Création: le 7 janvier 1725

Destination: pour le premier dimanche après Épiphanie

Texte: l'incipit est le même que celui du lied de Christian Keymann (1658). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 6 (Mouvements 1 et 6). Remaniées (auteur inconnu): strophes 2 à 5 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

Lors du service religieux de ce dimanche, on lisait l'Évangile connu qui raconte l'histoire de Jésus qui, à l'âge de 12 ans, discutait avec les grands prêtres et expliquait à ses parents qui le cherchaient «Ne saviez-vous pas qu'il faut que je m'occupe des affaires de mon Père?» (Luc 2, 41-52). On aborde ici au sens fi-

guré le détachement de ce qui a à faire au monde d'ici-bas au profit des questions célestes. Ce thème semble avoir plus intéressé le poète de la cantate-choral que le texte du lied qui reste relativement étroitement lié à l'histoire. On obtient une paraphrase riche en images qui aurait motivée chaque compositeur de l'époque baroque à le représenter d'une manière musicale en conséquence. Cependant comme toujours, Bach trouve des formes de représentations très spéciales.

Dans le chœur d'ouverture, il consacre une attention toute particulière au vers «klettenweis an ihm zu kleben» (tenir à lui comme à un crampon). Le prélude instrumental, fortement pointé par ailleurs, se concentre ici soudainement en triplets bizarrement aiguillonnants alors que le mouvement de chœur, mené par le cantus firmus en soprano fait coller les trois voix inférieures à l'unisson. L'instrumentation de ce mouvement place le hautbois d'amour devant les cordes; elle se distingue par sa place de soliste pour alors se laisser capturer à nouveau par la reprise des motifs. C'est la seule façon de représenter de manière concertante l'alternance du relâchement et du rapprochement! L'air n°3 prépare dès le prélude le «coup mortel» cité dans le texte. Les moyens musicaux employés pour ce faire sont des accords répétés de cordes, «frappants» ainsi que la conduite souvent spectaculaire de la basse sur des intervalles de tritons («diabolus in musica»), la première fois dans la deuxième mesure. La différence du mouvement et d'agitation du registre chanté forme le contraste entre la crainte et la terreur ainsi que l'espoir et le réconfort.

Le récitatif suivant est soutenu uniquement par le continuo. Les possibilités d'interprétation du texte se limitent ainsi à la conduite et au mouvement du registre vocal ainsi qu'à l'harmonie sous-tendante reproduite par la basse instrumentale. Ce morceau fait ressortir la supériorité de Bach sous une forme modeste. «Doch ach!» (Mais hélas) dirige l'attention vers ce qui suit – Bach écrit un accord de septième aspirant vers les hau-

teurs, attendant la résolution. «Welch schweres Ungemach» (Quels lourds déboires), cri qui par contre se tourmente en pas de seconde minimes. «Wüstenei und Marterhöhle» (désert et cavernes de supplice) ainsi que «schmerzlichster Verlust» (la plus cruelle perte de tous) s'assombrissent en harmonies mineures et glissent vers un accord diminué. «Sieht gläubig auf» (s'élève dans la foi) et «Glaub und Hoffnung prangen» (la foi et l'espoir trônent) aspirent au contraire à nouveau vers les hauteurs libérées alors que le «vollbrachte Lauf» (la marche accomplie) astreint les registres vocaux à vraiment se déplacer.

Dans le dernier air (n° 5), c'est semble-t-il le mot «Vergnügen» (bonheur) qui pousse Bach à composer un rythme en forme de menuet. «Entziehe dich eilends» (Soustrais-toi en hâte) est illustré par les deux registres vocaux en vocalises ascendantes – le vrai bonheur ne se trouve pas dans les danses de cour mais uniquement au ciel. La ligne de basse chantée en octaves tirant toujours vers les hauteurs semble représenter le mouvement ascendant se détournant et se détachant d'ici-bas. Une sorte de «walking bass» dans le choral final complète ces pensées. Car «geh ihm ewig an der Seiten» (Je l'accompagnerai; éternellement), selon le texte que le croyant dit sur Jésus – où ce chemin mène-t-il, Bach le fait dire à cet endroit au ténor en le menant vers les hauteurs.

*

En paix et dans la joie, je m'en vais BWV 125

Création: le 2 février 1725

Destination: pour la Fête de la Purification de la Vierge

Texte: l'incipit est le même que celui du lied de Martin Luther (1524, selon Luc 2, 29-32). Conservées mot pour mot: strophes 1 et 4 (Mouvements 1 et 6) et 2 (au sein du mouvement 3). Remaniées ou élargies (auteur inconnu): strophes 2 et 4 (Mouvements 2 à 5).

Éditions complètes: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Nous renvoyons à l'introduction sur la Cantate «Ich habe genung» (J'ai ce qu'il me faut) BWV 82 (ÉDITION BACH-AKADEMIE Vol. 26) qui explique les tenants et aboutissants liturgiques et ecclésiastiques de la fête de la «Purification de la Vierge». Cette fête marque la fin du cycle des fêtes de Noël; le vieux Siméon peut quitter ce monde en paix après avoir vu le Rédempteur (Luc 2, 22-32). Le lied qui est à la base de la cantate remanie le «Canticum Simeonis» – «Herr, nun lasset du deinen Diener in Frieden fahren» traduit en allemand par Martin Luther; le poète semble en débattre tout en considérant le croyant individuel.

La cantate commence dans une ambiance mélancolique et pastorale – dans la douceur et la paix, comme le texte le dit plus tard et la flûte, le hautbois d'amour et les cordes concertent en se succédant les uns aux autres. Leurs motifs sont empruntés au saut de quinte par lequel le choral débute. Il est interprété par le soprano vers après vers et sous-tendu en polyphonie des autres voix. Les vers 4 et 6 dans lesquels il est question de paix et de sommeil, doivent être interprétés explicitement *piano*; Bach trouve le moyen d'exprimer cette situation particulière en employant en plus des tonalités et des harmonies lointaines.

Le mouvement de l'air d'alto n° 2 rappelle celui de l'air d'alto de «Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt» de la

Passion selon saint Matthieu (n° 60) – les deux instruments à vent concertent en tierces et en un rythme pointé au-dessus de la basse continue; nous sommes en tout cas en présence d'un morceau expressif, marqué de nombreuses appoggiatures et nombreux ornements. Un récitatif de basse le suit (n° 3) auquel Bach insère la mélodie et le texte de la deuxième strophe de choral vers après vers; les cordes jouent un motif de berceuse dont les nuances semblent représenter l'épouvante et la joie comme l'on croit le connaître également d'un autre morceau: le récitatif n° 49 («Warum wollt ihr erschrecken?») de l'Oratorio de Noël.

Quatre voix – deux violons, un ténor et une basse – concertent dans l'air suivant. Peut-être un symbole des quatre directions célestes qui représentent la «sphère entière de la terre» avec de larges vocalises revenant sans cesse? La rhétorique avec laquelle Bach fait retentir à grand bruit la parole de promesse ardemment désirée («höchst erwünschte Verheißungswort») est directement compréhensible. Le salut et la lumière sainte («Heil» et «selig Licht») enfin lui semblent bien valoir une représentation intense dans le choral final: les voix inférieures aspirent au début vers le haut faisant presque une octave, alors que la lumière pour les païens («Licht für die Heiden») est synonyme du développement harmonique de si mineur à si majeur.

TRADITION, MUTATION, ACTUALITÉ

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

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

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

Aujourd'hui Rilling considère cette rencontre et l'acquis de ce cosmos musical comme le processus le plus important de sa carrière musicale. «Seul celui qui connaît les cantates de Bach, peut prétendre connaître vraiment Bach». En même temps, le fondateur de l'Académie Internationale de Bach à Stuttgart 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 perdue même si le caractère émotionnel, la dynamique, l'articulation et le phrasé, la pratique du continuo et beaucoup d'autres éléments qui viendront éclairer l'émotion et le sens des paroles mises en musique, subissent quelques mutations. Ceci est tout aussi valable pour la technique d'enregistrement qui a trouvé au long des années différentes voies pour s'illustrer, de l'audition stéréophonique intégrale à la clarté structurelle de la musique.

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

El niño recién nacido BWV 122

Génesis: para el 31 de diciembre de 1724

Destino: el domingo posterior a la Navidad

Texto: según la canción de igual comienzo compuesta por Cyriakus Schneegaß (1597). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6) y 3 (dentro del movimiento 4). Re-escritas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 a 4 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 26: 23 – NBA I/3

Las cantatas reunidas en este CD se compusieron y presentaron en el transcurso de un mes, por lo que dan una idea muy completa de la cantidad de trabajo que afrontaba Johann Sebastian Bach durante la temporada navideña con sus numerosos feriados y domingos de por medio. Cabe señalar que del 31 de diciembre de 1724 al 2 de febrero de 1725 se compusieron e interpretaron otras obras más, a saber: “Sea Jesús alabado” BWV 41, ejecutada el 1 de enero de 1725, apenas un día después de la BWV 122 (v. EDITION BACHAKADEMIE vol. 14); “Oh Dios, qué dolor de corazón” BWV 3 (Vol. 1), el 14 de enero; “Cuan-to mi Dios quiere en todo momento sucede” BWV 111 (vol. 35), el 21 de enero y, al domingo siguiente, “En el corazón y la mente de Dios” BWV 92 (vol. 29). Estamos en pleno año de las cantatas corales; Bach atraviesa su apogeo como compositor de este género musical.

El cantus firmus de esta canción tan popular en los tiempos bachianos que versa en torno a la Navidad y al Año Nuevo se deja escuchar cuatro veces en total a lo largo de los seis movimientos. En el coro inicial, desde luego, y en el coral conclusivo, en ambos casos con la melodía en la voz de soprano. Y, además, en el Recitativo N° 3, en el que un pasaje para flauta dulce entona la melodía de forma puramente instrumental. En el consiguiente Terceto N° 4 entran en acción finalmente las

cuerdas y el contralto entonando la letra y la melodía del coral entre el soprano y el tenor.

En la música de esta cantata llama la atención el esmerado tratamiento que prodiga Bach a la instrumentación y a la forma interior de los grandes movimientos. En el coro inaugural, Bach añade tres oboes a las cuerdas. Los instrumentos empiezan por tocar un movimiento independiente en el que el coral se va desarrollando verso por verso. Ejecutada también verso por verso, la música de las voces inferiores se apartan más y más del cantus firmus. Ocurre otro tanto con el material de los instrumentos que abandonan la temática presentada al comienzo y acaban por fundirse con las voces cantadas.

El Aria que sigue, escrita para el bajo, transcurre acompañada sólo por el continuo; la pieza es de carácter un tanto inquieto y se asemeja a una invocación de la “Vox Christi” al arrepentimiento de los pecadores. Es interesante observar la manera en que Bach adorna con coloraturas frases como “que día a día pecáis” y “alegría” o “sus festivos clamores”, pero separándolas de acuerdo a las circunstancias en un universo de tonalidad mayor y otro de tonalidad menor.

Las flautas dulces son por su timbre y tesitura las voces más agudas de la orquesta. Se diría por lo tanto que la música del recitativo siguiente, con el cantus firmus a cargo de dichos instrumentos, está inspirada en la alegoría de los ángeles que parecen “llenar el aire con su alto coro”. La pieza subsiguiente es una sutil referencia a este movimiento y al anterior. El Aria N° 2 para bajo, que se inaugura con la idea del hombre y sus pecados cotidianos, y el Recitativo N° 3 para soprano, con su cita de los ángeles, configuran dos planos entre los cuales hace falta un elemento mediador. El Terceto N° 4 asume ese papel por su carácter dialogal. El diálogo se entabla entre dos cantantes y entre diferentes niveles textuales y musicales, cobrando intensidad dialéctica y perdiéndola otra vez en la armonía que nos habla

de la conciliación con Dios. Es así como en el Recitativo final (N° 5), el bajo con acompañamiento de cuerdas puede evocar nuevamente la Vox Christi para proclamar su alegría y satisfacción ilimitadas.

*

Amadísimo Enmanuel, caudillo de los piadosos BWV 123

Génesis: para el 6 de enero de 1725

Destino: Fiesta de la Epifanía

Texto: Según el cántico de igual comienzo de Ahasverus Fritsch (1679). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6). Re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 26: 43 – NBA I/5: 49

El tratamiento de la letra de esta cantata atiene al esquema más utilizado por Bach: las estrofas primera y última se mantienen intactas y se re-escriben en cambio los demás versos. El cantus firmus del cántico de Ahasverus Fritsch predomina en el coro introductorio pues las notas repetidas del inicio ofrece a la instrumentación un motivo fácil de identificar. El compás de 9/8 confiere a esta pieza un carácter alegre pero no festivo en demasía. La omisión ocasional de la voz del continuo produce un efecto sonoro sugestivo: es ahí donde Bach deja que las cuerdas toquen al unísono con los vientos. El coro se va desenvolviendo verso a verso y destaca frases como “ven, ven pronto” o “mantener” mediante repeticiones o notas prolongadas. Al cabo de un recitativo se deja escuchar un aria para tenor (N° 3); su carácter un tanto moroso que acentúa las notas suspensivas, sus secuencias de semitonos que se entrecruzan están inspiradas sin lugar a dudas en el texto que menciona “la dura vía de

la cruz” y “el amargo alimento de las lágrimas”. Bach reproduce con énfasis la “tempestad” forzando el movimiento y deja que los oboes describan “la salvación y la luz” con la línea melódica correspondiente.

Otro recitativo pleno de expresividad sirve de transición hacia al aria asignada igualmente al bajo (N° 5). Se trata de un diálogo íntimo pero afirmativo entre la flauta solista y el cantante. La idea central de esta intimidad, de las fermatas y de los gestos reflexivos podría ser la “aflicta soledad” en la que quiere refugiarse el creyente a pesar del milagro que representa Jesús hecho Hombre; la asociación de la letra con el Evangelio del día (San Mateo 2, 1-22) es curiosamente débil y se mueve más bien en una esfera superior de retraimiento interior ante los tesoros terrenales (vanidades) que los Tres Reyes Magos han llevado a Jesús en el Pesebre. El que Bach repita en *piano* los versos finales del coral no obedece por cierto a esa misma actitud sino al carácter del texto que habla de la sepultura, la futura estación de tránsito en el camino a la Salvación eterna.

*

A mi Jesús no abandono BWV 124

Génesis: para el 7 de enero de 1725

Destino: 1º domingo después de la Epifanía

Texto: Según el cántico de igual inicio de Christian Keymann (1658). Reproducción literal: estrofas 1 y 6 (movimientos 1 y 6). Re-escritas (autor desconocido): estrofas 2 a 5 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 26: 63 – NBA I/5: 117

En el servicio divino de aquel Domingo se dio lectura al Evangelio que describe como Jesús discute a la edad de doce años en el templo con los doctores de la ley y al entrar sus padres que lo han buscado el día entero, se justifica diciendo: “¿No sabíais que en los negocios de mi Padre me es necesario estar?” (San Lucas 2, 41-52). Aquí se manifiesta en sentido figurado su desapego de lo terrenal en favor de lo celestial. Este tema parece haber interesado más al autor de la cantata coral que la letra del cántico que se ciñe con bastante rigor al acontecer bíblico. De allí se desprende una paráfrasis bíblica cuya musicalización fue un verdadero desafío para los compositores del Barroco. Bach, como de costumbre, desarrolla recursos muy especiales para representarla.

En el coro inicial dedica especial atención al verso que dice “Flores blancas de bardana ponerle”. El preludio instrumental que en sus demás pasajes es brioso y punteado, se rodea aquí de tresillos curiosamente espinosos, mientras que el movimiento coral, encabezado por el cantus firmus en soprano presenta las tres voces inferiores al unísono. El oboe d’amore de deja escuchar antes del movimiento de cuerdas, destacándose como solista hasta que lo vuelven al alcanzar los motivos principales. Es éste un recurso válido para reproducir una sucesión de atracciones y rechazos. El Aria N° 3 prepara ya en el preludio al oyente para presenciar el denominado “duro golpe de la muerte”. Los medios musicales para lograrlo son la llamativa conducción

del bajo en intervalos de tritono (“Diabolus in musica”), empezando por el segundo compás. El movimiento diferenciado de la voz cantante reproduce el contraste entre miedo y terror por un lado y consuelo y optimismo por el otro.

El siguiente recitativo para bajo está sustentado por el continuo. Las posibilidades de interpretación del texto se limitan por tanto a la conducción y el movimiento de la voz cantante y al soporte armónico a cargo del bajo instrumental. Resulta ejemplar en esta pieza la manera en que se manifiesta la maestría de Bach en esta modesta forma. La exclamación “¡Ay sí!” parece imponer atención a lo que sigue: Bach elige un acorde ascendente de séptima que busca un desenlace. La frase “Qué desdicha no ha de sentir” se arrastra en cambio con pasos diminutos a intervalos de segunda. “No será desierto y gran martirio” y “Con el dolor de la pérdida” enturbian su armonía modulando hacia la tonalidad menor y acaban por deslizarse hasta la séptima disminuida. “Mas mi espíritu contempla fervoroso” y “Allí donde la fe y la esperanza medran” ascienden en cambio a las alturas celestiales mientras que “Tras concluir la carrera” parece forzar en efecto a la voz cantante para que se ponga en movimiento.

El la última Aria (N° 5) es quizá la palabra “gozo” la que induce a Bach a elegir un ritmo casi de minué. El verso “Retírate con premura” es entonado por las dos voces cantantes en coloraturas ascendentes como queriendo decir que el gozo genuino no se disfruta en un baile cortesano sino en el cielo y solo allí. La línea del bajo, que se eleva una y otra vez a la octava superior, podría representar asimismo esa ascensión que parte de las honduras terrenales. Redondea este pensamiento una especie de “bajo andante” en el coral conclusivo. Porque yo, según dice el creyente en la letra de la cantata, “Eternamente a Su lado iré”. El rumbo que ha de elegir es algo que Bach insinúa en este verso con la voz del tenor que asciende a las alturas.

Con paz y alegría voy BWV 125

Génesis: para el 2 de febrero de 1725

Destino: Fiesta de la Purificación de María

Texto: Según el cántico de igual comienzo de Martín Lutero (1524, según San Lucas 2, 29-32). Reproducción literal: estrofas 1 y 4 (movimientos 1 y 6) y 2 (al interior del movimiento 3). Re-escritas o ampliadas (autor desconocido): estrofas 2 y 4 (movimientos 2 a 5).

Ediciones completas: BG 26: 85 – NBA I/28.1: 33

Los antecedentes litúrgicos y los referidos al calendario eclesástico de la fiesta de la Purificación de María figuran en el comentario introductorio a la grabación de la cantata “Tengo suficiente” BWV 82 (EDITION BACHAKADEMIE vol. 26). Con esta fiesta culmina el ciclo navideño; el viejo Simeón puede abandonar en paz el mundo de los vivos después de haber contemplado al Redentor (San Lucas 2, 22-32). El cántico inspirador de esta cantata es una adaptación del “Canticum Simeonis” intituado “Ahora, Señor, despides a su siervo en paz” que Martín Lutero vertió al alemán; el autor aborda esta versión teniendo en mente al creyente en singular.

La cantata empieza en un ambiente entre melancólico y pastoral, con dulzura y en silencio, como dice la letra al tiempo que la flauta, el oboe d’amore y las cuerdas se suceden y compiten entre sí. Su motivo se desprende del intervalo de quinta que ha inaugurado el coral. La voz de soprano lo articula verso por verso con el soporte polifónico de las demás. Los versos 4 y 6, que hablan de “dulzura y silencio”, han de ejecutarse *piano* por indicación expresa del compositor; Bach encuentra un recurso más para esta circunstancia particular en tonalidades y armonías lejanas.

El estilo del Aria N° 2 para contralto evoca un aria del mismo género titulada “Mirad, Jesús extiende la mano para tocarnos”

perteneciente a la Pasión según San Mateo (N° 60); los dos instrumentos de viento ejecutan intervalos de tercera en ritmo punteado por encima del bajo continuo; se trata sin duda de una pieza muy expresiva plena de acordes suspendidos y ornamentos. Le sucede el Recitativo N° 3 para bajo en el que Bach va insertando verso a verso la melodía y la letra de la segunda estrofa del coral; las cuerdas interpretan un motivo ondulante cuyos matices intentan reproducir la angustia y la alegría tal y como el oyente cree haberlo percibido en una pieza similar: el Recitativo N° 49 (“¿Por qué queréis angustiarme?”) del Oratorio de Navidad.

Cuatro voces – dos violines con tenor y bajo – intervienen en el aria que se escucha a continuación. ¿Será una alegoría de los cuatro puntos cardinales que representan “toda la tierra” junto a las coloraturas que describen amplios movimientos circulares? Lo que sí se entiende sin más trámites es la retórica con la que Bach hace reverberar “una promesa bendita”. “La Salvación” y “la bendita luz” son también objeto de una viva descripción: las voces inferiores se elevan al comienzo casi una octava mientras que “la luz de los paganos” se reproduce en una evolución armónica de si menor a Si mayor.

TRADICIÓN, TRANSFORMACIÓN, ACTUALIDAD

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

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

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

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

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

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

